



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos, Traducción e

Interpretación

Sección de Estudios Franceses

**Questions de genre et construction de l'ethos dans la fiction
francophone de Jack Kerouac**

Jeanne-Antide STUDER

Trabajo de Fin de Máster

Máster Hispano-Francés en Lengua Francesa Aplicada (Curso 2018-2019)

Tutora: María Dolores Picazo

Departamento de Filología Francesa

DECLARACIÓN DE BUENA PRÁCTICA ACADÉMICA

El TFM no podrá estar plagiado ni haber sido presentado con anterioridad por el mismo alumno en otra asignatura.

Por tanto, D./Dña. Jeanne-Antide STUDER, con NIE Y4015466W,

DECLARA que el presente Trabajo de Fin de Máster, titulado “**Questions de genre et construction de l’ethos dans la fiction francophone de Jack Kerouac**” es el resultado de su propio estudio e investigación, y que no contiene material extraído de fuentes que no estén debidamente indicadas en la Bibliografía y claramente identificadas en el propio Trabajo como fuentes externas.

ENTIENDE que incurre en PLAGIO en los siguientes supuestos:

- entregando un trabajo ajeno como si fuera original propio
- entregando un trabajo propio que ya ha sido evaluado anteriormente
- entregando un trabajo copiado, total o parcialmente, de Internet u otras fuentes, ya sean electrónicas o bibliográficas
- copiando un texto literalmente sin indicar la fuente consultada mediante un sistema estándar de referencias
- parafraseando un texto sin citar su procedencia de forma explícita

COMPRENDE también que el PLAGIO es una grave ofensa académica y ASUME las consecuencias que puedan derivarse de dicha práctica en la calificación de este Trabajo.

Y para que conste a los efectos oportunos, firma la presente declaración.

En Madrid, a 8 de septiembre de 2019

Fdo.:

Table des matières

Remerciements.....	5	
Introduction		
1. Présentation et justification de la thématique choisie.....	6	
2. Présentation et justification du corpus.....	7	
3. Présentation et justification de l'approche théorique choisie et de la méthodologie.....	11	
4. Présentation du plan et des objectifs de l'étude.....	12	
I. La représentation des genres dans les textes : une vision apparemment traditionnelle basée sur des stéréotypes binaires.....		13
1.1 Les figures féminines.....	13	
1.1.1 Le poids de la religion catholique.....	14	
1.1.2 Les femmes objets du désir sexuel.....	15	
1.1.3 Les figures maternelles.....	17	
1.2 Les figures masculines.....	19	
1.2.1. De l'enfant à l'homme adulte	20	
1.2.2 Le père.....	21	
1.2.3. Le cowboy.....	22	
II. Genre et construction de l'ethos de l'alter ego de l'auteur.....		25
2.1 Mise en scène de l'identité masculine des alter egos de l'auteur.....	25	
2.1.1 Ethos en analyse du discours littéraire : un cadre théorique	25	
2.1.2 L'ethos <i>montré</i> : mise à distance des stéréotypes de genre grâce à la théâtralisation du récit.....	28	
2.1.3 L'ethos <i>dit</i> : la « squaw » et le « Breton », une généalogie mythique.....	31	

2.2 Derrière le masque : les ambiguïtés liées aux genres	33
2.2.1 Des personnages hors normes.....	34
2.2.2 Nuit, Mer, Amérique : des figures féminines symboliques au centre de la poétique.....	37
2.3 Construction de l'alter ego de l'auteur dans l'entre-deux.....	39
2.3.1 En marge du genre.....	39
2.3.2 Entre deux cultures.....	40
2.3.3 L'hybridité comme source de l'écriture.....	42
 Conclusions.....	 44
 Bibliographie.....	 47

Remerciements

Je souhaiterais en premier lieu remercier Mme María Dolores Picazo pour m'avoir guidée et orientée tout au long de l'élaboration de ce mémoire ;

Mme Lourdes Carriedo grâce à qui j'ai rédigé un premier travail préliminaire sur les textes francophones de Kerouac dans le cadre de sa matière « Francophonie et Littératures francophones » ;

l'Université Complutense de Madrid et l'ensemble du personnel universitaire pour m'avoir permis de suivre ce Master et m'avoir soutenu à tous moments ;

l'Université de Paris IV-La Sorbonne pour m'avoir permis de compléter mon cursus universitaire à Paris, grâce à l'accord existant entre les deux institutions ;

le Collège d'Espagne à Paris et la Cité Universitaire Internationale de Paris pour m'avoir permis de trouver un peu d'Espagne à Paris et m'avoir accueilli pendant un semestre ;

Paula pour tous les moments partagés dans notre petite chambre du Collège ;
ma famille et particulièrement mon père pour ses relectures minutieuses et ses suggestions pertinentes ;

et enfin David Rodriguez Suárez pour son soutien quotidien et son aide précieuse.

Introduction

« Je suis Canadien Français, m'nu au-monde a New England. Quand j'fâcher j'sacre souvent en Français ». Ces mots, qui pourraient bien être prononcés par n'importe quel Canadien-Français d'origine, ont été écrits par Jack Kerouac, le très célèbre écrivain américain, chantre de la contre-culture *beat* aux États-Unis.

Cette figure de légende de la littérature du XX^{ème} siècle surgit sur le devant de la scène culturelle mondiale à partir de 1957, lors de la publication de son roman *Sur la route* à l'occasion de laquelle il fera même la une du magazine *Life*, le magazine illustré de la *middle-class* américaine. Ce roman, bien souvent le seul que retient le grand public, est le fruit d'une épopée sauvage qu'entreprit Kerouac et son grand ami Neal Cassady à travers les vastes étendues américaines, d'Est en Ouest et du Nord au Sud, allant jusqu'à traverser la frontière et séjourner brièvement dans le Mexique catholique et métissé des années 1950. Comme l'explique Pierre-Yves Pétillon, « à la charnière du jazz et de la country, *Sur la route* est bien [...] le premier roman rock'n roll » et en ce sens il est souvent considéré comme l'œuvre fondatrice du mouvement *beat*, se disputant le titre avec le long poème halluciné *Howl* composé par Allen Ginsberg sous l'influence de Kerouac et de William Burroughs, autre figure fondamentale du mouvement.

1. Présentation et justification de la thématique choisie

Profondément ancrée dans la culture américaine et même étatsunienne devrait-on dire, la *Beat Generation* comme l'avaient nommée les grands médias de l'époque, éclate au grand jour lors de la lecture de *Howl* par son auteur, Ginsberg, un soir d'octobre 1955 à San Francisco, et sa publication par la maison d'édition City Lights un an après. Avant de constituer le phénomène éditorial que l'on connaît, le mouvement *beat* est né de la rencontre de trois hommes passionnés de littérature et de jazz mais aux trajectoires de vie très diverses. Chacun à sa manière va donc écrire l'Amérique profonde, celle des nuits déjantées passées dans des clubs de jazz, celle de l'expérience de la drogue et de l'alcool, mais aussi l'Amérique d'après la Grande Dépression au sein de laquelle de nombreux travailleurs sont contraints de voyager d'une côte à l'autre à la recherche d'emplois de journaliers, les fameux « hobos ». Tant pour les thématiques abordées (l'appel du continent, le jazz, l'hymne à la voiture) que pour l'impact que le mouvement a eu sur les générations à venir (notamment sur les hippies),

les *Beats* ont souvent été considérés par la critique comme un mouvement caractéristique des États-Unis. Ainsi, l'origine même du terme « beat » a souvent été interprétée à travers ce prisme ; *beat* désignant « le vagabond du rail voyageant clandestinement à bord des wagons de marchandises » au XIX^{ème} siècle puis « être en bout de course, à bout de souffle, exténué, 'foutu' » dans le parler des jazzmen noirs (Pétillon, Beat Generation). Cependant, comme on peut l'entendre dans l'interview de Kerouac en français à Radio Canada en 1967, Kerouac liait également ce terme (*beat*) à un vocable français, « béatitude » (notre transcription) :

« J'entendais de vieux [...] nègres dire ça, « beat »

- Dans le sens de « écrasé, vaincu » ?

- Oui ! Pauvre ! ... Après ça j'ai été dans une petite église là, Ste Jeanne d'Arc et tout d'un coup j'ai dit :

Ah ! Beat, B-e-a-t [...] Béatitude en français »

Cette composante francophone était donc bien présente dès le départ au sein de la poétique de Kerouac, malgré « le fait que les critiques anglophones passent sous silence le fait français dans les textes de Kerouac » (Pinette, 35).

Comme l'indiquent nombre de critiques canadiens-français, le biais ethnique est fondamental pour comprendre tous les enjeux de l'œuvre francophone de Kerouac. De plus, on sait depuis quelques décennies que Jack Kerouac (Jean-Louis Lebris de Kérouac de son vrai nom), avait aussi écrit des textes de fiction dans sa langue maternelle, le français. En effet, celui qui publiera le premier *road novel*, était avant tout un enfant de l'émigration des franco-canadiens de la fin du XIX^{ème} siècle. Comme nous le rappellent Linteau, Durocher et Robert, « en 1901, il y a presque autant de Canadiens français hors du Québec qu'à l'intérieur. L'exode est massif » (1989 : 38). La langue première de Kerouac est donc le français, le jeune Jean-Louis ne devenant complètement bilingue qu'à la fin de l'adolescence (Cloutier : 10). Anctil avait déjà perçu cette double identité culturelle de Kerouac, qu'il considérait comme un « homme situé à la croisée de deux traditions culturelles » (Pierre Anctil cité par Karen Skinazi) dans son ouvrage *Un Homme grand : Jack Kerouac à la confluence des cultures* publié en 1990.

2. Présentation et justification du corpus

Cependant, ce n'est pas avant 2016 que le grand public aura pu accéder à ces textes inédits écrits en français, grâce à la précieuse édition de Jean-Christophe Cloutier, sous le titre *La vie est d'hommage*, aux éditions Boréal. Cette publication a constitué un vrai événement dans le monde littéraire, et tout particulièrement au Canada et aux États-Unis. D'ailleurs, la

publication des écrits francophones de Kerouac a été à l'origine d'une importante polémique au Québec¹ et il suffit de lire quelques articles sur le sujet pour comprendre à quel point la découverte de ces textes francophones a suscité l'émotion dans le monde culturel québécois. En effet, ils sont nombreux à insister sur le lien fort que l'auteur entretient avec cette culture et à dénoncer l'impasse souvent faite par les critiques étatsuniens sur la question de l'ethnie. Par exemple, pour Susan Pinette, « Kerouac n'était pas seulement de cette communauté ; il l'a écrite. » (2004 : 35) ; pour Gilles Bibeau, « on peut [...] se demander si l'expérience de sa vie à New York et les années de route qui suivirent sont aussi importantes que certains critiques l'ont dit » (2004 : 64) ; et Gabriel Anctil n'hésite pas à le considérer comme « un véritable écrivain canadien-français », alors même que la presque totalité de l'œuvre de Kerouac a été composée en anglais.

Pour le comprendre, regardons de plus près l'ouvrage en question, *La vie est d'hommage*. Comme l'explique Jean-Christophe Cloutier dès l'Avant-propos, le recueil se divise clairement en deux parties : d'une part, l'ensemble le plus important, intitulé *Du Côté de Duluo*, qui regroupe les textes de fiction francophones qui s'insèrent dans *La Légende de Duluo*² ; et d'autre part divers textes francophones non fictionnels rassemblés sous le titre *Sé dur pour mué parlé l'Angla*, qui permettent au lecteur d'appréhender une facette plus intime de l'auteur (lettres, commentaires etc). Dans le cadre de cette étude nous nous intéresserons uniquement aux textes de fiction (*Du côté de Duluo*) d'abord parce qu'ils constituent le gros du recueil (*Sé dur pour mué parlé l'Angla* ne comportant que 25 pages sur les 345 du volume total), mais aussi parce que nous nous intéressons plus particulièrement à la construction

¹ Gabriel Anctil a d'ailleurs ouvertement critiqué les éditions Boréal pour avoir fait appel au spécialiste Jean-Christophe Cloutier, professeur dans une grande université aux États-Unis.

² *La Légende de Duluo* est le titre générique qu'a choisi Kerouac pour désigner la majeure partie de son œuvre, constituée par des textes semi-autobiographiques. Il la décrivait ainsi dans l'exergue de *Visions of Cody* (Kerouac, 1993) :

« Mon œuvre forme un seul vaste livre, à la manière de la *Recherche du temps perdu* de Proust, sauf que mes souvenirs ont été écrits lors d'une fuite et non pas dans un lit de malade. À cause des objections de mes premiers éditeurs, il ne m'a pas été permis d'utiliser les mêmes noms de personnages dans chacune de mes œuvres. *Sur la route*, *Les Souterrains*, *Les Clochards célestes*, *Docteur Sax*, *Maggie Cassidy*, *Tristesse*, *Les Anges vagabonds* et les autres ne sont que des chapitres d'un ensemble que j'appelle *La Légende de Duluo*. Quand je serai vieux, j'aimerais rassembler toute mon œuvre, réinsérer mon panthéon de noms uniformes, laisser la longue étagère pleine de livres, et mourir heureux. L'ensemble forme une énorme comédie, vue au travers des yeux du pauvre Ti'Jean (moi), également connu sous le nom de Jack Duluo, un monde de frénésie et de folie déchaînée et aussi de douceur touchante vu à travers le trou de serrure de ses yeux » (notre traduction)

narrative et non tant à l'aspect biographique, même si chez Kerouac les œuvres de fiction sont elles aussi en grande partie de nature autofictionnelle.

Les éléments composant *Du côté de Duluo* ont tous été écrits sur une courte période, entre 1950 et 1953, sauf les extraits de *Satori in Paris*. Si l'on analyse brièvement ces récits, on peut facilement distinguer trois grands types de textes. Premièrement les textes préparatoires de futurs romans anglophones ; c'est le cas de « Maggie Cassidy » et des cahiers de *Satori in Paris*. Les manuscrits originaux de ces deux romans anglophones étaient en réalité bilingues : certains chapitres de *Maggie Cassidy* (1959) ont été d'abord rédigés en français puis traduits en anglais par leur auteur, de même pour les dialogues de *Satori in Paris* (1966) traduits à des fins éditoriales. Ensuite, on peut regrouper l'ensemble des fragments plus brefs (une dizaine de pages par texte en moyenne) : « Je suis tu capable d'écrire avec *mon doigt bleu* ? », « L'ouvrage de ma vie », « Si tu veux parler à propos de Neal », « On the road écrit en français », « Écoutez le monde », « Bop blow bop » et « Quand tu rencontre un homme supérieur ». Enfin, les deux récits les plus longs : *La nuit est ma femme* et *Sur le chemin*.

Parmi ces textes, nous avons choisi de nous centrer uniquement sur les deux récits qui apparaissent en premier dans le recueil, *La nuit est ma femme* et *Sur le chemin*. Pourquoi avoir sélectionné expressément ces textes pour notre corpus ? Tout d'abord parce qu'ils représentent les deux compositions les plus élaborées que Kerouac ait rédigées dans sa langue maternelle : *La nuit est ma femme* compte plus d'une soixantaine de pages et *Sur le chemin* plus d'une centaine. De plus, dans un souci de cohérence nous avons souhaité traiter dans cette étude un nombre limité de textes car la multiplicité des textes courts rendait difficile l'élaboration d'une proposition critique pertinente. D'ailleurs, outre les fragments des romans *Maggie Cassidy* et *Satori in Paris*, les deux récits du corpus sont les seuls éléments de *Du côté de Duluo* dotés d'une structure narrative significative et complexe, à mi-chemin entre le fictionnel et l'autofictionnel. Les textes que nous avons écartés pour cette étude pourraient cependant constituer l'objet de recherches plus poussées à l'avenir.

La nuit est ma femme ou *Les Travaux de Michel Bretagne*, du nom du narrateur, est un roman court (une « longue nouvelle » selon Cloutier p.15) rédigé entre février et mars 1951 sous la forme d'une longue confession semi-autobiographique, qui constitue selon Cloutier le « premier effort de composition soutenu en français » de Kerouac (2016 : 15). Comme souvent chez Kerouac, le narrateur à la première personne, Michel Bretagne, représente un

alter ego de l'auteur (Kerouac prévoyait d'ailleurs de changer son prénom pour « Jean »³). La composante autofictionnelle est donc bien présente dans ce texte, l'inscrivant ainsi dans la droite ligne de l'ensemble de l'œuvre de Kerouac (tant anglophone que francophone), dont le lien étroit avec la vie de l'auteur est bien connu. On y retrouve le Lowell de son enfance, la communauté franco-canadienne, la naissance de l'écrivain anglophone et l'appel de la route, entre autres thématiques récurrentes. Comme dans son œuvre anglophone, l'aspect autofictionnel est l'un des sujets qui a été le plus mis en exergue par la critique, notamment la question ethnique, beaucoup étudiée depuis la publication de ces textes francophones ; c'est pourquoi nous avons choisi ici de ne pas l'approfondir davantage.

Pour ce qui est de *Sur le chemin*, c'est sans aucun doute le récit le plus long écrit en français par Jack. Le texte, écrit en quelques jours à Mexico seulement un an après *La nuit est ma femme*, raconte l'histoire chaotique de trois familles appauvries, les Pomeray, les Duluoiz (dont le fils, Ti Jean, constitue un alter ego évident de l'auteur), et les Jackson, dont les destinées se croisent dans un taudis newyorkais le temps d'un weekend. Ici aussi, bien que le texte original soit bilingue (grâce à l'édition nous avons à notre disposition un texte francophone homogène), l'œuvre présente une structure bien définie, inspirée de « la structure formelle du jazz américain » (Cloutier p.15).

Dans les deux textes et dès les premiers mots, le lecteur remarque la langue si particulière qu'emploie Kerouac tout au long de ses écrits francophones : à mi-chemin entre « le Français patois » et « l'Anglais des gas du coin » (Kerouac, 2016 : 55), comment qualifier cette langue hybride ? Est-ce du québécois, du joual ? du canuck, du canadien-français ? Les limites qui définissent ou différencient un dialecte d'un autre sont souvent bien floues et mouvantes, et on ne saurait vraiment ici proposer des définitions catégoriques. Cette « collision des deux langues » (Melehy, 2017 : 13) concerne tous les domaines linguistiques : le lexique, la grammaire, la syntaxe etc. En effet, même si l'on sait que Kerouac était parfaitement capable d'écrire dans un français châtié⁴, il choisit ici un français oral, émaillé à la fois d'anglicismes et d'idiotismes canadiens. Ici encore, donc, les deux langues entrent en contact, peut-être de la manière la plus intime qui soit, sous la forme d'une sorte de « franglais », de mélange d'anglais américain et de français canadien. Cette question, passionnante sans aucun doute, demanderait à être étudiée de manière systématique sur un

³ Cloutier, p. 52.

⁴ Comme le précise Jean-Christophe Cloutier (Kerouac, 2016 : 335), Kerouac « lisait énormément en français - Proust et Céline, entre autres- et avait en sa possession des dictionnaires français ».

plan linguistique et non tant dans une perspective littéraire comme celle que nous avons choisie ici.

3. Présentation et justification de l'approche théorique choisie et de la méthodologie

Bien que ces textes aient été édités et publiés récemment, comme nous l'avons déjà signalé, ils ont eu un grand succès, notamment dans les cercles académiques francophones du Canada et des États-Unis. C'est une des raisons pour lesquelles nous avons décidé de les aborder sous un angle nouveau, très peu étudié dans l'œuvre de Kerouac en général et complètement neuf en ce qui concerne ses textes francophones : celui du genre. En plus de la nouveauté de cette perspective, ce choix a été guidé bien évidemment par mon intérêt personnel. Au cours de ma trajectoire universitaire, je me suis intéressée particulièrement à la représentation des femmes dans la littérature et le cinéma, notamment dans mon mémoire « Las figuras de prostitutas en el cine mexicano del siglo XX » et dans mon étude « Maternidad y vocación literaria: la mayéutica de la escritura en la novela *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel ». Cela a donc été un défi pour moi de m'intéresser maintenant à la représentation du genre dans l'œuvre d'un écrivain *au masculin*. Comment sont représentés les genres dans *La nuit est ma femme* et *Sur le chemin* ? Et comment cette représentation participe-t-elle de la construction de l'ethos de l'écrivain ?

Avant de continuer notre analyse, il nous semble nécessaire d'explicitier l'approche théorique que nous avons choisie. Nous approcherons notre sujet dans une perspective féministe. Il est important de l'explicitier car comme le souligne Eli Bartra (1998 : 111), « les études sur, ou par, la femme ne sont pas forcément féministes » sauf s'ils « se basent sur le fait de la division hiérarchique du genre dans la société y s'ils visent à l'abolition de la subordination des femmes ». Dans ce travail, nous faisons nôtre cette hypothèse et nous nous proposons de nous rapprocher de l'objectif de tout féminisme selon Lorena Saletti Cuesta (2008 : 170) : « analyser de manière critique la construction [...] des différents discours sociaux sur les femmes » et nous ajouterons, sur les hommes. En ce sens, je me suis appuyée principalement sur l'un des ouvrages essentiels de la dite Troisième vague du féminisme, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*⁵ publié en 1990 par Judith Butler. Dans son essai, Butler cherche à analyser et déconstruire une notion qu'elle jugeait

⁵ L'ouvrage ne sera traduit et publié qu'en 2005 en France (après sa traduction et publication en espagnol en 2001 paradoxalement), quand bien même il se situe dans la ligne des théories de Beauvoir, Foucault et d'autres philosophes français.

insuffisamment traitée par les féministes de la Deuxième vague (principalement les féministes françaises), celle du genre. Ainsi, elle s'appuie sur la problématique des (homo)sexualités pour jeter le « trouble » dans le genre, c'est-à-dire pour en révéler l'instabilité dans un contexte non hétéronormé. C'est d'ailleurs en ce sens que l'ouvrage est bien souvent considéré comme élément fondateur de la théorie *queer* (selon laquelle la sexualité ainsi que le genre ne sont pas déterminés par le sexe) car il vise à « critiquer un présupposé hétérosexuel dominant dans la théorie littéraire féministe » (Butler, 2001: 8).

En effet, Butler remet en cause la bicatégorisation sexuée qui régit les relations de genre et le pouvoir de détermination conféré à une différence biologique. Pour elle, le genre est une construction qui résulte de la répétition d'actes naturalisés et se définit comme « la stylisation répétée du corps, une succession d'actes répétés - dans un cadre régulateur très strict - qui s'immobilise avec le temps pour créer l'apparence de la substance, d'une forme naturelle d'être » (Butler, 2001 : 98). C'est ce qu'elle nomme la théorie de « la performativité du genre » : le genre est un processus social qui construit la différences des sexes et qui produit la bicatégorisation masculin-féminin. Pour illustrer son propos, l'auteure prend l'exemple de la performance de genre réalisée par les drag queens, qui ne seraient qu'un cas plus évident du *jeu* qu'implique la catégorisation des êtres humains en genres: les drag queens *jouent* un sexe qui n'est pas leur sexe biologique au même titre que l'ensemble des personnes *jouent* le genre associé à leur sexe biologique de manière inconsciente dans la société.

Ainsi, dans cette perspective, les enfants s'associent à un genre à travers une série de performances conformes aux modèles « homme » et « femme » et ces actes de *jeu* se répètent tout au long de l'existence de la personne, et ce, tant pour le genre « masculin » que pour le genre « féminin » : la petite fille jouera aux poupées, préférera le rose etc, et le garçon jouera à la bagarre, au camion etc. Si le genre est bien une construction, alors cette construction ne concerne donc pas uniquement les femmes mais également les hommes. D'ailleurs, Butler insiste longuement sur le fait que même la catégorie de « femmes » n'est pas valable comme sujet unique du féminisme. Cette catégorie ne suffit pas pour décrire une personne car « il est impossible de séparer le genre des intersections politiques et culturelles au sein desquelles il se produit et se maintient constamment » (Butler, p.49). Nous approfondirons donc ces problématiques tout au long de notre étude, tout en tenant en compte le saut en arrière que suppose la lecture des textes de notre corpus, tous deux rédigés entre 1951 et 1952.

4. **Présentation du plan et des objectifs de l'étude**

Ainsi, nous nous proposons dans ce travail de recherche tout d'abord d'offrir une analyse des représentations des genres dans les textes du corpus à travers une étude des différents personnages masculins et féminins et des stéréotypes binaires qui leur sont attachés. Ensuite nous nous intéresserons au rôle que joue le genre dans la construction de l'ethos de l'alter ego de l'auteur, qu'il soit narrateur (comme c'est le cas dans *La nuit est ma femme*) ou bien l'un des personnages (Ti Jean dans *Sur le chemin*). Notre objectif principal ici est donc d'apporter un regard nouveau, pas seulement ethnique, sur ces textes francophones de publication récente.

I. La représentation des genres dans les textes : une vision apparemment traditionnelle basée sur des stéréotypes binaires

Dans notre étude, nous partons du fait que la société dans laquelle évoluent les personnages constitue une représentation de la société contemporaine de l'auteur c'est-à-dire celle des États-Unis du début des années 1950. Par conséquent, si l'on prend en compte toutes les facettes de ce milieu social (du point de vue historique ou ethnoculturel -le poids de la tradition catholique au sein de la communauté franco-canadienne de Lowell- etc), on se rend compte que les catégories « femmes » et « hommes » restent valides et continuent à diviser clairement les personnages en deux groupes bien distincts dans les textes du corpus. Bien que, selon Butler et comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, « la catégorie 'femmes' [soit] normative et exclusive et s'utilise en maintenant intactes les dimensions non marquées des privilèges de classe et raciaux » (2001 : 67), nous conserverons cette division des personnages conformément à la représentation qui en est faite dans les textes. C'est en ce sens que nous aborderons la problématique du genre dans un premier temps, à travers la binarité supposée du genre, même si cette binarité peut et doit être remise en question comme nous le verrons plus avant dans notre analyse.

1.1 Les figures féminines

Pour ouvrir cette section consacrée aux différentes figures féminines dans les textes et à leur représentation, nous citerons Nancy McCampbell Grace, dans son article « A White

Man in Love: A Study of Race, Gender, Class, and Ethnicity in Jack Kerouac's *Maggie Cassidy*, *The Subterraneans*, and *Tristessa* » (2000) :

« Jack Kerouac is generally not thought of as a writer of love stories, his name more readily evoking images of jazz, poetry, Buddhism, the boy gang and cars zooming along the omnipresent road. But a considered portion of his Dulooz legend is devoted to representation of women he loved » (2000 : 39)

En effet, à partir des années 2000 et parallèlement à l'expansion du domaine des *Gender Studies* au-delà des grandes universités américaines, on observe une recrudescence de l'intérêt pour l'étude tant de l'ethnicité comme du genre dans l'œuvre de Kerouac. C'est ainsi que McCampbell va jusqu'à parler de « fascination pour la race et l'ethnicité, ainsi que pour le genre et les codes de classes sociales » dans son œuvre.

1.1.1 Le poids de la religion catholique

En ce qui concerne les textes de notre corpus, *La nuit est ma femme* et *Sur le chemin*, il faut signaler que les figures féminines qui apparaissent tout au long des récits ne sont en rien des personnages centraux. Les récits que nous étudions ne se centrent pas autour d'une figure féminine en particulier, comme cela peut être le cas pour les romans anglophones *Maggie Cassidy* (1959) ou *Tristessa* (1960). Cependant, on y croise une grande diversité de personnages féminins qu'il convient d'analyser.

Un des éléments omniprésents à l'heure de se pencher sur ces personnages dans nos textes francophones c'est bien évidemment le poids de la religion catholique dans leurs vies. Comme le rappelle également Claire Quintal, le catholicisme est un élément fondamental de l'identité canadienne-française et donc par extension franco-américaine. Tout au long de sa carrière littéraire « la religion, c'est-à-dire le catholicisme vu d'une perspective franco-américaine exerce une profonde influence sur Kerouac. Cela est bien évident dans son traitement des thèmes de l'amour, du travail, de la souffrance [...] » (1992 : 94). Dans les textes que nous avons étudiés, on perçoit cette influence notamment à travers l'omniprésence des structures sociales traditionnelles comme la famille dont l'épouse-mère est la gardienne (la « *madresposa* » dirait la grande théoricienne du féminisme latino-américain Marcela Lagarde⁶), et la communauté chrétienne. D'ailleurs, la pratique religieuse est une caractéristique fréquemment attribuée aux femmes dans les récits du corpus, et par exemple

⁶ C'est le titre de l'un de ses ouvrages les plus célèbres : Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas y locas*. México: UNAM (1997).

dans *Sur le chemin*, elle est transmise par la figure maternelle au père de Ti Dean : « mais la choses qui runna son père eta Dieu. Y'eta un ti Catholique, de sa mère » (Kerouac, 123). On verra tout au long de l'analyse que, quel que soit le statut de la femme en question, elle est toujours reliée de près ou de loin avec les représentations religieuses.

1.1.2 Les femmes objets du désir sexuel

Depuis notamment les études de Beauvoir, on sait que dans la société hétéropatriarcale les femmes sont trop souvent perçues comme des objets de désir, l'accent étant mis sur le corps féminin, à la différence des attributs masculins, souvent rattachés à l'esprit, à la réflexion etc. Judith Butler souligne que « les associations culturelles de l'intellect avec la masculinité et du corps avec la féminité sont bien documentées dans le domaine de la philosophie et du féminisme⁷ » (2001 : 64).

Une des figures de la féminité les plus présentes dans l'ensemble de l'œuvre de Kerouac et plus particulièrement dans les œuvres du corpus, est celle que Nancy McCampbell (2000 : 41) a nommé « the 'White American Woman' or 'The Good Blonde' » (la 'Femme Américaine Blanche' ou la 'Bonne Blonde', du titre choisi par Kerouac pour une de ses nouvelles⁸). Cet archétype se caractérise par la beauté et la pureté, « une fille ou épouse-trophée signifiant la réussite économique, sociale et spirituelle » (41). Paradoxalement, cette figure féminine concentre deux symboles apparemment contradictoires dont notre culture occidentale est imprégnée, comme le signale McCampbell (41) :

« A pastiche of religious iconography and Hollywood celluloid, she reflects the antithetical cultural paradigm with which he existed: the pure asexuality of Virgin Mary merged with the more open and attainable sexuality of a female movie star »

Ainsi, on remarque ici que cet archétype de la blondeur fusionne à la fois l'imaginaire catholique de pureté virginale considérée comme une qualité morale nécessaire pour le genre féminin, et la représentation stéréotypée de la vedette du cinéma hollywoodien. D'ailleurs, à plusieurs reprises dans les textes l'alter ego de l'auteur évoque des grandes actrices du cinéma de l'époque, exprimant bien souvent son désir de les « posséder ». Par exemple, dans *La nuit est ma femme*, l'anecdote de la livraison d'un manuscrit à Louis Verneuil est toute entière centrée sur l'idéalisation de la position de « fameau écrivain », celui-ci disposant de tous les attributs de la richesse et de la distinction y compris « la fameuse actrice Nancy Caroll »

⁷ Notre traduction.

⁸ *Good Blonde & Others* (1993).

(Kerouac : 68). Le passage s'achèvera sur la phrase « J'reva de'etre comme M. Verneuil », ce qui met en évidence qu'ici, la blonde sexy constitue un symbole de richesse et de réussite sociale. Un peu plus loin dans le texte, on retrouve la même idée quand le narrateur imagine le succès du roman qu'il est en train d'écrire, et qu'il se voit déjà comme un « millionnaire, marriez a Lara Turner » (p.93). Ici aussi, l'actrice de cinéma apparaît comme un attribut de plus qui confirme le succès pécuniaire et social.

La récurrence de cette image de la femme-objet est en lien également avec la réalisation de l'*American Dream*, le rêve américain de l'homme qui construit sa richesse à partir de très peu. Bien évidemment, chez Kerouac ces vains rêves de richesse sombrent presque toujours dans l'échec et la désillusion, comme lorsque Dean Pomeroy et son fils arrivent à New York et découvrent une ville sale, hostile alors que « Dean y'ava penser de voire [...] des femmes en or emprantez sur les chassi comme des plaque de bank d'or » (2016 : 124). C'est d'ailleurs dans la même lumière dorée digne d'un film hollywoodien qu'observe Rolfe Glendiver les deux amantes d'Omer à travers la fenêtre un peu plus loin. On reconnaît d'abord les caractéristiques physiques d'une starlette de cinéma chez Peaches : « comme qu'eta belle ! - les epaules d'or et de blanche [...] A s'ava bleachez les cheveux pour la fun pour l'automne » (183). Mais on remarque également que la fenêtre joue le même rôle qu'un écran de cinéma dans cette scène de voyeurisme, retirant leur épaisseur aux corps pour ne laisser qu'une mise en scène presque hollywoodienne : « dans troisième [chambre] un lumière, d'or, et une fille tout nuds sur le pied du lit » (183). Là aussi, le spectateur (Rolfe Glendiver) exprime son désir inassouvi envers ces femmes : « Si je pourra avoir ces femmes tout nud avec moi dans ma chambre ! » (186). Ce désir se fait parfois frustration, la frustration tant sexuelle (de ne pas pouvoir consommer l'acte sexuel avec ces femmes) que sociale (l'impossibilité de surmonter les barrières des classes sociales) comme on le remarque dans *La Nuit est ma femme*, lors de la description des corps sur la plage du *resort* : « les belles « filles » avec le corps d'orée en silk blanc qu'attenda pour l'amour sur la plage » (Kerouac, 90). Le narrateur dépeint ces corps comme étant à la disposition de l'homme et voudrait donc lui aussi pouvoir en disposer à sa guise. Cependant, ces jeunes filles en vacances sont dans un monde totalement opposé à celui du narrateur, ouvrier terrassier de l'autre côté du bras de mer et c'est pourquoi le désir devient violence face à ce qu'il considère une injustice : « Voila, ons etait toutes dans l'monde ensemble [...] J'voula aller là leurs arracher l'bathing suit. [...] J'voula toutes » (Kerouac, 90). Ainsi, nombre de figures féminines traitées du point de vue du désir ne sont pas seulement de simples symboles de la sensualité féminine ou de l'érotisme

mais deviennent le symbole d'une ascension sociale réussie, et sont par conséquent presque toujours en lien avec un désir de pouvoir.

1.1.3 Les figures maternelles

On sait à quel point la figure maternelle a été fondamentale dans la vie de Kerouac, notamment à la fin de sa vie, passée entre « Mémère » (le surnom affectueux qu'il donnait à sa mère) et sa troisième et dernière femme, Stella Sampras. Comme le signalait déjà Beauvoir dans son ouvrage bien connu *Deuxième Sexe* (publié seulement deux ans avant l'écriture de *La Nuit est ma femme*), la Mère dévouée asexuée (Beauvoir, 1986) constitue le pendant de l'autre image symbolique, l'Amante perfide capable d'adultère, l'incarnation du Bien et du Mal, l'éternelle dichotomie. Ici, l'approche féministe nous permettra de révéler « le caractère construit de la maternité » (Saletti Cuesta, 2008: 170) et d'essayer de déconstruire les représentations stéréotypées qui lui sont attribuées, comme par exemple celle de la « bonne mère », qu'ont analysées et remises en question notamment les théories de Beauvoir et de Badinter⁹ par exemple.

Comme on l'a déjà évoqué plus haut, dans les textes francophones de Kerouac la mère est représentée comme la garante de l'ordre au sein du foyer familial, ce qui va de pair avec la pratique religieuse dans cette culture catholique franco-américaine qui imprègne les récits. Se consacrant corps et âme aux tâches ménagères et à l'alimentation de la famille, elle semble parfois même atteindre le statut de sainte, comme dans *Sur le chemin* (Kerouac, 2016 : 179) lorsque Rolfe aperçoit sa mère décédée sous la forme d'une vierge : « tout d'un coup il se sembla que sa mère morte marcha en avant de lui, luisante, un apparition ; elle était Catholique, elle fesa son signe de la croix ». On remarquera d'ailleurs qu'un des seuls moments de joie pleine et de communion familiale dont se souvienne le narrateur Michel Bretagne dans *La nuit est ma femme* est celui d'un repas qui ne va pas sans nous rappeler la Cène : « Je voué encore mon père content assis à belle table plein de plats couverts ; il lève le toppe, on voué le fried rice, le chop uey, le chow mein. [...] Sur le visage de ma mère je voué une rougeur de contente » (58).

⁹ La critique du concept d'« instinct maternel » réalisée par Élisabeth Badinter dans *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel* (1980) constitue une étape importante dans le processus de déconstruction de la figure maternelle, en distinguant clairement la « grossesse » biologique de la « maternité » sociale (construction de la relation mère/enfant, éducation et parentalité).

Ainsi, on observe en général une forte idéalisation du rôle de mère et plus largement de femme au foyer. Par exemple, toujours dans *La nuit est ma femme*, face à la mort du père, la mère du narrateur est associée poétiquement à la vie, comme souvent dans ces écrits francophones, grâce à une orthographe originale du verbe *vivre* qui laisse libre cours à l'interprétation : « Ma mere vie, elle est une ange de bonnesse ; elle est avec ma sœur marié » (Kerouac : 59). Cette même vision traditionnelle idéalisée des épouses-mères se réitère en de nombreux endroits, comme lors de l'expérience du travail à la chaîne dans la *cookie factory*. Le monde masculin de l'usine, assimilé à l'enfer (« toute une petite vie dans l'enfer » : 77) s'oppose à la supposée douceur des tâches ménagères féminines: « Tout d'un coup j'ai pensée au femme qui font des cookies dans leu petites cuisines pis je l'es aima. J'pensa a leu belle joux, leu robes caraté, leu petit plats et dans l'apremidi les enfants [...] » (76). L'éducation et la maintenance des enfants sont bien entendu des charges qui incombent totalement à la mère et dont le père se désintéresse presque toujours. Quand Jacques, le père de Leo Duluoze dans *Sur le chemin* a un accès de colère, il attribue d'ailleurs toute la responsabilité des enfants à Clémentine, la mère et lui crie: « on va te les brûler tes maudits enfants ! » (Kerouac, 158).

Cette idéalisation récurrente de l'épouse-mère heureuse dans sa cuisine occulte pourtant une réalité bien moins réjouissante. Comme le rappellent Cardinal et Cox (92), « la théorie féministe en milieu minoritaire s'est appliquée à montrer que les femmes réalisaient un travail gratuit de production et de reproduction du groupe au sein de la famille et dans leurs activités bénévoles pour lequel elles ne recevaient aucune reconnaissance particulière » (Cardinal & Cox, 92). La réalisation de ces tâches est considérée comme un devoir pour la mère, et un dû pour les fils :

« la mère Duluoze épuisée [...] était obligée de se lever avant que le coq ait chanté la neige et de fouetter les œufs, à peu près une douzaine, et de battre de vraies crêpes canadiennes-françaises [...] pour ce coupeur de bois réservé qui ne faisait que la moue comme pour pleurer [...]. Absolument aucun amour dans la force rusée de ses yeux, et dans sa main calleuse pas trop de compassion » (Kerouac : 155-156).

Bien qu'à plusieurs reprises le narrateur de *Sur le chemin* présente, lui, un regard compatissant envers ces femmes (comme lorsqu'il qualifie Henrieta, mère de Rolfe et de Ti Dean de « pauvre femme tragique » : 118), il leur cède rarement la parole tout au long du récit. Les femmes sont ici souvent décrites à travers les yeux de leurs fils ou de leurs maris, comme c'est le cas par exemple dans l'évocation de la grand-mère de Léo, proposée via le regard de son fils, Jacques : « je la vois dans le vent froid [...] je la voyais s'arrêter à un autel [...] je l'ai vue dans un rêve » (158). Comme l'explique McCambell (2000 : 54), « la voix qu'il crée pour elle est clairement kerouaquienne, [...] Kerouac fait peu d'effort pour

distinguer le vocabulaire et la syntaxe de la femme des siens ». En outre, on n'entend presque jamais les voix des épouses-mères, sauf dans le cas exceptionnel de Clémentine, à qui le narrateur laisse brièvement la parole mais seulement pour livrer un discours centré sur la peur, et la souffrance : « Jacques, aie pitié des enfants » « oh Dieu, j'ai peur » (159). Elle résume d'ailleurs parfaitement la destinée de la femme franco-canadienne : « J'étais jeune fille, je ne comprenais pas que j'allais avoir treize enfants et travailler et frotter avec mes mains toutes les heures de ma vie » (159).

1.2 Les figures masculines

Avant d'aborder les différentes figures masculines que l'on croise au fil de la lecture des deux récits étudiés, il nous a paru particulièrement intéressant de nous pencher sur un article inédit que Kerouac avait écrit dans sa toute première jeunesse, dans lequel il évoque une certaine nostalgie d'une humanité plus primitive où les rôles homme/femme étaient plus clairement définis :

« Man in the Beginning was a proud animal who went out and killed his game and dragged his woman to a cave and ate with her, and performed the sticky art of love on her, and slept with her, and awoke in the morning, cold and dreary in the prehistoric pink of primeval dawn. Today, he shells out five bucks for some grocery food, takes it home to a haughty, commandeering wife, meekly performs the sticky art of love on her at night in a soft willowy bed, and wakes up in the cold and dismal pink of civilized dawn. The difference? Man is now a civilized animal, but he is no longer a proud animal. » (“‘A Noble Experiment’, Subject: What will my books be about this summer?”, n.p.,)

Cet extrait donne le ton en ce qui concerne la représentation des personnages masculins dans l'œuvre de Kerouac en général, et dans les textes francophones en particulier. Cependant, il faut tout de même replacer cet élément dans le contexte de l'époque, celui notamment de la publication par Arthur M. Schlesinger, un des intellectuels les plus influents du moment, d'un article intitulé « The Crisis of American Masculinity » (1958) dans lequel il déplorait l'extinction des héros primitifs dans la littérature américaine. Selon Pierre-Antoine Pellerin (2011 : 3), c'est donc dans un « contexte de perception d'une émasculatation collective » que sont publiées nombre des œuvres de la *Légende de Duluoz*, auxquelles on pourrait ajouter sans aucun doute *Sur le chemin* et *La nuit est ma femme*. Aujourd'hui, comme nous l'expliquent Arambourou et Paoletti (2013 : 149), « ce constat d'une crise de la masculinité et/ou de la virilité est désormais récurrent en sciences humaines et sociales » et on assiste

d'ailleurs aujourd'hui à une certaine recrudescence des études sur les hommes et les masculinités.

Arrivés à ce point, il nous semble nécessaire de préciser un peu mieux les termes employés. Il s'agit en effet de ne pas confondre les concepts de « masculinité » et de « virilité », chacun possédant des connotations bien différentes. Selon Arambourou et Paoletti (149), la virilité consisterait en « la mise en avant de la force physique, de la fermeté morale et de la puissance sexuelle » alors que la masculinité désignerait l'ensemble des attributs caractérisant généralement les hommes. Ainsi, pour François de Singly (cité par Arambourou et Paoletti : 150) la masculinité comporterait deux dimensions différentes: le « masculin neutre » et le « masculin viril ». Par conséquent, la fameuse crise de la masculinité serait plutôt une crise de la masculinité virile ou même une crise de la virilité car « cette crise se caractériserait par la perte de la maîtrise du monde et de soi par des hommes qui en détenaient auparavant le monopole » (Arambourou et Paoletti : 150), avec notamment l'entrée des femmes dans le monde du travail pendant la Première Guerre Mondiale et sa généralisation durant la Seconde Guerre Mondiale. C'est donc en réaction à ce contexte que « Jack Kerouac a également essayé de se présenter lui-même, son narrateur et ses personnages comme des archétypes de la masculinité américaine qui se sont battus contre la domestication par les femmes américaines¹⁰ » (Pellerin : 3).

1.2.1 De l'enfant à l'homme adulte : un Bildungsroman au style Kerouac

Dans la tradition du roman d'apprentissage, issu du Bildungsroman né en Allemagne au XVIII^{ème} siècle, la trame du récit est centrée sur le « conflit entre l'idéal d'autodétermination et l'impérieux désir de socialisation¹¹ » d'un jeune garçon qui devient un homme (Moretti, 2000: 15). On considère que la maturité du narrateur autodiégétique est atteinte lorsque ses aspirations individuelles se réconcilient avec les normes de la société dans laquelle il vit. Ce genre littéraire est traditionnellement un genre masculin dans lequel le personnage est confronté à toutes sortes de rites initiatiques destinés à le faire devenir un homme.

Ces éléments sont particulièrement présents dans *La nuit est ma femme*, qui comme on l'a expliqué plus haut, se présente sous la forme d'un récit rétrospectif à la première personne.

¹⁰ Notre traduction.

¹¹ Notre traduction.

Un des premiers rites de passage que doit affronter le narrateur, Michel Bretagne, est celui du travail : « ma première vraie job c'était quand j'avais 18 ans. Mon père pensait que ça m'ferait du bien » (Kerouac, 60). Ce n'est pas un hasard si ce travail coïncide justement avec ses 18 ans, un âge à partir duquel l'adolescent est souvent considéré comme un adulte. Le père joue ici un rôle important puisqu'il s'agit de transmettre à son fils la valeur positive et formatrice que possède la notion de travail dans la culture familiale (et ethnique). Un peu plus loin, le narrateur passe par un autre rite, celui de la première expérience de l'alcool (d'ailleurs liée au travail puisque financée par sa première paye) qui acquiert ici une tonalité presque mystique : « Ont pensé qu'on avait découvert le Bon Dieu [...] Toutes les hommes sont le Bon Dieu » (64).

En outre, on retrouve à plusieurs reprises la dichotomie foyer (univers féminin) / monde extérieur (aventures masculines) et chaque fois Michel Bretagne choisit avec détermination le monde extérieur, comme pour se prouver sa propre virilité. Par exemple, quand le directeur du cirque lui demande à lui et à son ami George « You boys want to go to California with the circus or are you staying around here at your mother's apron strings ? » (Kerouac, 81), ils n'hésitent pas un instant et signent le contrat de travail, recevant d'un coup les attributs masculins : « On a marché autour du cirque avec des gros cigares dans la gueule ; tout d'un coup on était des hommes mystérieux & romantiques » (Kerouac, 82). En effet, comme on l'a évoqué précédemment le travail est une valeur définitivement masculine dans l'ensemble des textes et la signature d'un contrat s'interprète ici comme une étape importante dans la trajectoire du jeune garçon. On sait également que Kerouac « a souvent exprimé le désir d'appartenir à cette tradition d'écrivains virils qui se sont aventurés dans le monde sauvage et ont combattu des dangers naturels, des hommes tels que Ernest Hemingway ou Jack London qu'il idéalisait comme étant des vrais hommes et des vrais écrivains¹² » (Pellerin, 3). On retrouve cet idéal d'un écrivain viril dans notre texte puisque le narrateur souhaite ne « pas rester dans sa chambre tout le temps avec les bonfemmes comme Henry James et ses sœurs European » (Kerouac, 70). Une fois de plus, l'apprenti-homme cherche à se distinguer du monde féminin et à s'affirmer comme un homme viril.

1.2.2 Le père

Comme on l'a vu, la figure paternelle joue un rôle fondamental dans la construction de l'identité masculine du fils. Dans les deux textes, le père est avant tout un personnage

¹² Notre traduction.

protecteur et puissant. Dans *Sur le chemin*, Leo Duluo (le père de Ti Jean, alter ego de l'auteur) présente un aspect viril, avec les attributs que le narrateur identifie comme représentatifs : « Y'eta habillez en suit brun, chapeau brun, y'eta un gros bonhomme fattez » (Kerouac, 147). De plus, il lui est clairement attribuée une certaine puissance sexuelle, représentée par l'image de la voiture pénétrant la nuit, image récurrente chez Kerouac : « regardant la route épouvantable défilier sous le bouchon du radiateur de Papa qui pénétrait résolument la nuit comme leur pauvre bouclier » (trad Cloutier, Kerouac : 134). Bien sûr, la figure paternelle est étroitement liée à celle d'un travailleur acharné et robuste, comme on l'observe dans *Sur le chemin* quand le narrateur décrit son père comme « une figure solide dans la rougeur triste du soleil descendant », « un homme brave qu'a fait des travaux comme mon petit travail de ce jour là de centaines de fois dans sa vie » (98).

Chez Kerouac, cette puissance fait du père une figure de l'autorité forte qui va jusqu'à être assimilée bien souvent à Dieu lui-même. Par exemple, dans *La nuit est ma femme*, le narrateur met sur le même plan son père et Dieu : « Mon père l'a dit, et l'Bon Dieu l'on dit » (Kerouac : 71). En outre, le Dieu catholique qui plane sur l'ensemble des textes est parfois décrit comme une sorte de Dieu vengeur capricieux, à qui on prête des sentiments : « Le Bon Dieu y apa d'faire a nous aimées ; y d laire d'etre Fâchez a propos de quoi » (Kerouac, 162). Ainsi, les représentations du père et de Dieu se confondent parfois en une même figure de l'autorité masculine.

Malgré ces images parfois stéréotypées de la figure paternelle, le lecteur perçoit une vraie tendresse entre père et fils (notamment dans l'emploi de surnoms « Ti-Michel, Ti-Pousse, Tourlipi, Ti-Pette » p. 59) et est facilement touché par l'évocation de la douleur du narrateur à la mort de son père dans *La nuit est ma femme* : « mon pere est mort quand j'avais jusse 25 an. Ça m'aurai tué a 12, 15, 18 an. Ça m'a presque tué a 25 » (Kerouac, 59). A plusieurs reprises les couples père-fils font preuve de complicité et de solidarité, et quand la figure paternelle est défaillante ou même absente, d'autres personnages assume cette responsabilité, comme c'est le cas par exemple de Slim Jackson qui, après la mort du père, «garda sont ti frère pour fils » (Kerouac, 214).

1.2.3 Le cowboy

Une autre figure masculine omniprésente tant dans *La nuit est ma femme* que dans *Sur le chemin* est celle du cowboy. C'est bien évidemment un personnage typiquement américain

qui est omniprésent dans la culture des États-Unis en général. Son contact direct avec la nature sauvage fait de lui une figure centrale de l'identité américaine comme le souligne Pellerin (2011 : 2). Dans les textes du corpus, on retrouve à plusieurs reprises des allusions explicites à cette symbolique de l'Ouest, qui permettent à l'auteur de « [reterritorialiser] une identité masculine héroïque, celle des aventuriers de la frontière¹³ » (Pellerin : 6) quand bien même l'action des récits se déroule principalement en milieu urbain.

Le personnage qui correspond le mieux à cet archétype du cowboy américain c'est Rolfe Glendiver, dans *Sur le chemin*. En effet, Rolfe constitue dans le récit l'incarnation de ce que le narrateur s'imagine comme étant la culture américaine par excellence. Son nom dénote d'ailleurs son « américanité » car il possède à la fois prénom et nom anglophones, contrairement au reste des personnages dont les noms sont d'origine francophone (même si l'on sait qu'Henriette, la mère de Rolfe était elle aussi canadienne-française). Dès le début du récit, Rolfe se distingue des autres de par son courage, ou du moins son absence de peur : « Rolfe Glendiver eta l'seul homme la qui eta pas touts boulvarsez pis épeurreu de les avantages, les gagnes, les perdus » (Kerouac : 127). Physiquement, il présente toutes les caractéristiques d'un cowboy du grand écran :

« On voya ses yeux étrange en sour du chapeau. Il porta son ranch suit entour, Levi jacket et culottes ; pareil comme si y'arra sorti du champ alfalfa » (180).

En plus de cette prestance à la John Wayne, le jeune homme possède également les qualités morales généralement attribuées aux hommes de l'Ouest : une « confiance en soi nette et heureuse » (175) et « le visage d'un grand héros [...] le visage d'un Simón Bolívar, d'un Robert G. Lee, d'un jeune Whitman, d'un jeune Melville, d'une statue dans le parc, rugueuse et libre » (177). Quant à sa relation avec les femmes c'est évidemment un séducteur, qui considère que les femmes sont à sa disposition, même quand elles ne font que passer dans la rue comme c'est le cas de cette chinoise à qui il s'adresse, moqueur : « Fweet fweet mon ange tu t'en vas chez vous ? » (130). Dans *La nuit est ma femme*, on retrouve aussi ce stéréotype du macho américain à travers le personnage de Jack, l'ami du narrateur qui chante des ballades comme la « Cowboy's Lament » et qui « y'ava toujours revez du Ouest » (Kerouac, 88).

Toujours en lien avec cette imaginaire du Far-West et dans la ligne de l'article écrit dans sa jeunesse cité plus haut, Kerouac fait de la *wilderness* (la nature sauvage) un leitmotiv au sein de ses œuvres. Selon Pellerin (2011 : 4), « la métaphore de la domestication impliquait que les hommes étaient des animaux (sauvages) par nature et que la civilisation

¹³ Notre traduction

avait corrompu et réprimé les instincts ‘naturels’ (et sexuels) des hommes ». L’image mythique d’un paradis perdu de la virilité apparaît par exemple dans *La nuit est ma femme* : « Il y avait un temps qu’un homme allait chasser dyou qui voulais » (Kerouac : 63). La nostalgie de l’innocence de l’enfance se confond parfois avec cette idée d’une nature sauvage au sein de laquelle l’homme évoluait librement :

« quand Jack pis mois ons etait des kids [...] pis ons s’croya Daniel Boone et davey Crockett. Le ciel etait bleu creu (raw) avec des nué comme du miel toutes connectez ensemble en ti morceau percée jusqu’au fond l’orizon. C’etait aussi beau que le jour que le Bon Dieu a creauté l’universe »

(Kerouac : 87).

Un peu plus loin, lorsque le narrateur décrit les difficiles conditions de travail qu’il endure, il semble s’identifier à une sorte d’homme préhistorique, comparable à celui qu’il évoquait dans « A noble experiment », en créant un parallèle entre sa propre stratégie pour survivre (réaliser un travail physique sous la chaleur d’été) et celle de ces hommes de l’aube de l’humanité : « J’pense que les premiers homme y’on faites ça, ils poigna toutes leurs viandes le matin » (90).

Ainsi, on observe que la figure archétypique du cowboy américain est liée à un faisceau de représentations que Kerouac imaginait comme constitutives de la masculinité américaine : un homme viril, libre, en contact constant avec une nature presque pré-humaine. On verra pourtant que les alter egos de l’auteur dans les récits ne peuvent correspondre parfaitement à cette vision très conservatrice de la masculinité.

II. Genre et construction de l'ethos de l'alter ego de l'auteur

En effet, comme l'a d'ailleurs abordé Pellerin à juste titre dans sa thèse *La performance autobiographique et les masques du masculin dans la légende de Duluoz de Jack Kerouac (1947-1965)* soutenue en 2013, ces figures de la masculinité virile servent avant tout de masques pour l'auteur et constituent un élément déterminant de la construction de l'ethos des alter egos de Kerouac dans les textes. On a vu comment l'auteur construit des personnages qui à première vue semblent clairement déterminés par leur genre et qui respectent la binarité traditionnelle du genre que dénonçait Butler. Cependant, grâce à la notion d'ethos adaptée au texte littéraire, nous souhaitons montrer ici comment la représentation de la masculinité chez Kerouac est sensiblement plus complexe que la simple dualité masculin/féminin.

2.1 Mise en scène de l'identité masculine des alter egos de l'auteur

2.1.1 Ethos en analyse du discours littéraire : un cadre théorique

Avant toute analyse plus approfondie, il nous semble indispensable de rappeler ici les grandes lignes constitutives de la notion d'ethos du point de vue de la rhétorique et de l'analyse du discours. Comme on le sait, le concept d'ethos nous vient de l'Antiquité grecque et se définit selon les rhétoriques antiques comme « l'image de soi que l'orateur construit dans son discours pour contribuer à l'efficacité de son dire » (Amossy, 2012 : 81). Cependant, de par son utilité et sa richesse sémantique, l'ethos est souvent lié à un « faisceau d'interprétations et d'exploitation différentes » et il peut s'avérer parfois confus (Chauvin-Vileno, 2002 : 2).

C'est pourquoi, nous commencerons par rappeler le sens attribué à l'ethos dans la tradition aristotélicienne, avant d'évoquer l'ensemble des significations qui y sont liées. Chez Aristote, la notion d'ethos apparaît principalement dans la *Rhétorique* :

« C'est le caractère moral (de l'orateur) qui amène la persuasion, quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire la confiance [...] Il faut d'ailleurs que ce résultat soit obtenu par la force du discours, et non pas seulement par une prévention favorable à l'orateur » Aristote cité par Amossy (2012 : 82)

En résumé, Aristote ouvre ici un débat qui se prolongera jusqu'à nos jours : définir l'ethos comme seule image de soi projetée par l'orateur à travers le discours ou bien en incluant

également la connaissance préalable de sa personne par l'auditoire (voir ci-après la distinction entre *ethos discursif* et *prédiscursif* ou *historique*). Par ailleurs, on remarque ici que l'*ethos* comporte tout à la fois une dimension morale (basée sur le bon sens, la vertu et la bienveillance selon Aristote) et stratégique, celle de démontrer ces qualités à travers le discours. Dans la tradition de la Grèce Antique, on observe une conception de l'*ethos* qui diverge de celle d'Aristote, notamment chez Isocrate, prédécesseur et un temps maître d'Aristote, pour qui ce qui compte le plus c'est la réputation, le « nom » de celui qui parle (Amossy : 84). On retrouve cette même idée chez les Romains (Quintilien, Cicéron entre autres) qui donnent une grande importance aux ancêtres et au rang de l'orateur pour persuader et convaincre l'auditoire. Selon cette perspective, l'*ethos* préalable prime sur l'*ethos* du discours.

En revanche, dans les sciences du langage et les sciences sociales contemporaines, notamment à partir de l'ouvrage d'Oswald Ducrot, *Le dire et le dit* (1984), l'idée d'*ethos* dans les limites du discours est remise au goût du jour dans le cadre des théories de l'énonciation et de la voix. Dès la Grèce Antique, l'*ethos* suscite, on l'a vu, différentes interprétations mais avec son introduction dans le système de l'analyse du discours, la notion semble s'enrichir davantage et comme le constate Maingueneau, un des précurseurs de son application aux textes écrits, on lui prête parfois un contenu assez « disparate » (2014 : 31). On reprendra donc ici les principales distinctions mises en place par Maingueneau et reprises par la plupart des critiques contemporains. Ainsi, on différencie trois dimensions dans l'*ethos*, plus ou moins apparentes selon les types de textes abordés : « la dimension catégorielle », qui recouvre à la fois les rôles discursifs comme celui d'orateur ou de prêcheur, et les statuts extradiscursifs (mère au foyer, infirmier etc) ; « la dimension expérientielle » regroupant les caractérisations socio-psychologiques stéréotypiques ; « la dimension idéologique », qui concerne les positionnements dans un champ, notamment idéologique, comme la position féministe, de droite etc (Maingueneau 2014 : 32-33). Bien évidemment, ces trois dimensions entrent constamment en interaction au sein de la construction de l'*ethos* par le destinataire. Mais à l'heure de l'analyse d'un texte littéraire c'est surtout la dichotomie « *ethos dit* » / « *ethos montré* » ou *ethos discursif* qui nous semble cruciale : pour Maingueneau, l'*ethos dit* représente « ce que le locuteur dit sur lui-même » tandis que l'*ethos montré*, « ce que montre sa manière d'énoncer » (2014 : 34). En fait, il reprend ici une distinction déjà exprimée chez Ducrot (1984 : 201), celle qui oppose locuteur-L et locuteur-λ, le locuteur-L étant le locuteur en tant que tel (énonciateur) et le locuteur-λ évoquant le locuteur en tant qu'être du monde, objet du discours. D'ailleurs, comme le rappelle Maingueneau, l'*ethos discursif* est

obligatoire car il est partie prenante de toute énonciation, alors que l'ethos dit n'apparaît pas forcément dans tous les textes, le locuteur pouvant faire l'objet du discours ou bien tout simplement ne pas être évoqué. En outre, le débat existant depuis Aristote débouche chez Maingueneau sur l'opposition entre ethos préalable ou *prédiscursif* et ethos *discursif*, l'ethos préalable recouvrant la représentation qu'ont les destinataires du locuteur avant sa prise de parole et l'ethos discursif, l'ethos qui se manifeste au moment de l'énonciation. Chez d'autres critiques, comme De Felipe, on parle d'ethos *historique* et d'ethos *énonciatif* :

« La connaissance de l'ethos historique peut, évidemment, contribuer à appréhender l'ethos énonciatif, en ce sens qu'il constitue un savoir encyclopédique concernant le locuteur, pouvant être mobilisé par son auditoire ou son interlocuteur » (De Felipe, 2002 : 768)

Dans le cas des textes littéraires, cette problématique est bien présente puisque selon la connaissance que le lecteur possède de l'auteur du texte, les interprétations et le jugement que celui-ci portera sur l'auteur pourront varier considérablement.

Dans le cadre de cette étude nous nous intéresserons uniquement à la construction de l'ethos *discursif*, la connaissance de la biographie de Kerouac et du reste de son œuvre dépendant bien évidemment de chacun des lecteurs. Mais, peut-on vraiment étudier la construction de l'ethos dans les textes de notre corpus ? En effet, Maingueneau avance :

« l'ethos participe d'une stratégie cohérente, destinée à résoudre un problème facilement identifiable. Mais il suffit de sortir de ces corpus privilégiés pour s'apercevoir que la construction de l'ethos est bien souvent une tâche incertaine : parce que les locuteurs ou les interprètes ne sont pas des experts, ou tout simplement parce que les genres ou les types de discours concernés n'offrent pas des conditions favorables. » (Maingueneau, 2014 : 33)

Dans le cas des textes du corpus, impossible d'affirmer avec certitude que telle ou telle interprétation du texte est juste, et par conséquent, il serait encore plus difficile d'affirmer quel problème concret viserait à résoudre la stratégie liée à l'ethos dans ces textes. D'une part, parce que comme le souligne Maingueneau, certains types de discours ne se prêtent pas si facilement au décryptage de l'ethos, notamment les textes de type littéraire et non orientés à l'argumentation, comme c'est le cas des deux œuvres poético-romanesques que nous étudions ici. D'autre part, le statut particulier tant de *Sur le chemin* que de *La nuit est ma femme* vis-à-vis du lecteur renforce d'autant plus ces difficultés interprétatives... En effet, ces textes étaient-ils réellement destinés à être publiés ? et si oui, auraient-ils été publiés tels quels, ou bien dans un français plus « orthodoxe » ou encore traduits en anglais (comme cela a été le cas pour certains fragments de *Satori in Paris* ou *Maggie Cassidy* ? Autant de questions

auxquelles on ne peut répondre et qui rendent très complexe l'interprétation de l'ethos projeté par l'auteur au travers de ces écrits (on ne sait pas si les textes se dirigeaient vraiment à un public / lecteur déterminé ou au contraire s'ils n'avaient pas été écrits pour être lus).

De notre point de vue cependant, l'analyse interprétative de l'ethos de l'auteur dans *Sur le chemin* et *La nuit est ma femme* reste pertinente car de par son talent d'écrivain et sa passion pour la littérature, Kerouac fait preuve d'habiletés d'expression qui ne laissent pas de place au hasard quant à l'existence d'une stratégie de représentation de soi. En outre, plusieurs éléments attestent de la volonté de l'auteur de publier ces textes, même si probablement traduits (voir lettre à Yvonne Le Maître¹⁴). Un locuteur doté d'habiletés expressives, un discours pensé pour s'adresser à un public (les lecteurs) : tous les éléments nécessaires à la mise en place d'une stratégie d'ethos sont présents. Cette stratégie s'établit différemment selon le texte, les modalités d'énonciations choisies n'étant pas les mêmes. Dans *La nuit est ma femme*, on retrouve des embrayeurs de personne qui dénotent un récit à la première personne et donc conduit par un narrateur autodiégétique. Dans ce cas, le locuteur s'investit directement dans le discours, on peut donc parler d'ethos *direct* (De Felipe, 2002 : 770). En revanche, dans *Sur le chemin*, le récit est porté par un narrateur hétérodiégétique et c'est donc un ethos indirect qui nous est transmis. Mais comme le souligne De Felipe, « dans un cas, comme dans l'autre, il y aura un ethos sous-jacent » (770). En effet, on peut considérer, grâce aux nombreux indices présents dans le texte, que Ti Jean est un alter ego évident de l'auteur et par conséquent, que celui-ci construit *indirectement* un ethos à travers ce personnage en particulier selon un mécanisme très caractéristique de l'écriture autofictionnelle contemporaine.

2.1.2 L'ethos *montré* : mise à distance des stéréotypes de genre grâce à la théâtralisation du récit

Notre hypothèse consiste ici à montrer que, bien que nombre des personnages présents dans nos deux textes soient conformes à la binarité traditionnelle du genre, de nombreux indices nous laissent entrevoir une certaine complexité dans la représentation des genres qui va bien au-delà des rôles traditionnels. En effet, la théâtralisation du récit ainsi que les

¹⁴ En réponse à la critique écrite par Yvonne Le Maître pour son premier roman, *The Town and the City*, dans le journal *Le Travailleur* en septembre 1950, Kerouac écrit :

« Un jour, Madame, j'écrirai un roman canadien-français, prenant place en Nouvelle-Angleterre, en français. Ce sera le français le plus simple et le plus rudimentaire. Si quelqu'un veut le publier, je veux dire Harcourt, Brace, ou n'importe qui, ils vont devoir le traduire » (cité par Cloutier, 2016 : 39).

nombreuses références à la télévision et au cinéma, sont autant de procédés stylistiques constitutifs d'un ethos montré qui met à distance les stéréotypes de genre.

Comme on l'a vu précédemment, une des figures de la masculinité les plus stéréotypées que l'on trouve dans les textes de notre corpus est sans aucun doute celle du cowboy, le fameux « Marlboro man » qui marque l'imaginaire américain (A. Elmwood, 2008 : 337). Or, cet archétype est justement mis à distance à plusieurs reprises par le narrateur, notamment par le biais de mises en abymes cinématographiques. On pourrait rétorquer que ces mises en abymes sont des stratégies narratives qui ne signifient pas forcément une remise en question des stéréotypes de genre, mais la fréquence de ces procédés au regard de la relative brièveté du récit nous laisse penser qu'il s'agit là d'un élément crucial au sein de la poétique de l'auteur. En effet, dans *Sur le chemin*, les traditionnels westerns et leurs fringants cowboys sont présentés de manière complètement satirique et décadente :

« tandis que les bums dormaient, rugissaient les coups de feu et la cadence des sabots du monde, des cavaliers aux yeux cernés qui buvaient trop dans les bars autour d'Hollywood galopèrent sous un clair de lune photographié à l'arrière d'un camion sur des routes poussiéreuses de Californie, avec une intrigue humaine pathétique concoctée pour forcer tout le monde à oublier que les cavaliers n'étaient vraiment qu'eux-mêmes » (Kerouac, 2016 : 140)

En plus de tourner en dérision cette figure de la masculinité américaine (« des cavaliers aux yeux cernés qui buvaient trop »), Kerouac nous fait comprendre ici qu'en définitive, *all the world's a stage* comme nous le rappelait Shakespeare. Ce fameux topos du *theatrum mundi*, apparaît à maintes reprises dans le récit, où chacun semble jouer un rôle qui ne lui colle pas tout à fait. C'est le cas bien évidemment de Rolfe Glendiver, personnification du cowboy dont on dit qu'il « ressemblait au cascadeur d'Hollywood qui se bat à la place du héros et d'une méchanceté anonyme, détachée, furieuse » (176). D'ailleurs, l'ultime mise en abyme a lieu quand Rolfe, lui-même caractérisé comme une sorte de cowboy hollywoodien raté va voir au cinéma des « cowboys B movies » : « Ya etez dans deu shows, assi en avant tous seul, bottes croisez, riant « Hyoohyoo » a toutes les petites jokes faibles de vieux bonhommes » (177). Et le narrateur d'ajouter : « la plupart audience disa rien [...] attenda pour le show finise, pour sortir dans les newsreel¹⁵ streets » (178). On constate donc que non seulement la figure virile du cowboy est tournée plusieurs fois en dérision, mais en plus le narrateur construit clairement l'image d'un monde d'acteurs et de masques où chacun tente de rentrer dans un moule préétabli, bien souvent sans succès.

¹⁵ Les *newsreel* étaient des courts films d'actualités qui étaient projetés avant les films au cinéma.

Prenons maintenant une figure féminine largement représentée dans nos textes : celle de la « White American Woman », la blonde sexy. Comme on l'a évoqué plus haut, l'un des épisodes où cet archétype est le plus évident est la scène de voyeurisme dans *Sur le chemin*. Dans ce passage, les fenêtres du logis jouent le rôle d'une sorte d'écran de cinéma¹⁶ sur lequel sont représentés les corps nus des deux femmes :

« Y ava pas de lumiere dans la premiere chambre, ni la deuxième avec un tite bathtub et un sink dedans, mais dans troisième un lumiere, d'or, et une fille tout nuds sur le pied du lit.

« Wow ! Wow ! il se disa. » (183)

Cette représentation dans la fiction s'organise grâce à des rappels constants de la position de spectateur de Rolfe, notamment grâce à l'omniprésence des verbes de perception : « garda » (*regarda*, 182), « Rolfe lui regarda la chère » (183), « Y ecouta pour des mots » (184), « on la voya plus » (184), « Rolfe la voya » (185) etc. Grâce à l'intertextualité cinématographique présente dans ce passage, le narrateur souligne l'importance de l'image dans ce processus de mise à distance des stéréotypes de genre et la figure de la blonde sensuelle apparaît alors comme une sorte de représentation idéale inaccessible pour le personnage, qui désire vainement la posséder lui aussi (186).

Ainsi, les stéréotypes de genre apparaissent à plusieurs reprises comme des rôles joués par des personnages qui évoluent dans un monde où tout ne semble qu'apparence. Cette idée culmine un peu plus loin dans le récit avec le travestissement d'Omer (198). Celui-ci ayant passé plusieurs jours sans dormir et abusant de toutes sortes de drogues, son visage présente une pâleur inquiétante et Vicki décide donc de le maquiller pour lui donner bonne mine. Ce grimage improvisé le transforme immédiatement en acteur, rôle qu'il accepte sans rechigner :

« La grosse redhead lui metta le pancake ; y'ava la face coffee red. Y'ava d'lair comme un ghost qui a jouer un rôle dans une Broadway play, y a jouer le role [...] Elle etait plus grande que lui, elle le supporta. Le monde voya ce phantomes et cette Amazones [...] et merveilla » (198)

Cette transformation du personnage va jusqu'à l'inversion passagère des rôles puisque Vicki adopte une position de force et une attitude protectrice alors qu'Omer semble fragile et faible, comme si cette transformation avait inversé les genres. Ce passage ne va pas sans nous rappeler l'analyse que propose Butler du travestissement au sein de la communauté lesbienne (2001 : 269) :

« *En imitant le genre, la travestie manifeste de manière implicite la structure imitative du genre en soi, ainsi que sa contingence.* En réalité, une partie du plaisir, de la frivolité du spectacle réside en

¹⁶ Cette scène ne va pas sans nous faire penser à l'un des films les plus célèbres de l'époque, *Rear window* d'Alfred Hitchcock, dans lequel le personnage interprétée par James Stewart passe son temps à observer l'activité de ses voisins à travers leurs fenêtres ouvertes, et va jusqu'à soupçonner un homme de meurtre.

l'acceptation d'une contingence radicale dans la relation entre sexe et genre, s'opposant aux configurations culturelles d'unités causales qui sont vues habituellement comme naturelles et nécessaires. Au lieu de la loi de cohérence hétérosexuelle, on voit le sexe et le genre dénaturalisés grâce à une représentation qui assume son caractère différent et dramatise le mécanisme culturel de son unité inventée. » (Butler, 2001 : 269)

En *jouant* le rôle du genre attribué au sexe opposé, le travesti divise l'unité supposée sexe-genre et remet donc en cause la naturalisation des rôles de genre. On pourrait donc avancer que Kerouac nous laisse entrevoir ici des failles dans la binarité du genre qui semblait apparemment imprégner les textes.

De par l'utilisation de ces procédés rhétoriques, l'auteur construit un ethos *montré* qui diffère sensiblement de celui d'un ardent défenseur des rôles traditionnels de genre, justement parce qu'il les dénature et les présente comme ce qu'ils sont : des rôles que l'on joue en société. En mettant en scène les stéréotypes de genre à travers des artefacts narratifs complexes, Kerouac leur retire leur vernis de naturalité et met à jour leur caractère de représentation construite.

2.1.3 L'ethos *dit* : la « squaw » et le « Breton », une généalogie mythique

Ainsi, l'ethos *montré* par l'auteur dans les textes que nous étudions semble remettre en question au moins en partie la binarité manichéenne des genres. Mais qu'en est-il de l'ethos *dit* ? En nous écartant légèrement de la tradition aristotélicienne, nous nous pencherons ici sur la manière dont le narrateur se présente, non à travers ses procédés discursifs mais à travers ce qu'il dit de lui-même, l'ethos *dit*.

Lorsque l'on se penche sur ce que le narrateur dit de lui-même dans *La nuit est ma femme*, on remarque immédiatement des éléments qui font penser à une mise en scène de soi. Tout d'abord quand il évoque le jour de sa naissance, il dépeint un tableau digne d'une scène mythologique : bien que la naissance ait eu lieu en pleine journée, « y'avai un lumiere comme le sang rouge dans l'aire et la neige fondais tout partout » (Kerouac, 2016 : 54). D'ailleurs on remarquera que les références aux mythes de l'Antiquité grecque sont légion dans les deux textes. Par exemple, dans *Sur le chemin*, la mère de Dean, morte quand il était enfant, prend une dimension mythique pour lui : « Dean grandit avec une vision d'enfance d'elle baignée de l'étrange lumière antique de 1930 - qui est pareille à la lumière d'aujourd'hui ou à la lumière du temps où les flottes de Xerxès confondaient les vagues, ou qu'Agamemnon se lamentait »

(135). Comme nous le rappelle Luce Irigaray (1994 : 35), « notre imaginaire continue à fonctionner selon le schéma des mythologies et tragédies grecques » et ce n'est pas anodin que le narrateur rattache la tristesse de son ami G.J. à une éventuelle parenté avec Œdipe Roi. (Kerouac : 73) dans *La nuit est ma femme*.

En effet, tout au long des textes le narrateur ou son alter ego (dans le cas de *Sur le chemin*) s'efforce de construire toute une généalogie qui apporterait une sorte de logique aux événements présents, comme si en définitive les personnages n'étaient pas ballotés par la vie mais au contraire orientés par un destin particulier. Dans *La nuit est ma femme*, le père du narrateur trouve soudainement un sens à leurs pérégrinations désastreuses dans la grande ville qui s'achèvent dans une « maison de papier » (100) au bord de la mer :

« ti-Michel, j'ai retourné a la mer [...] J'le sava tous le temps qu'un beau jour j'vivra sur l'borde de la mer de mes ancestres de Bretagne. C'est dans mon sang, dans l'tien aussi » (102-103)

En invoquant ses supposés ancêtres bretons, le père dote son fils d'une lignée épique et exotique. La construction de l'image du narrateur sur la base d'une naissance et d'une lignée ne va pas sans nous rappeler la conception de l'ethos chez les grecs, notamment chez Pindare. Dans *L'ethos aristotélien: genèse d'une notion rhétorique*, Frédérique Woerther explique :

« L'ἦθος du vainqueur glorifié ne tire sa valeur et ses qualités que de la naissance et de la lignée dans laquelle il s'inscrit. Si l'ἦθος [chez Pindare] fait encore référence à une disposition psychologique excellente, développée par une formation adéquate fondée sur l'habitude, les qualités qu'il présente n'en demeurent pas moins toujours attribuables à la naissance du héros et au γένος (lignée) auquel il appartient » (2007 : 64)

Cette idée nous semble fondamentale pour analyser l'analepse réalisée par le narrateur de *Sur le chemin* pour décrire la famille paternelle de Ti Jean, alter ego de l'auteur. En effet, on assiste à une description détaillée du *genos* du personnage, qui remonte jusqu'au premier métissage originel :

« tous les descendants d'un capitaine breton [...] ; ses descendants à lui, Breton de souche, et aussi ceux de la mère originelle américaine du Nouveau Monde de leur nouvelle âme, la squaw indienne. Son cœur d'Ancien Monde Fellaheen était implantée dans la nation iroquoise, la tribu de Caughnawaga » (Kerouac : 152).

Cette première union de son ancêtre breton et d'une indienne prend des tournures de mythe, notamment grâce à la tonalité épico-poétique qui imprègne tout le passage. La famille Duluoze est décrite comme un « clan fantasque et intempérant » (151), qui possède une « marque » physique (152) et une destinée familiale (« des gens faits pour les larmes et le discours », 152), à la manière des Atrides. Par ailleurs, même si la mère indienne joue un rôle

fondamental dans l'implantation de la lignée des Duluoz sur le nouveau continent en garantissant leur américanité grâce au métissage, la généalogie qui suit est une généalogie exclusivement masculine :

« Le premier descendant en 1770 était le baron Louis Alexandre le Brice de Duluoz [...] il a néanmoins donné naissance à une bête de travail humaine [...] Amadeus Duluoz. Et Amadeus engendra Guillaume, et Guillaume engendra Joseph, et Joseph engendra Ovila, et Ovila engendra Henri, et Henri engendra Jacques. Et Jacques engendra le père de Ti Jean » (154).

La supplantation des femmes par les hommes dans la lignée familiale est assez surprenante car le terme « engendrer » lui-même étant rattaché étymologiquement à « ingenare », *créer enfanter*, la tâche de mettre au monde semble ici attribuée aux hommes, contrairement au fonctionnement biologique des être humains. On ne peut que rappeler ici la réflexion d'Irigaray (1994 : 42) : « nous oublions trop souvent cette généalogie de femmes vu que nous sommes exilées [...] dans la famille du père-mari ». En effet, la composante féminine disparaît définitivement quand le narrateur conclut en qualifiant cette lignée d'« enfilade de fermiers solides » (154).

En présentant Ti Jean comme ultime descendant d'une lignée d'hommes grands, forts et résistants, le narrateur construit, à travers le *genos*, un ethos d'homme viril. Pourtant, bien qu'il soit issu de ce clan, l'alter ego de l'auteur ne semble pas toujours correspondre à ce modèle, et présente certaines ambiguïtés comme nous le verrons plus avant.

2.2 Derrière le masque : les ambiguïtés liées aux genres

Par ailleurs, au-delà des stratégies narratives suggérant des failles dans la représentation binaire des genres, on observe que certains personnages semblent échapper à une classification aussi manichéenne des identités. Comme nous le rappelle Butler, « c'est à ce moment-là que l'on se rend compte que ce que l'on considère comme « réel », ce que l'on invoque comme la connaissance naturalisée du genre est, en fait, une réalité qui peut changer et qu'il est possible de redéfinir, qu'on l'appelle subversive ou qu'on l'appelle d'une autre façon » (Butler, 2001 : 28). Chez Kerouac, on ne saurait déterminer exactement s'il s'agit là d'une subversion totale du genre, mais les récits du corpus présentent en tout cas des éléments qui, sans être revendiqués en tant que tels, contredisent les comportements de genre établis par le patriarcat hétéronormatif.

2.2.1 Des personnages hors normes

Un exemple notable de ces personnages qui dépassent les modèles traditionnels des genres est constitué par le personnage de Clara, sœur de Léo Duluoz et donc tante de Ti Jean, l'alter ego de l'auteur dans *Sur le chemin*. En effet, Clara est l'exception au sein de la fratrie puisqu'elle est la seule femme qui résiste à l'éducation patriarcale traditionnelle inculquée par les parents Duluoz. Les autres sœurs, Caroline, Justine et Marie Louise ont toutes accepté leur rôle préétabli : « Quand elles étaient petites elles avaient boudé et fait comme les grandes et laissé la place aux garçons » (Kerouac : 156). D'ailleurs, dans leur vie adulte, elles suivront le chemin tracé pour elles, l'une devenant enseignante (une profession traditionnellement accessible aux femmes), l'autre religieuse et la dernière « femme de compréhension chaleureuse » (comme si être femme était déjà une profession en soi !). En revanche, Clara se démarque dès l'enfance par son refus de céder la place aux garçons : toutes s'y résignent, « toutes sauf Clara, qui était folle comme une alouette prise dans un treillage » (Kerouac : 156). Mais le prix à payer pour elle sera celui de la folie et de l'enfermement : « La démence dans la famille, ils l'ont enfermée, mais elle revenait toujours ». Ce lien entre l'oppression du système patriarcal et la folie chez les femmes nous rappelle bien sûr l'analyse proposée par Luce Irigaray qui fait clairement le lien entre la colère des opprimées et la folie : « Des femmes en lutte, une sorte d'hystériques, révolutionnaires, qui se soulèvent contre le pouvoir patriarcal » (1994 : 35). D'ailleurs, l'image récurrente de l'oiseau sauvage pris au piège, utilisée pour décrire Clara explicite cette idée : la liberté de Clara, symbolisée par l'oiseau sauvage est entravée par sa famille et la société en général, la jeune fille étant placée dans un asile à la mort des parents.

Comme on l'a vu plus haut, chez Kerouac la figure maternelle présente la plupart du temps tous les attributs de la parfaite femme de maison modèle, garante de la paix du foyer et chargée de mener à bien toutes les tâches ménagères, notamment la maintenance et l'éducation des enfants. Cependant, à certaines occasions, la mère ne semble pas correspondre tout à fait à cette image d'une femme fragile, confinée à l'intérieur des limites de la maison. Dans *La nuit est ma femme* par exemple, la mère de Ti Michel fait face au déménagement à New Haven, siège de la célèbre Université de Yale, avec beaucoup de sagesse et de résolution. En arrivant dans les rues sales et grises, le narrateur est impressionné par le sang-

froid et le courage de sa mère, qu'il n'avait guère eu l'occasion d'observer dans un environnement extérieur à celui du foyer familial auparavant :

« J'garda ma mere : comme toujours a l'ava pas peur de rien pis a voya le monde sale avec ses yeux claires. J'compra d'ou que les femmes prenne toutes les forces, els sont faites si tendre, quand qu'y a des crowds els s'font écrassér. Mais quand que la crowd est parti elles s'leuve pis sont pareil comme qu'etait avant, tandis que les hommes sont allez fou » (Kerouac, 2016 : 95)

Ici, de manière surprenante au vu de l'ensemble des représentations féminines dans l'œuvre de Kerouac, le narrateur décrit sa mère comme une femme forte et il ne peut contenir son admiration face à la force et la résistance maternelle, qu'il étend à l'ensemble des femmes. Bien évidemment on retrouve encore ici certains stéréotypes (la tendresse féminine) mais il faut cependant souligner que Ti Michel place ici « les femmes » dans une position de quasi-supériorité par rapport aux hommes, puisque ceux-ci, loin de faire preuve d'une telle résistance, deviennent « fous » face aux obstacles. C'est d'ailleurs particulièrement intéressant de constater que le narrateur oscille entre l'admiration et la tendresse qu'il éprouve face à la force de sa mère (« Ma petite mère ava la face déterminée » : 96) d'une part, et la nostalgie de l'ordre domestique établi de l'autre : « S'am faucha parce que c'était ma mere qui foula faire toutes ces choses là : j'la voya toujours dans sa tite-cuisine nette, pis j'ara aimez ça si elle ava restez là » (Kerouac : 95).

En réalité, si l'on pousse plus loin l'analyse on se rend vite compte que cette situation se produit uniquement quand la famille abandonne le foyer et est contrainte de déménager et donc, d'être confrontée au nomadisme, bien que provisoirement. En ce sens, l'analyse proposée par Victoria A. Elmwood autour de la figure du nomade blanc et de la famille chez Kerouac nous semble particulièrement pertinente. En effet, la famille Duluoz semble s'assimiler pour un temps à une famille nomade, semblable à celles des Okies¹⁷, puisque le foyer familial disparaît, créant ainsi un certain espace de liberté :

« The division of labor in Okie families downplays the importance of gender [...] In these white migrant families in which almost everyone works who is physically capable, gender seems to play a somewhat smaller role in the economic differentiation of the contributions of various family members » (Elmwood, 2008 : 348).

¹⁷ *Okie* : terme constitué du diminutif de « Oklahoma » et qui désigne les familles blanches qui fuyaient leurs fermes des Grandes Plaines dévastées par le *Dust Bowl*, à la recherche d'un emploi agricole, dans le contexte de la Grande Dépression des années 1930.

La disparition, bien que provisoire chez les Duluo, d'un foyer familial fixe apparaît donc comme une fenêtre ouverte sur la subversion des rôles traditionnels de genre, octroyant une liberté plus grande aux personnages féminins, notamment celui de la mère.

Quand le nomadisme devient un mode de vie plus pérenne, on constate que les rôles femme-homme en sont d'autant plus subvertis. En effet, selon Elmwood, Kerouac utilise la figure du nomade blanc pour « imaginer des arrangements familiaux non orthodoxes dans lesquels un homme plus âgé s'occupe d'un enfant ou d'un adolescent » (335). C'est d'ailleurs le cas pour Ti Dean et son père dans *Sur le chemin*. Dean père mène une vie à mi-chemin entre celle d'un *hobo*¹⁸ et celle d'un *bum* (clochard) et est contraint de prendre en charge son fils à la mort de son épouse. L'itinérance est la base même de leur relation, comme le souligne le narrateur : « Ti Dean et son père avaient trouvé la clef pour la joie d'innocence ou, il pensa, dans cette tripe » (Kerouac : 123). Bien que dans un premier temps cette situation naisse d'une contrainte, père et fils développent une certaine complicité fondée sur leur mode de vie :

« un grand tourbillon de vie de clochardise dans lequel Dean lui-même tombera plus tard quand, de temps à autre, comme un enfant, il préférerait quitter la sécurité de sa parenté maternelle, ce qui voulait dire partager une chambre avec son demi-frère, aller à l'école [...] pour vivre avec son père dans des flop-houses » (135).

Cependant, Ti Dean et son père ne constituent pas le seul exemple de ce modèle familial homosocial. Au contraire, l'intrigue même du récit se construit autour de cette idée, associant presque chaque personnage adulte masculin avec un enfant ou adolescent. En effet, Rolfe agit comme une figure paternelle, prenant soin du veuf et de son fils, Ti Dean (Kerouac : 118). En ce qui concerne Léo et son fils Ti Jean, le narrateur met l'accent sur le lien entre leur complicité père/fils et le voyage décisif qu'ils sont en train de réaliser : « C'était un gros nuit dans leurs vies [...] c'était le gros chemin » (Kerouac : 149). Quant à Slim Jackson, il assume totalement le rôle du père dans sa relation avec son petit frère Ti Pic, adoptant les fonctions de protection et de *breadwinner* quand il s'adresse à lui : « pren toi soin. Ta une piastres pour manger » (Kerouac : 170). Ces relations homosociales ne sont pas dépourvues de tendresse et d'amour filial, le père (ou la figure paternelle dans le cas de Slim) jouant les deux rôles parentaux à la fois. Par exemple, on ne peut qu'être touché par les échanges entre Dean et son fils : « Le Ti Dean lui demanda une question, en tête-à-tête ; on se sembla contendant le bon

¹⁸ *Hobo* : terme désignant à partir de la fin du 19^{ème} siècle un certain type de travailleur itinérant, effectuant des travaux saisonniers et instables et voyageant souvent clandestinement dans des trains de marchandises.

homme lui répondre dans ces voix douces » (172). Ainsi, comme le souligne Victoria Elmwood, « le nomade blanc offre une alternative au modèle des rôles domestiques de genre et des relations liées au capitalisme tardif » (336).

Comme on l'a évoqué, ce modèle alternatif semble effacer toute présence féminine et recrée un type de famille uniquement masculine. Tant la mère de Ti Dean que celle de Ti Pic sont décédées très tôt et les figures paternelles les remplacent efficacement. Dans le cas de Ti Jean, bien que sa mère soit toujours en vie, le voyage crée justement un espace de liberté par rapport au foyer familial, et est propice à une complicité père-fils à l'insu de la mère : « on wara une couple de show, ted ben le rodeo [...] Eh ? Ta mere le saura seulement tellement pas » (Kerouac : 146). En supprimant la stabilité du foyer familial, le nomadisme élimine également, dans l'imaginaire kerouacien, l'espace du pouvoir domestique féminin et par conséquent la présence féminine n'apparaît plus comme indispensable, laissant le rôle de protecteur et de tuteur aux figures masculines et opérant ainsi une certaine reconfiguration de la masculinité (Elmwood, 2008 : 337).

2.2.2 Nuit, Mer, Amérique : des figures féminines symboliques au centre de la poétique

Si la présence féminine tend donc à disparaître de la cellule familiale, elle est en revanche omniprésente dans la nature et le monde extérieur en général. À ce sujet, Pellerin nous rappelle qu'« il est particulièrement intéressant de noter que les auteurs américains ont souvent décrit leur expérience liée à la terre avec des termes essentiellement féminins, projetant des fantasmes maternels ou sexuels sur la nature sauvage qui entoure leurs personnages masculins » (2011 : 2). En ce sens, Kerouac s'inscrit donc dans cette tradition, associant aux éléments de la nature des figures féminines fantasmées. C'est le cas par exemple dans *Sur le chemin* quand Léo voit la lune surgir de derrière un nuage et la décrit comme « une grosse face de Bon Dieu de femme couchée sur un gros lit noir avec une face de giabes alentour pis à travers » (163). Ce type d'image pourrait presque être considérée comme une métaphore filée commune aux deux textes de notre corpus puisque les éléments associés à une figure féminine restent les mêmes d'un récit à l'autre : la lune, symbolisant la nuit, la mer et la terre, c'est-à-dire « l'Amérique » comme le répète souvent le narrateur.

En outre, c'est sans aucun doute dans *La nuit est ma femme* que ces comparaisons se font le plus explicitement. En effet, le titre même du récit pose l'équation *nuit = femme* mais ajoute

également la notion de possession à travers l'adjectif « ma ». A priori, le lien entre le narrateur et cette figure féminine comporte donc une connotation amoureuse/sexuelle évidente. On retrouve d'ailleurs cette idée à plusieurs reprises dans les textes comme par exemple à la page 57, « Mon radio est bas, il m'amène la musique de la nuit, ma femme dort ». Plus loin, la femme-nuit se confond avec la femme-mer pour ne constituer qu'une sorte de grande entité palpitante : « La nuit a descendu sur la mer [...] Ma grosse femme dorma sur l'eau calme » (103). Au-delà de la seule connotation amoureuse, cette entité féminine regroupe à la fois l'amante et la mère en une seule représentation tellurique, notamment dans un des passages les plus poétiques du récit :

« Oui, la nuit est ma femme, mais ça'm cracka les dents sht'assez faucher quand qu'elle a commencer m'envoyez les yeux ces jours là. j'y voya ses grosses jambes etendu a travers le ciel de la nuit : je chercha le milieu loin, loin l'autre bord de les lumières. J'pensa que j'eta pour trouvez de quoi là, j'ava toute sorte de nom pour ; j'ai seulement pas jamais arrivez ; mainque j'arrive je va être trop vieu et sa v'etre la mort que je va trouvez, old bitch bee « vieille gieppe chiène ». Viens grosse femme malheureuse, j't'embrace ; pren soin d'ton garçon. » (Kerouac, 2016 : 100).

On retrouve ici tous les sens donnés à la féminité dans notre corpus : la sensualité presque agressive, liée notamment à la mort, mais aussi la figure maternelle auprès de laquelle le narrateur semble vouloir se réfugier, en particulier à la fin de l'extrait (« pren soin d'ton garçon »). Quelques pages plus loin, le narrateur ajoute encore une nouvelle signification, celle de la mer comme sœur, en jouant avec l'homophonie mer/mère : « J'lui cria par dessus la tempêtre : « Ai pas peur, j't'un Breton ! La mère est ma sœur, a m'aime, ça va bien ! » (102).

Grâce à la création d'images poétiques englobantes, le narrateur se situe dans une sorte de généalogie mythique qui le connecte directement avec la nature sauvage qui l'entoure et qui semble lui octroyer une compréhension supérieure du monde naturel. Le narrateur est doué d'une intelligence émotionnelle qui lui permet d'interpréter les éléments de la nature et leurs comportements comme des signes. Par exemple, toujours en lien avec la nuit, le narrateur explique que « la lune me faise une face qu j'comprena » (105) ; ou encore dans *Sur le chemin*, le narrateur dénonce l'absence de connexion des humains avec la nature¹⁹ : « ils ne comprennent pas le matin, la vérité, la pureté du matin, la signification du givre sur la fenêtre de leur chambre » (161).

¹⁹ Au sujet de la poétique des figures féminines associées à la nature, il serait intéressant également d'aborder le lien entre la présence féminine et la nature par le biais de l'écocritique, ce versant de la critique qui se penche sur l'étude du rapport entre l'environnement et la littérature. Ayant choisi ici la perspective de genre, nous laissons ce point ouvert pour des études ultérieures.

2.3 Construction de l'alter ego de l'auteur dans l'entre-deux : « Avec toute ça aujourd'hui j'toute mélangé dans ma gum » (55)

2.3.1 En marge du genre

Ainsi, les alter egos de l'auteur, Ti Jean dans *Sur le chemin* et Ti Michel dans *La nuit est ma femme*, semblent toujours présenter un statut à part au sein de la configuration des genres parmi les personnages. Ces alter egos ne rentrent pas dans une définition binaire et stéréotypée des genres puisque, bien que l'auteur tente de construire un ethos d'homme viril, le critique ne peut que remarquer certaines failles dans cette représentation. Comme on l'a vu auparavant, Ti Jean est présenté comme dernier rejeton d'une dynastie virile. Cependant, force est de constater qu'il ne rentre pas dans ce moule étroit. En effet, d'un caractère plutôt contemplatif, il nous est décrit comme « un ti gas droll » qui « ava toujours de penses pèser » et « voula jama parlez avec personne » (169), et non pas comme un garçon intrépide et extroverti. Dans *La nuit est ma femme*, on retrouve la même problématique. Bien que le narrateur soit issu d'une famille de travailleurs solides, dès le début du récit il affirme :

« C'ést c'foi la que j'ai commencer a comprendre que sht'a pas comme mon père et mes parent dans famille. Shta pareseu, j'voulais être tout-seule. J'aima pas les affaires qu'les hommes faisa » (63).

Ces affirmations du narrateur sont fondamentales pour comprendre le statut particulier du narrateur, entre deux rôles de genre. En effet, il faut rappeler ici que la valeur du travail, surtout s'il nécessite de la force physique, est un des éléments centraux dans la représentation de l'homme viril que construit Kerouac. Par conséquent, en refusant de s'identifier avec cette valeur, le narrateur s'exile en quelque sorte du rôle masculin dans la société conservatrice qui l'entoure. Il faut d'ailleurs signaler que seulement quelques paragraphes plus loin, le narrateur compare sa position avec le rôle du prêtre au sein de la communauté canadienne-française (Kerouac, 2016 : 63-64). Traditionnellement, les familles québécoises envoyait un de leurs fils au séminaire afin d'assurer le salut de la famille et le narrateur s'imagine dans cette situation : « J'arra ete un prêtre melangé ». C'est particulièrement intéressant que l'unique référent masculin avec lequel semble s'identifier l'alter ego de l'auteur (en dehors de la figure de l'écrivain que l'on évoquera plus loin) soit celui du prêtre, un homme asexué par excellence (par choix ou par obligation c'est selon). Avec cette comparaison, le narrateur éloigne une fois de plus l'identification avec les figures d'hommes virils qu'il semble pourtant admirer.

De plus, le narrateur n'hésite pas à se présenter comme un personnage vulnérable, à mille lieues des stéréotypes masculins qui imprègnent les textes. En effet, au-delà des constantes références à la mort et à l'angoisse que celle-ci provoque chez les alter egos de l'auteur dans les deux textes, le narrateur de *La nuit est ma femme*, Ti Michel, ressent de la peur en de nombreuses occasions et pour des motifs différents. L'une des premières occurrences de cette notion surgit au début du récit, juste avant d'évoquer la mort de son père : « J'avais toujours peur que mon pere et ma mere mourait [...] peur d'etre tu-seul un bon jour dans cette universe abominable » (59). Dans l'épisode du déménagement à New Haven, Ti Michel est tétanisé lorsqu'il pénètre dans le taudis loué par son père (« ca m'faisa peur » : 96). Enfin, quand il se compare avec celui-ci et qu'il exprime toute son admiration pour le travailleur robuste qu'il est, Ti Michel reconnaît : « la sorte de fierté qu'est nécessaire dans un homme, la sorte que moi j'n'ai pas » (Kerouac, 2016 : 98).

2.3.2 Entre deux cultures

Cette idée d'un personnage dans l'entre-deux prend également toute son importance au niveau de la langue et de la question de l'ethnie. Comme nous le rappelle McCampbell (2000 : 40), « il est crucial de ne pas perdre de vue le statut hybride de Kerouac » à l'heure d'analyser ses œuvres, notamment son bilinguisme et sa biculturalité.

Dès les premières lignes, le lecteur a pu constater ce que Melehy a nommé la « collision des deux langues » (2017 : 13), l'anglais oral et « le Français patois » (Kerouac, 2016 : 55). À première vue, l'avalanche de xénismes ou plus précisément ici d'anglicismes lexicaux ne peut passer inaperçue : des mots tels que « childhood », « foreman », « engineer » (Kerouac, 2016 : 123) se glissent dans les phrases françaises, sans aucune démarcation typographique²⁰. À quelques occasions seulement, la traduction apparaît entre parenthèses, comme ici où le narrateur donne un équivalent anglais au mot français : « Dean Pomeray, un soulon (wino) » (Kerouac, 2016 : 117). En ce qui concerne les verbes anglais utilisés, ils sont encore plus intégrés dans la phrase francophone, puisqu'ils sont conjugués de la même manière que les verbes français. Le lecteur rencontre donc des « driva » et « rida » (Kerouac, 2016 : 117) pour dire *il conduisait* et *il montait*²¹. Parfois, le passage d'une langue à l'autre se fait de manière encore plus abrupte et prolongée, avec des expressions entières en

²⁰ Il faut rappeler ici que Kerouac ne pouvait s'imaginer que ses textes seraient publiés plus d'un demi-siècle après.

²¹ La terminaison en -a correspond à la prononciation franco-américaine de l'imparfait.

anglais, insérées dans des paragraphes francophones, comme par exemple dans la phrase suivante : « J'ai mit le 6 piastres across the board to place sur mon maudit noire [...] » (Kerouac, 2016 : 150).

Par ailleurs, Kerouac a fréquemment recours à des anglicismes dits « syntagmatiques » (Forest, 1996 : 63) c'est-à-dire des calques linguistiques²². Par exemple, à la page 127 on trouve « *pour son vivage* il eta t un conducteur dans la railroad », ce qui correspond évidemment à l'expression idiomatique *for his living* en anglais (pour subsister). Cependant, il ne s'agit pas ici de réaliser une étude exhaustive des interférences de l'anglais dans le texte français. A partir de l'analyse des principales caractéristiques linguistiques de la nouvelle, nous avons pu mettre en évidence l'omniprésence du contact entre les deux langues dans l'œuvre et donc la dualité linguistique qui l'habite. D'ailleurs, cette dualité fait l'objet de réflexions du narrateur sur sa relation avec la langue dans *La nuit est ma femme*, exprimant ainsi sa propre insécurité linguistique : « J'ai jamais eu une langue a moi-même » (Kerouac, 2016 : 55). Au lieu de valoriser son bilinguisme et de considérer qu'il parle deux langues, l'alter ego de l'auteur sent qu'il ne parle réellement ni l'une ni l'autre, comme s'il se situait *entre* les deux langues. Cette position inconfortable au niveau linguistique est bien évidemment en lien avec l'identité de l'alter ego de l'auteur. D'ailleurs, celui-ci souligne que quand il côtoie des « jeunes amis riches », « avec eux-autres j'ppla en Anglais pis j'étais un homme complètement different. Ils m'appela Jackson » (103). On voit bien ici que le choix de parler seulement en anglais lui permet, certes, de s'élever socialement, mais l'obligent aussi à changer totalement d'identité, transformation représentée symboliquement par le changement de nom.

En outre, le narrateur rend présentes les deux principales caractéristiques de l'héritage culturel canadien-français, c'est-à-dire la famille et la religion catholique. Cette dernière est omniprésente de par les constantes allusions introduites dans le discours du narrateur, et qui renvoient souvent au divin pour expliquer des faits quotidiens, à la manière des croyances populaires. Ainsi, l'arrivée à bonne destination des trois personnages est attribuée à une action divine (« Ils s'ont trouvez a Pott Street seulement avec la grâce de Dieux -de Dieu- » Kerouac, 2016 : 125), et les déboires du personnage de Ti Dean se transforment en des épreuves presque christiques, avec notamment une métaphore de la couronne d'épines : « et toutes les insultes du ciel pilonnant sur toi pour couronner ta tête de rage, de douleur, de

²² Les calques linguistiques sont des traductions littérales d'expressions figées d'une langue vers une autre, dans ce cas de l'anglais vers le français.

disgrâce » (Kerouac, 2016 : 141). Pour ce qui est de la famille, c'est véritablement un leitmotiv dans l'œuvre. Pour s'en rendre compte, il suffit de dresser rapidement un organigramme des relations entre les personnages à mesure que l'on avance dans la lecture. Il en résulte qu'en plus des binômes déjà mentionnés (Dean Pomeray et son fils, Leo Duluoz et son fils Ti Jean, Slim Jackson et son frère Ti Pic), tous les franco-canadiens du texte sauf Omer Leclerc sont reliés entre eux par des liens de parentés : Dean Pomeray est à la fois le beau-père de Rolfe Glendiver, et le beau-frère de Old Bull Baloon ; Old Bull est aussi le beau-frère du père de Leo Duluoz.

2.3.3 L'hybridité comme source de l'écriture

Ainsi, grâce à un système complexe de représentations des genres auquel s'ajoute l'hybridité linguistique et ethnique, les alters egos de l'auteur présentent, dans les textes étudiés, une position dans l'entre-deux des genres et des cultures qui semble être à l'origine de la créativité et de l'écriture. L'incapacité de ces personnages à s'adapter aux rôles préétablis, malgré de nombreuses tentatives (cf tous les emplois accumulés par Ti Michel dans *La nuit est ma femme*) les place en marge de la société sous de nombreux aspects. Cette idée est explicitée à plusieurs reprises, notamment dans *La nuit est ma femme* :

« les hommes de la nuit s'envoient s'coucher. Ça c'est la vie pour moi ; ça c'est pas si triste. Mais j'pas un wholesal butcher », j'tun pauvre écrivain » (Kerouac : 57)

D'ailleurs, le narrateur insiste, en explicitant encore et encore sa différence, comme lorsqu'il joue avec le célèbre incipit de Proust²³ (écrivain donc Kerouac était un grand admirateur) en l'inversant :

« Toutes ma vie j'me leva après toutes les autres dans famille, quand qu'il était parti travailler, puis j'écrivait & j'écrivait pour pas avoir besoin d'travailler » (63)

En s'inscrivant dans la tradition proustienne, Kerouac crée l'image d'un personnage qui décide volontairement de refuser l'identification avec les modèles fournis par la société pour s'isoler dans une position d'*outcast*. C'est son refus du travail et de la monétisation de son temps et donc du modèle du *breadwinner* issu de la société capitaliste de son temps qui pousse le narrateur vers l'écriture. La figure de l'écrivain est représentée ici comme celle d'un être déplacé, en dehors des stéréotypes de genre et à mi-chemin entre deux langues et deux

²³ Les premières phrases de *Du côté de chez Swann* sont :

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. »

cultures. Comme le souligne Susan Pinette à propos de *Satori à Paris* (1966) et de la biculturalité, « c'est justement cet espace [...], cette expérience de déracinement que le texte signale comme endroit créateur » (2004 : 39). Le « malaise identitaire » des alter egos de l'auteur (Anctil, 2007 : 2) les empêche de se sentir appartenir pleinement à l'une ou l'autre culture, à l'un ou l'autre genre et par conséquent, ils vivent dans l'entre-deux. Or, pour Melehy (2017 : 11), la « prose spontanée n'est rien d'autre qu'une méthode pour activer les éléments étrangers cachés au sein de l'anglais littéraire standard, et donc pour mobiliser sa capacité d'approcher et de transmettre ce qui ne nous est pas familier » (notre traduction).

Les alter egos de l'auteur, Ti Jean et Ti Michel, bien qu'ils admirent des modèles d'hommes forts, travailleurs et virils, ne s'identifient guère à ceux-ci, même au contraire à la figure de l'écrivain (« Je voulais être un gran ecrivain toutes le temps » : 69), étroitement liée dans l'imaginaire kerouacien à celle du nomade blanc. Grâce au nomadisme, les personnages trouvent une échappatoire au foyer familial, considérée comme le fief des femmes et mettant en péril la virilité des hommes comme on l'a vu plus haut. En ce sens, ce passage de *La nuit est ma femme* illustre parfaitement cette idée :

« Je voulais écrire dans une grosse forme qui était magnifique libre comme ça, une forme qui pourra m'offrir la chance de sortir du chaumi puis pas rester dans chambre toutes le temps avec les bonfemmes comme Henry James et ses sœurs European » (Kerouac : 70).

On comprend bien ici que l'écriture chez Kerouac est étroitement liée au voyage et à l'appel du lointain comme nombre de critiques l'ont déjà souligné, mais en outre, on a voulu démontrer dans cette étude que cet appel du lointain est à mettre en relation avec la peur de la domesticité et le rejet des stéréotypes de genre traditionnels, au profit de modèles alternatifs de masculinité, notamment à travers le nomadisme.

Conclusions

Dans cette étude, nous nous sommes penchés sur deux courts romans écrits en français par Jack Kerouac, le grand écrivain de la *Beat Generation*, et publiés très récemment dans la langue originale, une langue hybride, mélange de patois canadien-français et d'anglo-américain oral. Notre objectif ici était d'apporter un regard nouveau sur ces textes uniques, en les approchant non pas uniquement par le biais de l'analyse linguistique ou culturelle mais en nous focalisant dans une perspective de genre. En nous appuyant sur de nombreuses références dans ce domaine dont notamment l'ouvrage fondateur de la théorie *queer*, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, de Judith Butler.

Grâce à ces éléments nous avons pu mettre en évidence dans un premier temps les stéréotypes de genre présents dans les deux textes. Ainsi, les principales figures féminines qui sont décrites tout au long des récits correspondent à une vision très réduite de la femme, concentrée autour de la mère et de l'amante, d'une manière somme toute assez traditionnelle. À cela on peut ajouter le poids de la religion catholique dans la culture franco-canadienne et donc également dans les milieux franco-canadiens représentés dans notre corpus, ce qui ne fait rien pour contrebalancer ce point de vue très conservateur sur la condition féminine.

Quant aux archétypes de la masculinité, ils sont très représentatifs de la société américaine du début de la Guerre Froide, avec grosso modo d'une part l'image du *breadwinner*, le père de famille qui travaille afin de garantir la stabilité du foyer familial, et d'autre part l'image du cowboy, stéréotype typiquement américain et profondément lié à la représentation de la virilité. Comme le signalent de nombreux critiques que nous avons cités tout au long de notre étude, ces représentations sont à replacer dans le contexte de l'Amérique d'après-guerre, en pleine apogée du capitalisme, où certains courants de pensée pointaient du doigt l'émasculatation collective qu'étaient prétendument en train de vivre les hommes américains. On remarque alors un retour de la figure de l'homme viril se mesurant à la nature sauvage, qui se cristallise autour de représentations telle que celle du cowboy ou du *Marlboro Man*. La grande majorité des personnages kerouaciens de notre corpus semblent donc rentrer parfaitement dans une catégorisation binaire des genres.

L'objectif de notre travail étant d'évaluer le poids de la question du genre dans la construction de l'éthos de l'auteur dans *La nuit est ma femme* et *Sur le chemin*, nous nous sommes donc basés sur la notion d'éthos définie par Dominique Maingueneau pour proposer

une interprétation de l'éthos *dit et montré* de Kerouac dans ces récits. Ainsi, on a souhaité démontrer que si le lecteur pousse l'analyse à un second niveau d'interprétation, il trouvera nombre d'incohérences et d'ambiguïtés qui contredisent une stricte binarité des genres dans ces textes. En effet, certains personnages féminins comme la mère de Ti Michel ou la sœur de Léo Duluo, Clara échappent au rôles prédéfinis qui leurs sont assignés, sans toutefois que cela soit revendiqué par les alters egos de l'auteur, Ti Michel et Ti Jean.

Du point de vue des représentations des/de la masculinité(s), l'auteur use de stratégies narratives complexes qui mettent à distance certains archétypes, comme celui du cowboy, à travers des artefacts complexes de mise en abyme. Au vu du grotesque et la ridiculisation de ces stéréotypes, les alters egos de Kerouac, bien qu'ils éprouvent à certains moments une profonde admiration pour ces idéaux d'homme viril, ne peuvent s'y identifier totalement. À la place, l'auteur propose de nouvelles formes de masculinités, en lien avec le nomadisme et la création de modèles alternatifs de famille, comme l'a bien justement indiqué Victoria Elmwood. En adoptant un mode de vie nomade (qu'il soit passager comme dans *La nuit est ma femme* ou plus pérenne comme dans *Sur le chemin*), les personnages échappent au modèle américain de la *suburban family* et au rôle de *breadwinner*, et montrent qu'ils peuvent remplir tant les fonctions féminines que masculines au sein de la famille. On reprendra ici l'analyse pertinente de Pellerin :

« Though Kerouac's often misogynist ethos—his fear of women's growing power and of men's resulting emasculation, as well as his desire to masculinize American cultural expressions through his narratives of flight from domestication—should not be downplayed, his poetics represents a twist on gender norms and evades simple categorization. » (2011 : 13).

Ainsi, il ne convient pas ici d'offrir une vision idéaliste de Kerouac comme défenseur de la libération des femmes et révolutionnaire des catégories de genres, mais même si son objectif était différent (remasculiniser les représentations de l'homme dans la culture américaine), force est de constater que l'éthos qu'il construit dans ces textes est novateur, en ce qu'il ne rentre pas dans les modèles étroits de la masculinité virile de l'époque.

Par conséquent, si l'on considère que l'auteur construit dans ces textes l'éthos d'un homme en marge des canons traditionnels du genre et que l'on prend en compte également le statut hybride de son écriture, tant du point de vue linguistique que culturel, on se rend compte que c'est justement cette position de marginal, d'entre-deux qui est à l'origine de la créativité et de la nécessité d'écrire. La tension sous-jacente d'un homme qui ne trouve sa place nulle part est celle-là même qui le pousse à fuir le foyer familial à la recherche de

nouvelles aventures mais aussi en quête d'un corps à corps avec la nature sauvage qui lui permettrait de contrer l'influence castratrice selon lui de l'ordre domestique. Cette idée de l'entre-deux comme espace de la créativité nous rappelle notamment la fin du roman de Thomas Wolfe (écrivain de prédilection de Kerouac), *L'ange exilé*, qui se termine justement par cet entre-deux propice à la création littéraire qui se situe entre l'état de veille et le sommeil...

Références bibliographiques

Vidéo :

« Beat et Béatitude »

<https://www.youtube.com/watch?v=-r2aOSoRsoE>

Consulté le 31 août 2019.

Bibliographie :

- Amossy, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Paris : Armand Colin, 2012.
- Amossy, Ruth. *La présentation de soi: Ethos et identité verbale*. Paris : Presses universitaires de France, 2015.
- Arambourou, Clément et Paoletti, Marion. "La virilité mise a mâle", *Travail, genre et sociétés*, 2013, 29. 1: 149-152.
- Beauvoir (de) Simone (1949), *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard, 1986.
- Butler, Judith, (2001), *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, México.
- Cardinal, Linda, et Cox, Rachel. "La représentation des femmes au sein des groupes minoritaires: Le cas des femmes francophones vivant en milieu minoritaire au Canada." *Canadian Woman Studies* 25.3 (2006) : 91-96.
- Chauvin-Vileno, Andrée. "Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix." *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours* 14 (2002).
- De Felipe, Desiderio Tejedor. "La notion d'ethos dans l'analyse du discours littéraire", *La lingüística francesa en el nuevo milenio: Universidad de Lleida, 8, 9 y 10 de noviembre de 2001*. Lérida : Editorial Milenio, 2002 : 767-774.
- Ducrot, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris : Minuit, 1984.
- Forest, Jean, *Anatomie du québécois*. Montréal : Triptyque, 1996.
- Irigaray, Luce. "El cuerpo a cuerpo con la madre." *Debate feminista* 10 (1994): 32-44.
- Kerouac, Jack, "'A Noble Experiment,' Subject: What will my books be about this summer ? ", unpublished, New York Public Library Archive, Berg Collection, 6.13, 1941.
- Kerouac, Jack préface de *Visions of Cody*, dans *Visions of Cody, Visions of Gerard, Big Sur*, édition préparée par Todd Tietchn. New York : Library of America, 2015.
- Kerouac, Jack. *La vie est d'hommage*. Montréal : Boréal, 2016.

- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres : madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Madrid : Horas y horas editorial, D.L. 2011.
- Linteau Paul-André, Durocher René et Robert, Jean-Claude. *Histoire du Québec contemporain. Tome 1 : De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Montréal : Boréal, 1989.
- Maingueneau, Dominique. "Retour critique sur l'ethos." *Langage et société* 3 (2014): 31-48.
- McCampbell, Grace Nancy. "A White Man in Love: A Study of Race, Gender, Class, and Ethnicity in Jack Kerouac's Maggie Cassidy, The Subterraneans, and Tristessa". *College Literature* 27.1 (2000) : 39-62.
- Melehy, Assan. "Jack Kerouac and Translingual Literature" dans *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2017.
- Molinier, Pascale. "Virilité défensive, masculinité créatrice", *Travail, genre et sociétés &* (2000) : 25-44.
- Moretti, Franco. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. Trad. Albert Sbragia. Londres: Verso, 2000.
- Nicosia, Gerald. *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*. New York: Grove Press, 1983.
- Pellerin, Pierre-Antoine. "Jack Kerouac's Eco-poetics in The Dharma Bums and Desolation Angels : Domesticity, Wilderness and Masculine Fantasies of Animality". *Transatlantica. Revue d'études américaines ; American Studies Journal* 2 (2011).
- Pellerin, Pierre-Antoine. *La performance autobiographique et les masques du masculin dans la légende de Duluoz de Jack Kerouac (1947-1965)*. Diss. Paris 3, 2013.
- Pétilion, Pierre-Yves, "KEROUAC JACK - (1922-1969) ", Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 17 juillet 2019.
URL : <http://www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/jack-kerouac/>
- Pétilion, Pierre-Yves, "BEAT GENERATION", Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 17 juillet 2019.
URL : <http://www.universalis-edu.com/accesdistant.sorbonne-universite.fr/encyclopedie/beat-generation/>
- Pinette, Susan. "Jack Kerouac : l'écriture et l'identité franco-américaine" dans *Francophonies d'Amérique* 17 (2004): 35-43.
- Quintal, Claire. *La littérature franco-américaine: écrivains et écritures*. Worcester : Institut français, Collège de l'Assomption, 1992.

- Saletti Cuesta, Lorena. “Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad.” *Clepsydra* 7 (janvier 2008): 169-183.
- Woerther, Frédérique. *L'ethos aristotélien: genèse d'une notion rhétorique*. Vol. 14. Paris : Vrin, 2007.