

Haïku, Jazz et Contre-culture aux USA

Une histoire de l'Alter-américanisme

Kerim Bouzouita

Les Etats-Unis d'Amérique de l'après-Deuxième Guerre ont vécu une mutation profonde. Tout un pan de leurs normes et valeurs touchant en plein cœur l'American Way of Life jusqu'à l'apogée du phénomène hippie des années soixante-dix : adoption des droits civiques pour les afro-américains, victoire des mouvements pacifistes avec la fin de la Guerre du Vietnam, nouvelle conscience écologique, apparition de nouvelles spiritualités tout droit importées d'Asie, autant de bouleversements qui invitent les sciences humaines et sociales à l'enquête...

Introduction : les ennemis de l'extérieur et les ennemis de l'intérieur

Bien que l'esclavage fût aboli en 1864, le statut des afro-américains ne se transforme pas immédiatement en celui de citoyen à part entière : ils sont l'ennemi intérieur. En effet, les États et certains quartiers qui le souhaitent peuvent imposer par la loi des mesures de ségrégation raciale. En 1913, le président Woodrow Wilson instaure la ségrégation dans la fonction publique fédérale. La constitution de l'Alabama stipule que « *des établissements scolaires distincts doivent être fournis pour les enfants blancs et les enfants noirs* ». En 1962, le président des USA Kennedy et le vice président Lyndon Johnson envoient 14000 soldats de l'armée régulières pour qu'un étudiant noir puisse s'inscrire à l'université publique. De jure, les lois raciales instaurent deux types de citoyens en fonction de la couleur de leur peau. Quant aux ennemis extérieurs, ils sont « rouges » ou « jaunes ». En effet, les relations entre le Japon et les USA commencent à être tendues à partir de 1922 notamment à cause du traité naval que Washington avait signé pour limiter le tonnage des navires de guerre. Après l'attaque japonaise sur la principale base navale américaine du Pacifique, *Pearl Harbor*, en 1941, la haine est consommée et la vengeance prendra la forme des deux drames atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki. Un pilonnage du Japon aurait sans doute permis aux américains de le faire plier. Mais le nouveau président des États-Unis Harry S. Truman décide « d'écraser » le Japon. *Douglas MacArthur*, commandant suprême des forces alliées en charge de diriger l'occupation du Japon applique une politique ségrégationniste et impérialiste. Dès son arrivée, il promulgue plusieurs lois dans ce sens : Interdiction aux GI's de "fraterniser" avec les japonaises, interdiction à tout américain de manger de la nourriture japonaise, etc. Le projet américain pour le Japon aura été culturellement agressif et invasif : la nouvelle constitution japonaise achevée dès 1946 affirme la volonté d'effacer tout ce qu'était le Japon : le shintoïsme, en tant que religion d'Etat, fut aboli et le christianisme fit sa réapparition pour la première fois depuis plus de cinquante ans. *MacArthur* changea également le système d'éducation l'alignant sur celui des États-Unis. Ultime agression, le japonais écrit fut radicalement simplifié : les *Toyo Kanji*, prédécesseurs des *Joyo Kanji* actuels, furent préférés et la grammaire fut grandement modifiée.

« Yes we Can ». L'Amérique de 2009 a élu un président afro-américain, l'Amérique de 2009 se passionne pour la jap-animation, cite le poète Basho dans ses universités et pratique le Zen. Mais que s'est-il passé pour qu'en à peine cinq décennies l'Amérique du Maccarthysme ait pris les couleurs de « l'ennemi » ?

Si l'amorce de ce changement est souvent située à l'ère de la *Contre-culture*, l'Histoire et la Sociologie font coïncider le début de cette ère avec l'apparition des écrivains et poètes de la *Beat Generation* (J. Kerouac, W.S. Burroughs, A. Ginsberg, et G. Corso). L'Histoire se souvient de

Kerouac comme « poète du jazz » et « Roi des beatniks », de Burroughs et Ginsberg, comme les grands gourous de la génération hippie avec Timothy Leary, Aldous Huxley et Alan Watts, et de Corso comme un voyou devenu poète. Subjuguée par les biographies atypiques de ces poètes, l'histoire semble parfois oublier le travail de fond qu'ils ont accompli : grâce à des techniques d'écriture inspirées de la poésie japonaise et des techniques d'improvisation empruntées aux musiciens de jazz afro-américains, ils ont révolutionné la littérature américaine jusque là stylistiquement imprégnée par la littérature anglaise. A travers leur choix de vie bohème et leur littérature, les poètes de la *Beat Generation* furent les modèles de toute une génération et les porteurs des contre-valeurs qui seront adoptées par celle-ci et qui bousculera le *socioscape* des Etats-Unis d'Amérique.

Nous explorerons ici l'influence du jazz et de la poésie japonaise sur ces poètes avant de nous focaliser sur le processus qui contribuera à l'adoption des valeurs contre-culturelles par toute une génération.

Beat Generation et Contre-culture

A chaque époque son underground, à chaque génération ses héros résistants aux dogmes, ses explorateurs de nouveaux horizons. Parmi les héros de l'underground américain de l'après Deuxième Guerre, figurent ceux que le *New York Times* aura étiqueté en 1957 « *The Beat Generation* ». Quatre auteurs épris de jazz, de littérature japonaise et de spiritualité indienne et tibétaine : Jack Kerouac, William S. Burroughs, Allen Ginsberg et Gregory Corso. Le terme *Contre-Culture Era* renvoie, dans l'usage médiatique, aux changements advenus dans les sociétés d'Amérique du Nord et d'Europe de l'Ouest durant les années 1960 et 1970. Un état des lieux bibliographique nous renseigne sur un consensus dans la perception de ce que fut appelée « La Contre-Culture » par ses auteurs. Pour Hirsh, Trefill, Kett, Saint-Jean-Paulin, et nombre d'autres auteurs, la définition de la Contre-Culture est avant tout une définition par opposition. L'opposition à la Culture dominante : « *Aux Etats-Unis, la Contre-Culture des années 1960 fut identifiée avec le rejet des normes sociales conventionnelles des années 1950. La jeunesse de la contre-culture rejeta les standards culturels de ses parents et plus particulièrement en ce qui concerne le respect de la ségrégation raciale et le soutien initial à la guerre du Vietnam.* »¹. « *Les Etats-Unis sont, comme d'autres pays occidentaux, secoués par une remise en cause du consensus sur lequel ils étaient fondés. Dans cette atmosphère de tension et d'inquiétude, la counter-culture, « contre-culture », se construit alors d'idées politiques, d'un style de vie et de conceptions philosophiques qui se définissent avant tout par leur opposition avec le mode de pensée de la grande majorité de la population-en somme la culture de la société industrialisée.* »² Plus inspiré, le critique musical Edward Macan, voit dans le mouvement un style de vie qui ne se définit pas seulement par opposition : « *la contreculture était largement constituée de jeunes issus de la classe moyenne blanche qui ont consciemment rejeté le style de vie de leurs parents pour des chemins plus expérimentaux [...] découvrant de nouveaux royaumes de perception à travers l'exploration des religions orientales et l'usage des drogues psychédéliques, choisissant de vivre en communauté et parfois le nomadisme, s'opposant à la guerre du Viêt Nam [...]* »³. Souvent décrit comme un « mouvement », le phénomène Contre-Culture nous indique une implication dans l'action, dans l'acte contre-culturel.

Circonscrire un phénomène aussi complexe que le mouvement de la Contre-culture dans ses différentes manifestations pour en faire un objet d'étude nous oblige à être succincts et synthétiques ; nous citerons les sous-mouvements suivants afin de donner au lecteur une idée sur *le Mouvement* : Mouvements pacifistes, *Civil Rights Movement* (mouvement des droits civiques pour les Afro-américains), *Back To Land Movement* (retour à la terre) et les mouvements écologiste, les mouvements féministes et les mouvements pour la légalisation des psychotropes. Sara Evans, ancienne militante pour les Droits Civiques, nous donne peut-être avec sa propre définition du Mouvement, une idée plus intuitive et peut-être plus juste de la Contre-Culture : « *Pardessus tout le*

terme ‘mouvement’ était auto-descriptif. Il n’y avait pas de moyen pour en faire partie ; vous l’annoncez simplement ou vous sentez que vous faite partie du mouvement – souvent à travers des actes comme vous joindre à une marche de protestation. Presque un terme mystique, le mouvement implique une expérience, un sens de la communauté et de l’objectif commun. »⁴.

Le Haïku et le Jazz dans la littérature Beat

Technique d’écriture

Inspirés par la poésie japonaise, la littérature des auteurs Beats révèle l’influence du haïku à travers, notamment, l’utilisation des tirets comme marqueurs rythmiques. Le haïku classique japonais est un vers de 17 syllabes agencé en trois mesures de 5 syllabes puis 7 syllabes et enfin 5 syllabes. Dans toutes les traductions que nous avons consultées, le haïku est disposé sur trois lignes horizontales afin de faire voir et entendre la triple mesure séquentielle japonaise : 5/7/5. Le haïku comporte aussi obligatoirement un nombre de mots qui ponctuent de façon auditive et visuelle cette séquence (Une dizaine de mots de coupe servent à marquer une pause légère après la quatrième syllabe de la première mesure). Certains spécialistes pensent que ce marquage rythmique sert à imprégner le lecteur à ce à quoi cette mesure introduit.⁵ A la fin de la dernière mesure, un mot de coupe marque le point final. Exemple : le « Haïku de la Grenouille » (1686) de Matsuo Basho (1644-1694) :

1^{er} mesure : 5

Furu : vieille

Ike : mare

Ya : mot de coupe pausale

2^{ème} mesure : 7

Kawazu : Grenouille

Tobikommu : plonge dans

3^{ème} mesure : 5

Mizu : eau

No : mot de liaison (de)

Oto : clappement

En japonais :

Furu ike ya

Kawazu tobikommu

Mizu no oto

En français

Une vielle mare-

Une grenouille y bondit-

Clappement de l’eau-

Dans cet exemple, afin d’avoir le même nombre de syllabes et d’obtenir des syntagmes français, nous avons dû ajouter l’article indéfini *une* à vielle mare. Rappelons qu’en japonais les articles définis et indéfinis n’existent pas. En langue française, comme en langue anglaise, il n’y a pas d’équivalent au mot de coupe ‘ya’. Certaines traductions ajoutent un point d’exclamation ou un tiret pour produire cet effet pausal. Nous avons-nous peut-être là, un élément qui a inspiré Kerouac, lui-même auteur de plusieurs centaines de haïkus, dans l’utilisation du tiret comme marqueur rythmique.

En 1957, Kerouac énonce clairement les concepts de la technique d’écriture *Beat* en se focalisant sur l’origine jazzistique de certains principes toujours pour la revue *Black Mountain* tout en expliquant la nécessité d’abandonner la ponctuation usuelle pour le tiret : « *Pas de points séparant les phrases structures déjà arbitrairement minées par la fausseté des deux points et des*

timides et généralement inutiles virgules - mais vigoureux tiret coupant la respiration rhétorique (comme le musicien de jazz reprenant son souffle entre les phrases expirées) – ‘ pauses mesurées qui sont les principes de notre parole’ - ‘ divisions des sons que nous entendons’ – ‘ le temps et comment le noter’ . »⁶

Insistant sur la technique d'écriture inspirée des improvisateurs de jazz, Kerouac écrit dans le même essai : « - Le temps étant d'une importance essentielle pour la pureté de la parole, langue d'esquisse est un flow⁷ ininterrompu depuis l'esprit des idées-mots personnels et secrets soufflant (comme un musicien de jazz) sur le sujet de l'image. »⁸

Dix ans plus tard, et deux ans avant de mourir en 1967, Kerouac précise que le flow, le rythme est ce lui de la batterie jazz lors d'une interview donnée à Montréal.⁹

Quant à Corso, pragmatique, il nous introduit à cette technique. Il explique que : « [...] de tous les services ; que la Beat Generation a jusqu'à maintenant rendus concerne l'usage de la "mesure" en poésie. [...] des poètes avec une vision prophétique, avaient déjà insisté sur l'importance majeure de remplacer leurs stocks de vieux iambes par les mélanges contenant spontanéité "bop prosodie" images surréelles saut tempos mesures froides voyelles longues et abruptes [...] »¹⁰.

Dans les faits, les points n'ont pas complètement disparu dans la littérature Beat qu'elle soit en rime ou en prose. L'utilisation d'un, de deux ou deux trois tirets consécutifs pour rythmer la lecture est remarquablement fréquente. Cette technique de ponctuation est également inspirée, selon Kerouac par le phrasé bop et le swing, et s'illustre ici dans la thématique même du jazz. Extrait tiré de *On The Road* : « Then there was swing, and Roy Eldridge, vigorous and virile, blasting the horn for everything it had in waves of power and logic and subtlety--leaning to it with glittering eyes and a lovely smile and sending it out broadcast to rock the jazz world. Then had come Charlie Parker, a kid in his mother's woodshed in Kansas City, blowing his taped-up alto among the logs, practicing on rainy days, coming out to watch the old swinging Basie and Benny Moten band that had Hot Lips Page and the rest--Charlie Parker leaving home and coming to Harlem, and meeting mad Thelonius Monk and madder Gillespie--Charlie Parker in his early days when he was flipped and walked around in a circle while playing. »¹¹. La musique de Beat Generation fut incontestablement le Jazz. Le mot Beat vivait également dans le vocabulaire des Jazzmen. Beat, ou encore pulse. Cette même pulse qui captive Kerouac lorsqu'il la découvre dans les lettres que Neal Cassady envoie de prison à Hal Chase. Premier jet, pas de ponctuation, rythme scandé à la manière d'un scat jazz. De l'écriture à la manière d'un compositeur à l'écriture à la manière d'un improvisateur de jazz, Jack Kerouac franchit le pas à la manière d'une *Walking Bass*. En 1951, il écrit la première version de *On The Road*, sur un rouleau de papier de 40 mètres pour ne pas perdre le flow, le flux, la pulse. Son style d'écriture se forge sur le rythme de frappe à la machine, à la manière d'un flow de croches ternaires : « pas de pose pour penser au mot juste mais l'accumulation enfantine et scatologique de mots concentrés »¹². Cette même pulse que nomme Ginsberg « son impulsion nerveuse rythmique ». Il explique à Clarke qu'il n'œuvre pas selon une métrique bien définie, mais en suivant un mouvement physiologique pour parvenir à une forme organique plutôt que synthétique. Tiens, voilà une belle définition de ce qu'on nommera 20 ans plus tard : free-jazz...

Exception faite du poème *America*, cette technique est également appliquée par Ginsberg à tous les textes de son recueil *Howl and Other Poems*. Extrait du poème écologiste *Sunflower Sutra* : « [...] sitting dry on top of a pile of ancient sawdust—I rushed up enchanted—it was my first sunflower, memories of Blake—my visions—Harlem and Hells of the Eastern rivers [...] »¹³.

Fond thématique

Le jazz est largement présent dans la littérature Beat. Dans le recueil de Ginsberg « *Howl* », il n'est pas une musique ou un son immatériel, mais une image qui s'observe et qui se contemple : « [...] fumer dans les ténèbres surnaturelles de l'eau froide flottant à travers les sommets de villes contemplant le jazz [...] »¹⁴. Plus loin dans le poème, le jazz est pensé comme une nécessité

première mise en parallèle avec les besoins premiers de sex et de nourriture : « [...]sautant dans les limousines avec le chinetoque d'Okla-homa sur l'impulsion de l'hiver de minuit de la rue qui éclaire la pluie de smalltown, qui a fainéanté la faim et seul à travers Houston cherchant le jazz, le sexe ou la soupe et suivant le brillant Espagnol pour parler d'Amérique et d'Éternité, une tâche désespérée et ainsi prenant le bateau pour l'Afrique[...]»¹⁵. Dans cet extrait, le jazz renvoie à sa dimension politique et incarne la lutte du *Mouvement pour les Droits Civiques* très actifs et à son centre nerveux Birmingham : « [...] qui a mis en baril les autoroutes du voyage passé pour chaque autre montre de solitude de prison d'Hotrod-Golgotha ou l'incarnation de jazz de Birmingham [...] »¹⁶. Plus loin encore, entre mysticisme et message politique, Ginsberg évoque le jazz comme un son de voix et comme *un univers*, avec une mise en parallèle avec la voix du Christ implorant son Dieu et lui demandant en araméen pourquoi il l'avait abandonné sur la croix : « dans un temps venu après la mort et la rose réincarnée dans les vêtements fantomatiques du jazz dans l'ombre du bugle d'or de l'orchestre et soufflant la souffrance de l'esprit nu de l'Amérique pour l'amour dans un cri de saxophone Eli Eli lamma lamma sabacthani (Père Père pourquoi pourquoi m'as-tu abandonné)[...] »¹⁷. Encore dans le mystique, Burroughs fait un parallélisme entre le religieux et le jazz : « Etudiant la télépathie et la kabbale bop de Plotin de St Jean de la Croix parce que le cosmos vira instinctivement sous leurs pieds au Kansas »¹⁸. La musique, lorsqu'elle n'est pas jazz, peut aussi avoir une fonction dramatique dans le poème : « Créant les grands drames suicidaires de l'appartement de cliff-banks de la falaise de Hudson sous le projecteur bleu de guerre de la lune et leurs têtes seront couronnées avec le laurier de l'oubli. Mangeant le ragoût d'agneau de l'imagination ou digérant le crabe au fond boueux des rivières de Bowery. Pleurant la romance des rues avec leurs charrettes à bras pleines d'oignons et la mauvaise musique [...] »¹⁹.

Le Jazz. Le Bop est encore présent sous les doigts et dans la machine à écrire de Kerouac. On le retrouve dans *On The Road*, dans *History of Bop* ou encore dans un poème dans lequel *Ti-Jean* demande à *Bird* de prier pour lui. *Mexico City Blues*, écrit en 1955 est publié quatre ans plus tard contient 240 "chorus", les éditeurs et chroniqueurs français traduiront souvent par « strophes ». Mais, si l'on regarde de plus près, était-ce seulement des strophes ?— En poésie anglophone, la stance est une unité de quantification dans le poème : un nombre déterminé de vers regroupés en fonction de leur nombre, de leur sens et de leur schémas rythmique commun (métrique commune). Le terme « strophe » équivaut dans son usage en poésie moderne. En musique, la stance fait référence au couplet et non au refrain aussi désigné par "chorus" dans le vocabulaire de certaines musiques populaires. En spécialiste du jazz, Kerouac utilisa expressément le mot chorus (solo dans le jargon jazz).

Proches par l'*outsiding* (en référence à Howard S. Becker), les deux générations déviantes de l'Amérique, se rapprochent, collaborent. Noirs et Blancs œuvrent ensemble. Pas de commun revendiqué, ni d'Underground manifeste. Ils œuvrent dans un commun réel, quotidien et différent. Un nouveau territoire immatériel en Amérique : l'Alter-américanisme. Et dans le même *Beat*, Jazzmen et Beatniks concrétisent : en 1957, Kerouac réalise un cycle de lectures au mythique Jazz club New-yorkais *Village Vanguard*. En 1958, il enregistre *Blues and Haikus*. Trois haïkus²⁰ sur la face A et les *Poems from the Unpublished Book of Blues* sur la B avec les saxophonistes Zoot Sims et Al Cohn. Politiquement subversifs, déviance, provocation ou invitation des nippons dans le scape américain, cette année là, les bombardements sur Pearl Harbor, les crimes atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki fument encore. Qu'importe, Jack Kerouac est déjà rebaptisé le *Jazz Poet*. Poète du jazz, biographe et inspirateur d'une génération qu'il décrit dans un haïku « d'enfants sur la route qui parlent de la fin du monde »²¹. Une réalité américaine dans une forme japonaise : *The Media is the Message...* Sur la route, droit devant à la rencontre de l'autre. En 1968, *The Book of Haikus* est publié, manifestation de l'engagement de Kerouac dans cet Art.

La relation étroite des beats et du jazz sera portée au cinéma, en 1960 par la MGM. La chanteuse jazz Carmen McRae, les saxophonistes Art Pepper et Gerry Mulligan joueront dans l'adaptation cinématographique de la nouvelle de Kerouac *The Subterraneans* avec les jazz clubs pour toile de fond.

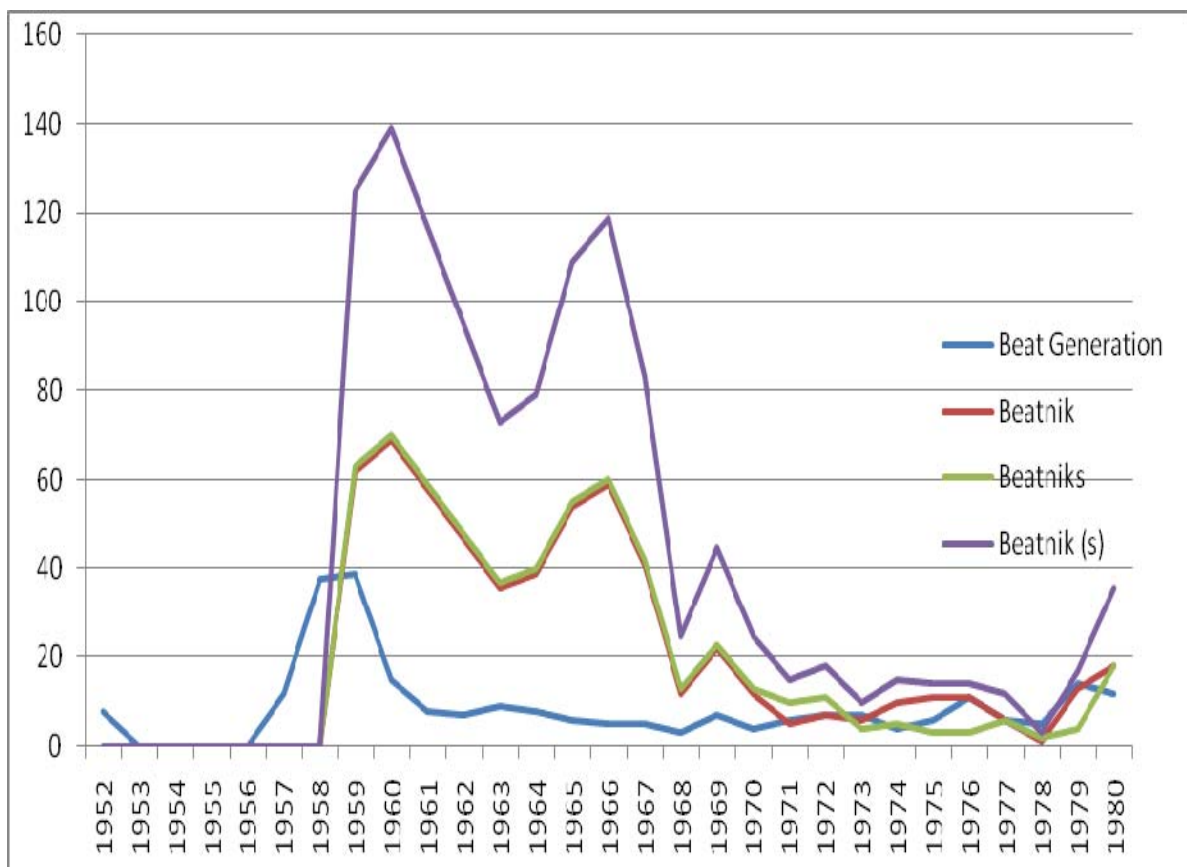
La propagation des contre-valeurs de la *Beat Generation* : Cas du *New York Times*

Les premières études d'impact sur l'Opinion Publique de la nature de la médiatisation d'un phénomène donné datent du début des années 1950. En 1952, F.J. Davis démontre déjà le rapport entre l'évaluation de l'évolution de la délinquance au Colorado par l'opinion et la nature de la médiatisation du même phénomène²². Partout où des normes sont créées et mises en vigueur, nous ne devrions pas être surpris de trouver des individus qui cherchent le soutien ou qui fabriquent l'opinion publique. Partout où de nouvelles normes apparaissent et sont adoptées par la jeunesse, nous devrions être attentifs aux initiatives éventuelles d'un groupe ou d'une organisation particulière. Leurs activités peuvent être qualifiées d'entreprise de morale, car ce qu'ils entreprennent, c'est bien la création des nouvelles conceptions dans l'organisation morale d'un *socioscape*, dans son code du bien et du mal.

Parfois, un ou plusieurs médias peuvent se muer en entrepreneur de morale. Dans le pays où les leviers du Pouvoir sont entre les mains d'une bureaucratie d'Etat, le monopole des médias vient généralement renforcer la censure officielle. Il est bien plus complexe d'observer une entreprise de morale lorsque les médias sont des entreprises privées et que la censure officielle est quasi inexistante, nous insistons bien sur « censure officielle ».

Corso affirmera à propos des médias de l'époque : « *C'était comme si nous étions là, parlant avec notre propre voix, et les mass-médias ne pouvant pas nous contrôler, ils firent alors la meilleure chose, ils nous ont découverts* »²³. L'analyse qui suit, cherchera à établir le rôle des médias, à travers l'enquête que nous mènerons à travers les articles publiés par le *New York Times*, dans son appréhension et dans sa médiatisation du phénomène Beat ainsi que dans sa participation, en tant que Media-Message, dans l'interaction entre le public et cette « culture déviante »²⁴.

Le tableau ci-dessous illustre la fréquence des publications du *New York Times* qui concernent directement la Beat Generation.



Note méthodologique

Graphique de synthèse obtenu en regroupant par année des articles contenant des occurrences des lexèmes en marge du graphique.

Source : archives New York Times 1952 -> 1980.

Les commentaires du graphique se basent sur l'analyse des courbes et d'une sélection de 280 articles traitant directement de la Beat Generation ou/et des Beatniks sur la même période.

Si le débat sur le pouvoir des médias dans la création d'opinions et d'attitudes reste mitigé, depuis les travaux de Lazarsfeld, on admet leur effet d'activation : ils permettent à des opinions existantes à l'état latent de se cristalliser transformant les prédispositions en positions, puis en comportements effectifs. Selon Lazarsfeld²⁵, ce processus d'activation se déroule en quatre phases : 1-La propagande (attraction de l'attention du public). 2-L'intérêt croissant (exposition accrue aux messages) 3-L'attention sélective (les messages qui flattent les prédispositions sont priorisés) 4-L'adoption d'opinion ou l'acte.

A travers la nature de la médiatisation du phénomène Beat, nous remarquons que le *Times* a œuvré pour la visibilité de la beat-attitude et aussi dans sa normalisation. Portant les attitudes Beats, à travers leur *adoubement* par les garants de la morale (l'église, l'establishment littéraire international, le Cinéma, etc.) à l'état de normes (donc acceptables), normalisant les contres-normes, le *Times* a joué à l'entrepreneur de contre-morale. Mais quelque soit l'importance de l'opération d'étiquetage « Beat » réalisée par John C. Holmes (le premier journaliste à parler de « Beat Generation » et ses compères, on ne peut absolument pas comparer celle-ci comme l'unique explication de ce que font véritablement les déviants normalisés présumés. Il serait risqué de suggérer que des individus choisissent de devenir beatnik, ou changent d'opinion par rapport à des comportements déviant, uniquement parce qu'un média a normalisé dans son contenu des contre-valeurs et a médiatisé de manière mystifiante les « leaders d'opinion » de la beat-attitude. Néanmoins, les exemples suivants confortent le processus progressif énoncé par Lazarsfeld :

de 1952 à 1957 : *Propagande*

« *On The Road est le deuxième roman de Jack Kerouac et sa publication est une occasion historique autant que l'exposition d'une œuvre d'art authentique est un grand moment dans une époque [...] »*²⁶.

De 1959 à 1961 : *Intérêt Croissant*

« *L'éminent romancier et scénariste soviétique, Valentin Petrovitch Katayev, affirma ici hier qu'il voulait connaître le travail des écrivains et poètes de la Beat Generation [...] »*²⁷.

De 1962 à 1964 : *Adoubement par les gardiens du temple de la morale (attention sélective)*

« *L'ÉGLISE ANALYSE LE MONDE DE BEATNIKS; le Clergé établi le lien entre le psalmiste et le poète du Village (Greenwich Village) »*²⁸.

1965 : *Normalisation d'un leader d'opinion déviant (adoption d'une opinion)*

« *Pour les étudiants des universités du monde entier, aujourd'hui, Allen Ginsberg est une espèce de héros et parfois un vrai prophète »*²⁹.

Conclusion

Apparition de contre-valeurs, empreints à « la culture de l'ennemi », entreprise médiatique de contre-morale, sont autant de phénomènes qui participent au processus de passage d'un système de valeurs à un autre système ; au système de valeurs de « l'autre ». La littérature, la musique, et plus largement l'art, comme nous l'avons exploré dans le cas de la *Beat Generation*, peuvent participer à cette rencontre avec l'autre et à cette « conscience solidaire ».

Notre métier est dangereux car nous explorons les mondes possibles par delà le Monde. Et peut-être que nos réflexions en tant que scientifiques de l'humain, gagneront à révéler le rôle politique de l'artiste : un leader d'opinion.

Références

1. « *In the United States, the counterculture of the 1960s became identified with the rejection of conventional social norms of the 1950s. Counterculture youth rejected the cultural standards of their parents, especially with respect to racial segregation and initial widespread support for the Vietnam War* » Eric Donald Hirsch & James Trefill & Joseph Kett, *The Dictionary of Cultural Literacy: What Every American Needs to Know*, Houghton Mifflin, Chicago, 2002. p. 419.
2. Christiane St-Jean-Paulin, *La Contre-Culture*, Paris, Autrement, 1997, p.9.
3. « *Counterculture consisted largely of young , middle-class white people who had consciously rejected the lifestyle of their parents in favor of more experimental paths [...] uncovering new realms of perception and consciousness through the exploration of Eastern religions and the use of hallucinogenic drugs, communal and sometimes nomadic living, opposition to the war in Vietnam[...]* » Edward Macan, *Rocking the Classics :English Progressive Rock and the Counter-culture*, Oxford University Press, New York, 1996, p.16.
4. « *Above all the term 'movement' was self-descriptive. There was no way to join ; you simply announced or felt yourself to be part of the movement – usually through some act like joining a protest march. Almost a mystical term, 'the movement', implied an experience, a sense of community and common purpose.* » Sara Evans in Thierry H. Anderson, *The Mouvement and the Sixties*, Oxford University Press, New York, 1995, p.15, p.16.
5. Voir Vladimir Grigorieff, *La Porte Applaudit*, Filipson, Bruxelles, 2005, p.10.
6. Jack Kerouac, « *Essentials of Spontaneous Prose* », *Black Mountain Review*, n° 7, octobre 1959 ; traduit en français par P. Guglielmina, in revue *L'Infini*, Gallimard, 1994, n° 48, p. 52.
7. Nous avons préféré restituer le mot flow de la version originale au mot flux choisi par le traducteur. Le mot flow usuel du vocabulaire des musiques afro-américaines et renvoyant au débit rythmique et rythme vocal. Le flow renvoie également à l'état mental atteint par une personne lorsqu'elle est complètement immergée dans ce qu'elle fait, dans un état maximal de concentration totale. Ce concept fut élaboré par le psychologue hongrois Mihaly Csikszentmihalyi, a été repris dans de nombreux et variés domaines. Voir Mihaly Csikszentmihalyi *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*, San Francisco, Jossey-Bass, 1975.
8. Jack Kerouac, « *Essentials of Spontaneous Prose* », *Black Mountain Review*, n° 7, octobre 1959 ; traduit en français par P. Guglielmina, in revue *L'Infini*, Gallimard, 1994, n° 48, p. 52.
9. Interviewé par Fernand Séguin dans *Le Sel de la Semaine*, Radio-Canada, Montréal, 1967.
10. Gérard-Georges Lemaire, *Beat Generation. Une Anthologie*, Al Dante, Romainville, 2004, p.27.
11. Jack Kerouac, *On The Road*, G P Putnam's Sons, 1997, New York, p.241

12. Jack Kerouac in « Infantile pileup of scatological buildup words till satisfaction is gained », Ann Charters, *The Portable Beat Reader*, Penguin Books, New York, 1992, p.57.
13. Allen Ginsberg, *Howl And Other Poems*, City lights, San Francisco, 1956, p.9.
14. « [...] smoking in the supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of cities contemplating jazz [...] ». Allen Ginsberg, *Howl And Other Poems*, City lights, San Francisco, 1956, p.9.
15. « [...]who jumped in limousines with the Chinaman of Okla-homa on the impulse of winter midnight street light smalltown rain, who lounged hungry and lonesome through Houston seeking jazz or sex or soup, and followed the brilliant Spaniard to converse about America and Eternity, a hopeless task, and so took ship to Africa[...]».Allen Ginsberg, *Howl And Other Poems*, City lights, San Francisco, 1956, p.12.
16. « [...] who barreled down the highways of the past journeying to each other's hotrod-Golgotha jail-solitude watch or Birmingham jazz incarnation [...] ». Allen Ginsberg, *Howl And Other Poems*, City lights, San Francisco, 1956, p.17.
17. « [...]in time come after death, and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band and blew the suffering of America's naked mind for love into an eli eli lamma lamma sabacthani saxophone cry[...] » Allen Ginsberg, *Howl And Other Poems*, City lights, San Francisco, 1956, p.20.
18. « who studied Plotinus Poe St. John of the Cross telepathy and bop kabbalah because the cosmos instinctively vibrated at their feet in Kansas ». Allen Ginsberg, *Howl And Other Poems*, City lights, San Francisco, 1956, p.12.
19. « Who create great suicidal dramas on the apartment cliff-banks of the Hudson under the wartime blue floodlight of the moon & their heads shall be crowned with laurel in oblivion, who ate the lamb stew of the imagination or digested the crab at the muddy bottom of the rivers of Bowery, who wept at the romance of the streets with their pushcarts full of onions and bad music[...] ».
Allen Ginsberg, *Howl And Other Poems*, City lights, San Francisco, 1956, p.15.
20. Missing as of Sept. 27, 2010.
21. Missing as of Sept. 27, 2010.
22. F.J. Davis, « Crime News in Colorado Newspapers », *American Journal of Sociology*, janvier 1952.
23. « It was like we were standing here, speaking with our own voice, and the mass-media could not control us, the did the right thing, they "discover" us » Bruce Cook, *The Beat Generation*, Charles Scribner's, New York, 1971, p.146.
24. Dans certains cas, divers moyens de communication peuvent se substituer à l'interaction face à face pour faire accéder l'individu à la culture déviante. Voir Howard S. Becker, *Outsiders*, op.cit, p.54.
25. Paul Lazarsfeld, *The People's Choice*, Columbia University Press, New York, 1944, p. 75.
26. « ON THE ROAD is the second novel by Jack Kerouac, and its publication is a historic occasion in so far as the exposure of an authentic work of art is of any great moment in an age[...] ». Gibert Millstein, *Books of The Times; The 'Beat' Bear Stigmata Those Who Burn, Burn, Burn*, *New York Times*, New York, 2 septembre 1957.
27. « A prominent Soviet novelist and playwright, Valentin Petrovitch Katayev, said here yesterday that he wanted to learn about the Beat Generation writers and poets ». Kennet Love, *RUSSIAN CURIOUS ABOUT BEATNIKS; Soviet Writer Says Here He Would Like to Learn of Kerouac and Ginsberg*, *New York Times*, New York, 6 août 1959.
28. Anonyme, *CHURCH ANALYZES BEATNIKS' WORLD; Cleric Finds a Tie Between Psalmist and 'Village' Poet*, *New York Times*, New York, 14 octobre 1962.
29. « To university students all over the world today, Allen Ginsberg is a kind of cultural hero and sometimes a true prophet. ». Richard Kostelanetz, *Ginsberg Makes World Scene*, *New York Times*, 12 juin 1965.