

Université de Montréal

Histoires de langues : Montréal, a *once-divided city*
La logeuse d'Eric Dupont et *Heroine* de Gail Scott

par

Annabelle Moreau

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise de littérature comparée

Avril 2011

© Annabelle Moreau 2011

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Histoires de langues : Montréal a *once-divided city*
La logeuse d'Eric Dupont et *Heroine* de Gail Scott

présenté par :

Annabelle Moreau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis
président-rapporteur

Robert Schwartzwald
directeur de recherche

Eric Savoy
codirecteur de recherche

Catherine Mavrikakis
membre du jury

RESUME

Ayant recours aux théories de la « surconscience linguistique », du « choc des langues » et des « zones de contact » telles que développées par Lise Gauvin, Sherry Simon et Catherine Leclerc, ce mémoire a pour objectif de développer une littérature montréalaise activée par la langue et les langues dans un contexte contemporain. S'inspirant des débats entourant la littérature anglo-québécoise, et la place accordée à l'imaginaire anglo-montréalais et à ses représentants dans l'histoire, deux romans sont analysés du point de vue des langues : *La logeuse* d'Eric Dupont et *Heroïne* de Gail Scott. À la lumière d'une interdiction formulée par Gilles Marcotte dans « Neil Bissoondath disait... », célèbre brûlot qui prohibe l'analyse conjointe des littératures de langue française et anglaise, l'approche adoptée dans ce mémoire vise par l'intermédiaire des romans à dépasser les propos de Marcotte afin de créer une spécificité montréalaise orientée par des préoccupations linguistiques.

Ce mémoire démontre que les propos de Gilles Marcotte sont intenable dans le contexte actuel où les langues ne sont plus une source de division, mais bien un prétexte à joindre dans un propos qui les englobe et les dépasse les corpus de langue anglaise et française dans le contexte montréalais. *La logeuse* et *Heroïne* témoignent d'un imaginaire et de préoccupations linguistiques comparables et de ce fait, permettent de définir les contours d'une littérature montréalaise activée par les langues. Enfin, ce mémoire se questionne sur l'équation entre langue et culture, mais également entre littérature et culture afin qu'une langue montréalaise, à l'instar d'une littérature montréalaise, prenne forme.

MOTS CLES

Littérature québécoise, littérature anglo-québécoise, littérature montréalaise, Montréal littéraire, boulevard Saint-Laurent, langues, imaginaire anglo-montréalais

ABSTRACT

Referring to the theories of Lise Gauvin, Sherry Simon and Catherine Leclerc on « linguistic superconsciousness » (*surconscience linguistique*), « impact of languages » (*choc des langues*), and « contact zones » (*zones de contact*), this thesis produces a Montreal literature which is based on languages, French and English, in a contemporary context. Motivated by the debates around anglo-quebec literature and anglo-quebec writers, this thesis analyses two novels from the points of view of languages : Eric Dupont's *La logeuse* and Gail Scott's *Heroine*. The main objective of this study is to show that the concept developed by Gilles Marcotte in « Neil Bissoondath disait » which forbids comparisons between French and English texts, is obsolescent following the reading of the two novels. This thesis shows that in the context of Montreal, languages can create a specificity when they are not anymore a pretext to division, but the sign of a reconciliation.

KEY WORDS

Quebec literature; anglo-quebec literature, Montreal literature, St-Lawrence Boulevard, languages, anglo-montreal imaginary

TABLE DES MATIERES

Liste des sigles	vii
Remerciements	viii
Avant-propos	
Histoire montréalaise	9
La littérature et les romans montréalais.....	10
Le « choc des langues ».....	13
Une trame montréalaise.....	15
Un corpus montréalais activé par les langues.....	17
Chapitre 1	
Montréal : Histoires de langues	19
La littérature montréalaise : envers et contre Marcotte.....	22
Le lieu de l'écriture et la problématique linguistique.....	25
Traitement de la problématique linguistique dans les romans.....	27
Écrire la <i>Main</i> , frontière of a <i>once divided city</i>	31
« Une sorte de <i>Main</i> à la grandeur de l'île » ?.....	35
Langue = culture ?.....	39
Chapitre 2	
<i>La logeuse</i> d'Eric Dupont : Rire avec les Montréalais	42
De Notre-Dame-du-Cachalot à Montréal : résumé de <i>La logeuse</i>	44
Le destin tragique de Rosa Ost.....	46
Jeanne Joyal et le mythe de Jeanne d'Arc.....	49
Montréal et Notre-Dame-du-Cachalot : qui perd gagne.....	52
Espace montréalais de <i>La logeuse</i>	56
<i>La logeuse</i> et les langues.....	60
Un contre montréalais.....	65
Chapitre 3	
<i>Heroïne</i> de Gail Scott : LA SEULE ANGLAISE	68
Des lendemains qui chantent : résumé d' <i>Heroïne</i>	70
Personnage bipolaire : l'héroïne et la narratrice.....	74
Marie ou la parole francophone au féminin.....	78
L'attraction montréalaise.....	82
Entre la baignoire et la <i>Main</i> : endroits symboliques du roman.....	85
<i>Heroïne</i> et les langues : une anglophone venue en ville.....	88
Qui parle français ? <i>Who speaks English</i> ?.....	89
<i>To be</i> l'héroïne : l'invention d'une héroïne par la langue.....	92

Conclusion	
Plaidoyer pour une littérature montréalaise.....	96
Bibliographie.....	103

LISTE DES SIGLES ET ABREVIATIONS

NBD : « Neil Bissoondath disait... » ; Gilles Marcotte, *Québec Studies*, Fall 1998/Winter 1999, vol. 26.

HLQ : *Histoire de la littérature québécoise* ; Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, Montréal, Boréal, 2007, 689 pages.

QS : *Québec Studies*

ÉM : *Écrire à Montréal* ; Gilles Marcotte, Boréal, 1997, 179 pages.

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier mon directeur principal de recherche, M. Robert Schwartzwald, qui m'a encouragée dès le départ, voilà quatre ans, en acceptant de diriger ce mémoire et qui a cru en mon projet d'une littérature montréalaise activée par les langues, mais qui a également été très patient envers mon écriture lente et parfois maladroite.

J'aimerais également remercier M. Claude Duchesnay qui m'a motivée et qui m'a constamment interrogée sur l'avancement de mon travail afin que je ne puisse pas perdre de vue l'importance de ce mémoire.

Enfin, j'aimerais remercier Sandra Lachance, Francis Lamarre, Guillaume Geulen et Sarah Moreau, d'avoir pensé que je pouvais me dépasser moi-même et arriver saine et sauve au terme de ce projet.

AVANT-PROPOS HISTOIRE MONTREALAISE

Dans le texte « Neil Bissoondath disait... » (NBD) publié en 1999 dans le dossier de *Québec Studies* (QS), « Écrire en anglais au Québec : un devenir minoritaire? », Gilles Marcotte arrive à la conclusion suivante : « Quoi qu'il en soit, j'espère avoir donné assez d'indications pour montrer que les corpus littéraires de langues anglaise et française, au Québec, sont séparés l'un de l'autre par tout un ensemble de conventions, d'habitudes ; de visions du monde, de façons de voir et de faire qui interdisent de les réunir dans quelque propos unitaire que ce soit¹ ». Le constat de cet éminent spécialiste de la littérature québécoise demeure ici sans appel : proscription de l'étude conjointe ou d'un quelconque rapprochement entre un texte francophone et un texte anglophone dans le contexte de la littérature québécoise. Si les raisons avancées par Marcotte afin de justifier cet interdit sont multiples, elles peuvent néanmoins se résumer simplement par la *langue*. Ainsi, puisque l'institution littéraire québécoise s'est développée en français, « [...] Neil Bissoondath n'est pas plus un écrivain québécois que ne le sont Hugh MacLennan, Clark Blaise, Frank Scott, Mordecai Richler. C'est affaire de langue² ». Toutefois, si les précédentes affirmations de Marcotte sont motivées en partie par l'histoire de l'institutionnalisation des lettres québécoises, elles ne sauraient en aucun cas dépeindre un portrait complet de la situation littéraire au Québec, tout particulièrement dans le contexte montréalais, et omettraient ainsi la possibilité qu'il y ait une interaction et des relations entre les corpus francophone et anglophone, ce qui est précisément le but de la présente réflexion.

Par conséquent, l'interdit formulé par Gilles Marcotte dans *NBD* m'apparaît arbitraire dans le contexte québécois, mais surtout illégitime et injustifiable désormais dans le contexte littéraire montréalais contemporain. Tout d'abord,

¹ Gilles Marcotte, « Neil Bissoondath disait », *Québec Studies*, vol. 26, Fall 1998/Winter 1999, p. 9.

² *Ibid*, p. 6.

parce que Marcotte se refuse à prendre sérieusement en considération le travail littéraire des écrivains anglophones, perpétuant ainsi l'idée que la langue de *l'autre* est une frontière imperméable, et ce, même si dans *Écrire à Montréal* (ÉM) il mentionne que les textes anglophones, y « ont un incontestable droit de cité³ ». Ensuite, parce qu'il décrit la langue comme le support exclusif d'une culture spécifique, même si des textes s'inscrivent et partagent un espace commun : « Passer de *Solomon Gursky Was Here* à *L'hiver de force* — ce sont là deux grands romans montréalais —, ce n'est pas surtout changer de langue, c'est passer d'un continent, d'un monde à l'autre⁴ ». Qu'en est-il alors des textes qui témoignent d'une relation entre les deux langues et se déploient autour de cette problématique? Comment les interpréter? Les analyser? Dans l'optique de M. Marcotte, les littératures d'expression française et anglaise à Montréal sont des univers étanches, puisqu'ils ne sauraient dépeindre un monde comparable, une même réalité et ainsi, transmettre un univers fictionnel cohérent avec les lettres québécoises. Pourtant, certains romans dont les préoccupations linguistiques sont intrinsèques à la narration témoignent d'une relation véritable entre les deux corpus. Ainsi, la présente étude veut se pencher sur un corpus de textes où les deux langues se font face par des préoccupations narratives articulées autour de la langue et des langues et qui constituent donc un corpus qui témoigne d'une singularité montréalaise.

La littérature et les romans montréalais

Gilles Marcotte utilise l'expression « romans montréalais » pour qualifier *Solomon Gursky Was Here* de Mordecai Richler et *L'hiver de force* de Réjean Ducharme⁵. Cependant, il est légitime de s'interroger sur les tenants et les aboutissants du

³ Gilles Marcotte, *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal, 1997, p. 11.

⁴ Gilles Marcotte, *NBD*, p. 8.

⁵ *Ibid.* p. 8.

roman montréalais, qui plus est, sur la possibilité d'une « littérature montréalaise ». Le contexte littéraire montréalais est particulier à bien des égards et peut nettement se distinguer de l'ensemble plus large qu'est la littérature québécoise. « Écrire à Montréal, qu'est-ce à dire ? ». Selon Marcotte, il y a deux raisons de rapprocher « littérature » et « montréalaise ». D'abord, l'espace occupé dans la production littéraire par « l'écriture migrante⁶ » est de plus en plus important – Marcotte fait mention de Ying Chen, mais on pourrait tout aussi bien souligner le travail de Sergio Kokis, Kim Thuy ou en encore Dany Laferrière – et que cela est « de toute évidence, un phénomène essentiellement montréalais⁷ ». Ensuite, et plus important, la présence de textes d'expression anglaise et d'auteurs anglophones au sein du corpus littéraire montréalais. À ce propos, il écrit : « Est-il possible, légitime de parler du Montréal littéraire en écartant des œuvres aussi riches que celles de Stephen Leacock, Hugh MacLennan, Mordecai Richler, Irving Layton, David Solway, Frank Scott, pour ne citer que celles-là⁸ ? ». Si Marcotte ne permet pas de réunir des textes francophones et anglophones dans quelque propos unitaire que ce soit, il s'interroge toutefois sur les effets d'une telle décision dans l'interprétation globale du Montréal littéraire. De la même façon, si des textes montréalais témoignent d'une considération particulière vis-à-vis des langues qui l'habitent, il serait judicieux de se demander si de les séparer est justifiable. Il va sans dire que le but affirmé ici est de dépasser les propos tenus par Gilles Marcotte dans le texte *NBD* et de démontrer, par le biais d'un corpus contemporain, qu'il y a bel et bien une relation qui peut se manifester entre des ouvrages francophones et anglophones. Ce faisant, il serait possible de développer une véritable littérature « montréalaise ».

Il serait tendancieux de vouloir réécrire l'histoire de l'institutionnalisation des lettres québécoises afin d'y inclure les nombreux textes d'expression anglaise

⁶ Voir le chapitre « L'écriture migrante » dans Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 561-567.

⁷ Gilles Marcotte, *ÉM*, p. 11.

⁸ *Ibid*, p. 11.

écrits au Québec et à Montréal. Cependant, les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* ont su franchir le pas avec la parution de leur ouvrage en 2007. Si Nathalie Fredette avait déjà présenté conjointement des textes anglais et français dans *Montréal en prose 1892-1992*, aucune autre anthologie ou « histoire » de littérature québécoise n'avait été aussi audacieuse dans son inclusion des textes et auteurs anglophones. Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge font référence à la littérature anglophone *made in Québec* à plusieurs reprises, et y consacrent plusieurs chapitres, dont « L'imaginaire anglo-montréalais : Mavis Gallant, Mordecai Richler, Leonard Cohen » ou encore « La traduction de la littérature anglo-québécoise ». Leur analyse fait une place à ce que l'on a qualifié de « littérature anglo-québécoise⁹ » ou encore de « littérature anglo-montréalaise ». Cependant, sans remettre en cause la validité ou la légitimité de ces appellations, la présente étude veut témoigner du statut autonome de Montréal dans le domaine des lettres.

Il est vrai qu'au Québec, la littérature d'expression anglaise s'écrit presque exclusivement à Montréal. Ainsi, à la question « Qu'est-ce que la littérature montréalaise ? », je répondrai que cela est d'abord une littérature où la langue jouit d'une place privilégiée. De ce fait, il ne s'agit pas de cumuler les littératures de deux langues distinctes, mais bien de témoigner d'une écriture consciente de son équivoque linguistique. Ensuite, que la littérature montréalaise devient une manière de mettre en scène la ville et d'organiser le récit : « C'est que la ville n'est pas simplement, pour l'œuvre, un thème descriptif, mais un thème structurant¹⁰ », écrit Marcotte. Enfin, une littérature montréalaise n'est ni simplement une littérature *de* Montréal, ni un terrain d'affrontement entre Montréal et le Québec, mais bien un espace où les langues anglaise et française et conséquemment les œuvres qui en découlent peuvent s'enrichir mutuellement. Ainsi, pour reprendre les termes de

⁹ Voir le dossier « La littérature anglo-québécoise », *Voix et Images*, vol. 30, n° 3 (90), printemps 2005, p. 15-132.

¹⁰ Gilles Marcotte, *ÉM*, p. 12.

Gilles Marcotte, je me propose de donner assez d'indications pour montrer que les corpus littéraires de langues anglaise et française, à Montréal, ne sont pas séparés l'un de l'autre par tout un ensemble de conventions, d'habitudes ; de visions du monde, de façons de voir et de faire, et que de ce fait, il est possible de les réunir dans un propos unitaire, la « littérature montréalaise », qui les englobe et les dépasse.

Le choc des langues

Sherry Simon se demande dans *Hybridité culturelle* : « Les zones de fragilité linguistiques constituent-elles un terrain propice à la création littéraire? [...] Serait-ce parce que le “ choc ” des langues crée une atmosphère qui encourage la création¹¹ ? ». Montréal, à l'instar du quartier du Mile-End que Simon utilise afin d'illustrer son propos, est une ville où il est possible de mettre en évidence une histoire de la dissemblance et de la disparité, puisque les divers éléments qui la constituent ne sont jamais homogènes. « À Montréal [...] l'écrivain est immergé dans le divers, le pluriel, le mélange, l'incertain, l'incomplet. C'est là que se fait principalement la littérature dite québécoise, mais il me semble qu'elle n'ait pas tout à fait la même figure, le même sens quand on change d'adjectif et qu'on lui accole du *montréalais*¹² ». Cependant, si les divers éléments constitutifs du Montréal littéraire, dont les langues, ne sont pas toujours homogènes, ils font toutefois partie d'une même trame urbaine qui témoigne de leur spécificité. De ce fait, le « choc des langues » ne serait pas seulement visible en amont de l'écriture, il se retrouvait aussi en aval de cette dernière et aurait ainsi une influence sur la création qui se fait à Montréal. Quantité de romans montréalais sont imprégnés de la « fragilité linguistique » et du « choc des langues » évoqués par Sherry Simon dans *Hybridité culturelle* et donc témoignent d'autant plus d'une spécificité montréalaise.

¹¹ Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, Île de la tortue, 1999, p. 44-45.

¹² Gilles Marcotte, *ÉM*, p. 10.

Lorsqu'il fait l'analyse de la littérature québécoise et montréalaise, dans *ÉM* ou encore dans *NBD*, Gilles Marcotte développe une approche interculturelle, c'est-à-dire qu'il fait référence aux rapports et aux échanges entre les langues et les cultures, sans toutefois permettre un réel échange entre eux. L'approche visée ici est plutôt transculturelle, en ce sens qu'elle s'attarde sur la filiation et les relations entre les textes de langues différentes. Le « choc des langues » évoqué par Simon participe de cette approche, puisqu'il interroge la stimulation qui a émané de cette collision qui a beaucoup apporté sur le plan créatif. Tout en proscrivant l'étude conjointe d'un texte francophone et anglophone, Gilles Marcotte fait valoir que la

prise de conscience de la diversité culturelle, voire linguistique, de l'écriture montréalaise est associée, d'une façon [...] nécessaire, à la reconnaissance de plus en plus explicite de la réalité urbaine, de la manière dont elle imprègne l'écriture, l'entraîne pour ainsi dire dans ses propres voies. Écrire à Montréal, nous l'avons dit, ce n'est pas forcément écrire sur Montréal, le décrire, le thématiser. Mais écrire sur Montréal, comme cela se fait abondamment depuis quelques décennies, c'est au-delà de la description, rendre inévitable la prise de conscience d'une diversité, d'un éclatement constitutif à la fois d'une écriture et d'une ville¹³.

L'écriture montréalaise a tout à voir avec l'urbanité. Celle-ci est marquée par plusieurs éléments, dont la diversité des langues et des cultures, et se nourrit de la disparité et du « choc des langues » afin de se créer une identité propre. Au-delà du fait que « Montréal est une assez vaste possibilité, une possibilité plurielle, *générale* d'écriture¹⁴ », les textes qui en émanent développent, mais surtout intègrent une relation *entre* les langues et les textes, que j'entends bien développer ici à l'aide de deux romans, soit un texte francophone et un autre anglophone : *La logeuse* d'Eric Dupont et *Heroine* de Gail Scott.

¹³ *Ibid*, p. 11.

¹⁴ *Ibid*, p. 10.

Une trame montréalaise

Dans un premier chapitre, il est question de démentir l'interdiction formulée par Gilles Marcotte dans *NBD* et *ÉM*, et d'aller au-delà de ses propos par l'analyse des relations qui existent entre les deux romans, une relation qui apparaît autour de, et dans les *langues*. Une fois cela fait, cette interaction linguistique se voit également envisager entre les corpus francophone et anglophone dans le contexte de la littérature montréalaise, contexte qui est concerné par la langue, ce qui permet de dégager un corpus qui témoigne d'une spécificité montréalaise. Ainsi, l'appellation « littérature montréalaise » acquiert une portée autrement plus significative que simplement celle d'inclure des textes qui décrivent Montréal et ses habitants ou des ouvrages écrits par des Montréalais. Cette première partie est essentielle dans l'argumentaire développé pour la présente réflexion, puisque les deux romans sont ensuite en mesure de témoigner d'une réelle relation entre les langues, et non pas de leur exclusivité mutuelle.

Dans un second volet, c'est le roman d'Eric Dupont, *La logeuse* qui est analysé. Publié en 2006 aux éditions du Marchand de feuilles, il met en scène une jeune femme, Rosa Ost, née le 20 mai 1980, date historique du premier référendum sur la souveraineté-association au Québec. À Notre-Dame-du-Cachalot, son village natal de la Gaspésie, un terrible événement se produit : le vent disparaît soudainement et la source d'Ennui du village décime les habitants, parmi lesquelles se trouve la mère de Rosa, Thérèse Ost. Dès lors, la jeune Gaspésienne partira en mission spéciale à Montréal, afin de faire « redémarrer le vent d'ouest¹⁵ », avec toute la symbolique (l'est francophone et l'ouest anglophone) que cela implique dans l'imaginaire montréalais et québécois. Rencontre de plusieurs univers et thèmes opposés mais complémentaires, l'urbanité et la campagne, le multiculturalisme et l'homogénéité culturelle ou encore le capitalisme et le marxisme, *La logeuse* se veut un concentré de la métropole québécoise.

¹⁵ Eric Dupont, *La logeuse*, Montréal, Marchand de feuilles, 2006, p. 56.

La ville ne consiste pas qu'en un simple décor qui sert les personnages dans leurs péripéties ; au contraire, Montréal s'impose comme un protagoniste à part entière dont l'avenir semble constamment remis en question. Il structure le récit, en plus de fournir un point de chute à la jeune Gaspésienne. Texte franchement humoristique, *La logeuse* se révèle être une quête symbolique de sens en ce qui concerne l'avenir de la société québécoise, tout particulièrement au niveau des débats et des questions linguistiques. Ce roman, loufoque et satirique de prime abord, se révèle être une véritable remise en question de certains points de vue, mais aussi de certains clichés linguistiques vis-à-vis des anglophones, des francophones et du bilinguisme canadien. Ce roman d'Eric Dupont apparaît comme un réel vent de fraîcheur dans les débats linguistiques qui ont lieu au Québec et à Montréal, en plus d'être un terrain de jeux fascinant pour les divers univers qu'il se permet de mettre en scène.

En réponse au texte d'Eric Dupont, le premier roman de l'écrivaine Gail Scott, *Heroine*, dans sa version originale anglaise, est abordé dans le dernier chapitre. Publié en 1987, il présente une démarche différente sur les questions linguistiques à Montréal, en plus de s'attarder sur une autre époque, néanmoins contemporaine, celle du référendum de 1980 sur la souveraineté-association. Le texte met aussi en scène une jeune femme, une Ontarienne venue à Montréal au début des années 1970 et décrit le cheminement littéraire parcouru par elle, d'abord comme anglophone dans une ville majoritairement francophone, ensuite comme une femme dans un monde d'hommes et cela, jusqu'à la fin des années 1980. Entre-temps, divers événements hautement symboliques pour le Québec ont lieu, dont la crise d'Octobre de 1970, la victoire électorale du Parti Québécois en 1976 et le référendum de 1980. Ils seront racontés par l'intermédiaire d'une narratrice qui les vit d'une façon particulière par ses origines et la position ouvertement souverainiste et francophone qu'elle choisit. De plus, la narratrice évolue au sein de divers groupes révolutionnaires et féministes qui lui permettront, chacun à leur manière, de se projeter dans la ville. Montréal y acquiert ainsi un

surcroît de sens et les questions linguistiques occupent une place prépondérante. Véritable incursion dans les pensées d'une anglophone à Montréal, *Heroine* se veut la réflexion éclairée de l'espace occupé autant par l'anglais que par le français, dans la ville.

Un corpus montréalais activé par les langues

Dans *Langagement : L'écrivain et la langue au Québec*, Lise Gauvin s'attarde à décrire ce qu'elle nomme la « surconscience linguistique¹⁶ » qui parsème la relation insécable de la littérature et de la langue au Québec. Bien évidemment, elle applique cette notion aux écrivains francophones et la décrit comme « un désir d'interroger la nature même du langage et de dépasser le simple discours ethnographique¹⁷ ». Pourtant, aux fins de présente étude, la « surconscience linguistique » déborde de son contexte afin de s'appliquer à un ouvrage écrit en anglais, en l'occurrence *Heroine* et ainsi, confirmer qu'une relation existe bel et bien entre le texte de Gail Scott et celui d'Eric Dupont. Ainsi, à l'instar des propos de Catherine Leclerc : « Une de mes premières découvertes concernant les textes anglo-québécois que j'ai étudiés est qu'ils étaient, eux aussi, frappés de ce que Lise Gauvin a appelé la surconscience linguistique¹⁸ », *La logeuse* et *Heroine* sont tous les deux marqués par cette notion. Ainsi, malgré qu'ils n'aient pas été écrits dans la même langue, ils peuvent tout de même avoir des préoccupations semblables vis-à-vis de la langue. À ce propos, Robert Majzels se demande en introduction de *The Moosehead Anthology : Forbidden Fiction*, « How to be an anglophone writer in Quebec and not to be concerned in some way

¹⁶ Lise Gauvin, *Langagement : L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 8.

¹⁷ *Ibid*, p. 9.

¹⁸ Catherine Leclerc, « Détournements amoureux : lire en anglais au Québec », *QS*, vol. 44, Winter 2007/Spring 2008, p. 71.

with language¹⁹ ? ». Cette question prend tout son sens lorsqu'elle est appliquée au contexte créatif montréalais et à des romans comme *Heroïne* et *La logeuse*, puisque la langue et la littérature à Montréal sont indissociables. De cette façon, les romans prennent part à la même trame « montréalaise » qui témoigne que le « choc des langues » n'est pas seulement visible à l'amont de la création, mais aussi en aval de cette dernière.

Dans un article très important qui traite de sa pratique créatrice, Gail Scott écrit : « A writer represents her city as she wishes it to be. I have long tried to imagine my city — as essentially French-speaking. That is — and in this I differ from the penchant for bilingualism of many Montréal anglophones — I wish it to be overwhelmingly French-speaking. It is true that I write about it in English...²⁰ ». D'emblée, l'auteur se positionne *entre* les langues à Montréal. Son point de vue est intéressant parce qu'il contredit les propos de Gilles Marcotte dans *NBD*, avec pour résultat de forcer la définition d'une littérature « montréalaise » et d'installer une relation avec d'autres textes, francophones ou anglophones. En ce sens, Scott rejoint Robert Majzels : « French (the Other language) everywhere before your eyes and in your ears : in the streets, on the airwaves, in the mail and on the newstands²¹ ». Ils sont conscients que leur ville a pour langue commune le français, et leur travail créateur, à l'image du « choc des langues », est influencé par la dualité linguistique. De son côté, Eric Dupont ne décrit pas une ville où l'anglais est présenté comme la langue de *l'autre*. Au contraire, il s'amuse aux dépens de ceux qui le font et conçoit un univers conscient de son équivoque linguistique. La présente réalisation d'un portrait littéraire de Montréal à la lumière de *La logeuse* et *Heroïne*, devient particulièrement révélatrice, puisque ces textes, en plus de fournir une vision très personnelle des histoires de langues à Montréal, entreprennent la reconstruction littéraire de la ville qu'ils décrivent.

¹⁹ Robert Majzels, « Introduction », *The Moosehead Anthology : Forbidden Fiction*, Montréal, DC Books, 1994, p. 6.

²⁰ Gail Scott, « My Montréal. Notes of an Anglo-Québécois Writer », *Brick* 59, 1998, p. 4.

²¹ Robert Majzels, « Introduction », *The Moosehead Anthology : Forbidden Fiction*, p. 6.

MONTRÉAL : HISTOIRES DE LANGUES

Au Québec, les enjeux liés à la littérature nationale ainsi que ceux entourant l'identité nationale sont des questions complexes, voire plus ou moins épineuses en fonction des époques et des débats. Historiquement, il est entendu que la culture, mais surtout la langue participent de cette complexité : « C'est que la langue, en contexte québécois, est à la fois un cheval de bataille et une source de tensions¹ », écrit Catherine Leclerc dans son essai paru en 2010. Il est fort intéressant de noter que le titre de cet ouvrage se présente sous la forme d'une question : *Des langues en partage ?* ; Mme Leclerc s'interroge sur la possibilité d'une « cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine », telle que l'indique le sous-titre, et ce, principalement dans des « zones de fragilité linguistique² », c'est-à-dire le Québec, l'Ontario français et l'Acadie. Sherry Simon évoque plutôt l'hybridité linguistique et culturelle de certains quartiers montréalais limitrophes. Pour ma part, je voudrais associer la question posée par Leclerc à une hypothèse : la « littérature québécoise » comme un devenir³. À Montréal, des textes s'écrivent en d'autres langues, principalement l'anglais, et cela bouscule toute tentative de dénomination définitive des concepts liés à la littérature et aux textes nationaux. D'ailleurs, Robert Schwartzwald constate que

The phenomenal story of writing in Québec would be to have achieved [...] a successful *dépassement of le texte national* so decried by Jacques Godbout (1975), among others, and the development of a literature that is broad and variegated in its thematic and stylistic preoccupations⁴.

Ce dépassement rejoint mon désir d'aller au-devant du texte national afin d'en arriver à une littérature et un corpus plus en accord avec les textes publiés en français et en anglais sur le territoire québécois.

¹ Catherine Leclerc, *Des langues en partage ? : cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, Les Éditions XYZ, 2010, 411 pages.

² Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, Île de la tortue, 1999, p. 44.

³ Je veux faire écho, mais également poursuivre la discussion entamée dans le dossier « Écrire en anglais au Québec : un *devenir* minoritaire ? » (je souligne).

⁴ Robert Schwartzwald, « Postface », *QS*, vol. 44, Fall 2007/Winter 2008, p. 100.

Ainsi, les zones de fragilité linguistique sont au cœur de la complexité de stabilisation et de dénomination actuelle de la littérature québécoise⁵, en regard des textes écrits en anglais. Il a fallu patienter jusqu'aux années 1960 avant que le concept de « littérature québécoise⁶ » ne s'impose aux dépens de celui de « littérature canadienne-française ». À ce propos, Gilles Marcotte se positionne comme le gardien d'une certaine conception institutionnelle de la littérature du Québec⁷. Dans un chapitre consacré à la période qui va de 1945 à 1960, les auteurs de l'*HLQ* s'entretiennent de « *l'invention* de la littérature québécoise » (je souligne), titre qu'ils ont d'ailleurs donné à leur chapitre, afin de circonscrire cette appropriation culturelle et linguistique : « La littérature n'est plus liée aussi étroitement qu'avant au seul projet de survie nationale, mais se reconnaît dans un ensemble diversifié de pratiques qui seront immédiatement reçues comme autant de manières d'interroger l'identité nationale⁸ ». Si l'on parle de l'invention de la littérature québécoise, il nous faut également mentionner les propos de Pierre Nepveu. Est-ce « la fin de la littérature québécoise ?, *demande-t-il*. Ce qui signifierait non pas sa pure abolition dans le néant, mais plutôt le fait que cette appellation ne recouvre plus rien d'essentiel ou de substantiel⁹ ».

Comme le soutient Gilles Marcotte, la littérature au Québec avant les années 1960 est garante de la « culture » autant que de la survie de cette culture,

⁵ En témoignent les divers dossiers sur la littérature anglo-québécoise publiés depuis une quinzaine d'années, dont « La littérature anglo-québécoise », *Voix et Images*, vol. 30, n° 3 (90), Printemps 2005 ; ou « Textes, territoires, traduction : (dé)localisations/dislocations de la littérature anglo-québécoise », *QS*, vol. 44, Fall 2007/Winter 2008.

⁶ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *HLQ*, Montréal, Boréal, 2007, p. 12 : « Notons que, si elle est relativement récente, l'expression " littérature québécoise " ne désigne pas seulement la littérature contemporaine, mais s'emploie rétroactivement pour parler de l'ensemble de la littérature du Québec depuis les premiers écrits de la Nouvelle-France ».

⁷ Gilles Marcotte, *Petite anthologie péremptoire de la littérature québécoise*, Montréal, Fides, 2006, p. 13. Alors que « québécoise » est venue remplacer « canadienne-française », la transformation ne s'est pas fait sans heurt, même pour M. Marcotte qui veut se venger « de ceux qui [l']ont obligé il y a presque un demi-siècle à abandonner le double adjectif canadien-français, le seul acceptable à [son] avis, le seul juste, pour celui de québécois ».

⁸ *HLQ*, p. 277.

⁹ Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1997, p. 14.

c'est-à-dire, la survie d'un peuple, d'un groupe ethnique : les Canadiens français. L'*invention* de la « littérature québécoise » souligne que ces représentants ont pu s'engager dans d'autres luttes que celles pour leur survie, et que la littérature québécoise pouvait dès lors être conçue comme un espace libre de débats et de réflexion. D'ailleurs, Robert Schwartzwald s'entretient de la relation entre langue et littérature dans le contexte québécois :

In fact, the kind of linguistic scepticism associated with modern aesthetics in Québec becomes possible only once the status of the *langue*, as a dominant system with unifying pretensions, appears secure. As a result of the normalization of the status of the French language, the luxury of the modernist interrogation of *langue* become viable. To the extent that the debate concerning the status of French in relation to English, as well as all subsidiary debates about the "levels" (*langages*) of French to be valorized or rejected, have been superseded, the current literary generation enjoys the enviable position of being the first, under modern conditions, for whom the very act of writing in French is not the agonizing *question préalable* to the exercise of their vocation¹⁰.

Cet espace libre, ouvert et moderne dont fait mention Schwartzwald, fait écho à la réflexion amorcée par les auteurs de l'*HLQ*, premier ouvrage de ce genre qui fait une place aux auteurs anglophones québécois et montréalais.

Ce premier chapitre est donc l'occasion d'entamer le débat quant à la position exprimée à propos des littératures de langue anglaise et française par Gilles Marcotte dans *NBD*, point de vue déjà abordé dans *ÉM*. En effet, nous l'avons dit, son point de vue est radical et sans appel : proscription de l'étude conjointe d'un texte francophone et anglophone dans le contexte de la littérature québécoise, mais plus encore, réquisitoire contre une littérature anglo-québécoise. Ces prises de position sont fortement critiquées par les auteurs qui interviennent dans le même dossier¹¹. Marco Micone s'adressant directement à Marcotte écrit que « les progrès accomplis au plan social et juridique doivent se traduire par la reconnaissance des œuvres de langue anglaise dans le corpus littéraire

¹⁰ Robert Schwartzwald, « Literature and Intellectual Realignment in Québec », *QS*, vol. 3, 1985, p. 52.

¹¹ « Écrire en anglais au Québec : un devenir minoritaire ? » *QS*, vol. 26, Fall 1998/Winter 1999, p. 21.

québécois¹² ». Malgré tout, Gilles Marcotte fournit toujours plus d'arguments, de preuves et d'explications afin d'interdire l'étude conjointe des corpus francophones et anglophones dans le contexte littéraire québécois. Le but avoué de ce premier chapitre est de démontrer que l'interdit formulé par Gilles Marcotte peut être dépassé, mais encore, d'en arriver à la proposition d'une littérature montréalaise qui se développe dans et par les langues, le français et l'anglais, et de ce fait, permet un regard inédit sur la métropole et le Montréal littéraire. Ce sont les romans.

La littérature montréalaise : envers et contre Marcotte

Dans *ÉM*, Gilles Marcotte s'entretient et aborde des œuvres et des auteurs d'une grande diversité. Jacques Ferron, Francine Noël, Réjean Ducharme, mais aussi David Solway, Stephen Leacock et Mordecai Richler, ne sont que quelques-uns des écrivains dont il est fait mention afin de dresser un portrait du Montréal littéraire. Est-ce qu'écrire à Montréal est une question de contexte, de personnages, de thèmes abordés ou encore du lieu de résidence ou de nationalité de l'écrivain ? Il est indéniable pour Marcotte que la ville influe sur l'écriture, et ce, malgré toutes les prérogatives et les mises en garde qu'il formule : « Mais je ne puis m'enlever de la tête que la question du lieu, du lieu urbain, n'est pas indifférente à celle de l'écriture¹³ ». Cependant, s'il aborde des textes écrits en français et en anglais dans *ÉM*, jamais il ne les compare à proprement dit, sauf pour témoigner de leur disparité ou de leurs différences. Plutôt, ils existent de manière parallèle, se croisent rarement, ne s'affrontent jamais, pratiquement invisibles l'un à l'autre, même si leurs présences sont complémentaires. Ils n'ont qu'un point commun : Montréal. C'est précisément cette affinité que je me propose d'enrichir par la problématique linguistique. Pour ce qui est de Marcotte, il est

¹² Marco Micone, « Le Québec : une société complexe », *QS*, vol. 26, Fall 1998/Winter 1999, p. 21.

¹³ *Ibid*, p. 8.

évident que la langue est la première source de dissensions entre ce qui s'écrit en français et en anglais au Québec. Au contraire, pour ma part, je voudrais faire précisément de la langue et des problématiques linguistiques le facteur qui permet un rapprochement entre des textes.

Une littérature montréalaise semble dans *ÉM* être à la fois possible dans les deux langues, cependant dans le texte la relation entre les ouvrages demeure invisible et intangible. Dans ce cas, parle-t-on d'une *seule* ou *des* littératures montréalaises ? L'essai demeure silencieux à ce propos, même s'il aborde la diversité linguistique de la ville. En 1992, dans *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Gilles Marcotte écrit avec Pierre Nepveu qu'« il existe bien deux littératures à Montréal et si la française est la plus nombreuse, il n'est pas sûr que plusieurs des images les plus fortes de la métropole ne soient pas venues de l'autre côté de la barrière linguistique¹⁴ ». Si Pierre Nepveu nuance ensuite ces propos dans d'autres ouvrages, tels que *L'écologie du réel*¹⁵ et *Intérieurs du Nouveau Monde : Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*¹⁶, la richesse de la littérature de langue anglaise est soulignée dans *Montréal imaginaire*. L'autre côté de la barrière linguistique possède certes ses lettres de noblesse, sans toutefois être intégré au corpus québécois ; qui plus est, pour Marcotte et Nepveu, le corpus montréalais est double, et existe indépendamment dans les deux langues. Marcotte va même jusqu'à hiérarchiser les textes montréalais : « Cette littérature montréalaise de langue anglaise est plus abondante, sinon plus riche, que la française¹⁷ », et de ce fait, divise encore davantage la littérature montréalaise.

¹⁴ Pierre Nepveu et Gilles Marcotte, *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 7-8.

¹⁵ Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1997, 242 pages.

¹⁶ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde : Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, Collection Papiers collés, 1998, 378 pages.

¹⁷ Gilles Marcotte, *ÉM*, p. 93.

Je voudrais cependant faire ici état d'une seule littérature montréalaise. Non pas anglo-qubécoise ou anglo-montréalaise¹⁸, mais simplement montréalaise¹⁹, possible et concevable puisqu'elle est habitée par deux langues. Voilà la première distinction que je propose de faire des conceptions de Gilles Marcotte. S'il reconnaît l'ambiguïté linguistique de la littérature québécoise : « Notre tour, comme celle de Babel, est vouée, de naissance, à l'inachèvement ; et la dispersion des langues se trouve à l'origine, non au terme de l'entreprise²⁰ », je voudrais utiliser cette dispersion des langues, non pas comme une figure d'inachèvement, au contraire, mais plutôt comme une possibilité exponentielle d'écriture, d'ouverture, et de possibilité créatrice. Si la problématique linguistique est au centre du corpus montréalais abordé ici, dépasser les propos de Gilles Marcotte est d'abord et avant tout faire état de l'impératif de parler de la langue dans le contexte littéraire montréalais. *La logeuse* et *Heroïne* s'entretiennent sciemment des langues, et abordent des problématiques linguistiques qui sont intrinsèques à la narration, aux personnages, aux décors du roman, mais également aux contextes d'évolution des protagonistes. De plus, leurs univers ne sont pas étanches à *l'autre langue, l'autre culture*, au contraire, c'est en partie cette ouverture qui permet de les rapprocher sous le couvert d'une *seule* littérature montréalaise.

Lianne Moyes écrit dans l'article « Les « prétendues “deux solitudes” » : à la recherche de l'étrangeté » que « lorsque la littérature en anglais et la littérature en français sont considérées comme des espaces d'ouverture, il est de plus en plus

¹⁸ Les écrits de Gail Scott et Robert Majzels font partie de la littérature anglo-montréalaise selon Catherine Leclerc, *Des langues en partage ? : cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, Éditions XYZ, 2010, p. 30.

¹⁹ Monique LaRue, *L'Arpenteur et le Navigateur*, Montréal, Fides, CÉTUQ (Grandes conférences), 1996 : « Mon ami écrivain, [...] tu t'imagines peut-être que les auteurs d'origine étrangère ne peuvent pas s'intégrer, s'assimiler à la littérature québécoise, parce que tu n'arrives pas à imaginer quelle serait cette littérature autrement, si elle était montréalaise, par exemple, je veux dire, si on tentait d'imaginer réellement ce que pourrait être une littérature liée à une ville comme Montréal et non pas au groupe ethnique ou à l'histoire du groupe canadien-français telle que passée », cité dans Gilles Marcotte, *ÉM*, p. 10.

²⁰ Gilles Marcotte, *ÉM*, p. 12.

difficile de maintenir des catégories, des “solitudes”, distinctes²¹ ». Voilà pourquoi, il est primordial de contester la littérature montréalaise telle qu’envisagée par Gilles Marcotte. Lui juxtapose des éléments qu’il veut disparates et pour preuves de divisions, sans se soucier des possibilités d’ouverture, telles que soulignées par Moyes. Au contraire, il crée d’une main des distinctions sous le couvert de la langue et de l’autre main, justifie une classification purement utilitaire :

Je sais : il serait assez absurde de parler d’une littérature parisienne, pour la distinguer de la française ; ou de littérature londonienne, new-yorkaise, romaine... Mais nous avons peut-être, nous, quelques raisons d’opérer une telle distinction, du moins comme un *outil de travail*, pour désigner une réalité que les appellations habituelles ont tendance à oblitérer²² (je souligne).

Malgré cette stratégie délibérée de la conception d’un *outil de travail*, cela ne saurait empêcher, au contraire, la possibilité de poser un regard neuf par le biais de la problématique linguistique et de l’inéluctabilité d’aborder celle-ci dans le contexte montréalais, alors que des textes contemporains tels que *La logeuse* et *Heroine* le permettent.

Le lieu de l’écriture et la problématique linguistique

Dans le dossier « La littérature anglo-québécoise » de la revue *Voix et Images*, Catherine Leclerc et Sherry Simon écrivent : « La difficulté du discours critique à construire une littérature qui soit à la fois anglophone et québécoise s’explique bien si l’on tient compte des circonstances historiques qui lui sont associées²³ ». Cette difficulté semble surgir à tous les niveaux lorsqu’il est question d’intégrer plusieurs langues dans une seule littérature unifiée. E.D. Blodgett dans *Configuration : Essays in the Canadian Literatures* fait état de cette même difficulté entre les littératures d’un pays bilingue, en l’occurrence, le Canada :

²¹ Lianne Moyes, « Les prétendues “deux solitudes” » : à la recherche de l’étrangeté », *Spirale*, 210, septembre/octobre 2006, p. 16.

²² Gilles Marcotte, *NBD*, p. 10.

²³ Catherine Leclerc, Sherry Simon, « Zones de contact. Nouveaux regards sur la littérature anglo-québécoise », *Voix et Images*, vol. 30, n° 3 (90), Printemps 2005, p. 18.

It is almost paradoxical, however, that some kinds of comparative study that initially appear as expressly designed for it prove to be the most deceptive and the most riddled with problems. I mean the study of countries that are (at least) officially bilingual. Their literatures seem to demand to be studied somehow together, and certainly whatever is required of any study involving literatures of more than one language is needed in such an instance²⁴.

Il est vrai qu'il semble naturel d'effectuer une comparaison entre les littératures des « espaces bilingues » ou des « zones de fragilité linguistique », mais que cela est souvent extrêmement complexe. Dans le contexte montréalais, *ÉM* est un ouvrage paradoxal, puisque son auteur constate qu'il est nécessaire de regrouper certains textes, mais qu'il est tout de même impossible de les analyser conjointement ou sous le couvert de thématiques ou critères stylistiques comparables. Ainsi, à nouveau le résultat fait surtout état des différences et des distinctions, ce qui est par ailleurs, selon Blodgett, une part essentielle de l'analyse comparative : « comparative literature [is] a metonymical art. It is an art that takes its rise not only through cultural contact, but also through the awareness that difference must be cultivated, rather than obscured²⁵ ».

Si l'analyse comparée se veut comme un art de la différence, les critiques francophones qui ont étudié « les propositions romanesques et poétiques québécoises de langue anglaise aux côtés de celles de langue française, [...] l'ont pratiquement toujours fait d'une manière qui mettait en évidence leurs différences²⁶ », écrit Yan Hamel. Ainsi, ceux qui ont voulu englober les littératures de langue française et anglaise l'ont fait pour mieux creuser l'écart entre elles. Marcotte parle de « cette distance qu'on ne peut manquer de percevoir entre ce qui s'écrit en français et ce qui s'écrit en anglais au Québec²⁷ ». Lianne Moyes est sensible à cet état de différence permanent de l'analyse comparative et souligne que :

²⁴ E. D. Blodgett, *Configuration : Essays in the Canadian Literatures*, Toronto, ECW Press, 1982, p. 6.

²⁵ *Ibid*, p. 14.

²⁶ Yan Hamel, « Y a-t-il des romans québécois en anglais ? L'exemple de *Barney's Version* de Mordecai Richler », *QS*, vol. 32, Fall 2001/Winter 2002, p. 58.

²⁷ Gilles Marcotte, *NBD*, p. 7.

Sherry Simon a autant de chances de déceler des différences parmi les écrivains juifs anglophones, ou encore de trouver des relations entre le français et l'anglais à l'intérieur des textes d'un seul auteur, comme A.M. Klein. Il existe donc une certaine critique francophone qui cherche à penser la littérature et la culture dans un rapport « désajointé » avec la langue, une critique pour laquelle les différences linguistiques et l'appartenance littéraire ne constituent pas les seules différences significatives devant participer à la création d'un champ d'études ou devant présider à l'intervention critique²⁸.

Lianne Moyes fait là référence à l'article de Sherry Simon intitulé « L'anglophonie éclatée²⁹ », où la seconde marque les différences au sein même de la communauté littéraire anglophone. C'est dans l'optique soulignée par Lianne Moyes, c'est-à-dire un espace où les différences linguistiques et l'appartenance littéraire ne sont pas les seules prérogatives à la création d'un champ d'analyse tel que la littérature montréalaise, que j'ancre mon analyse. Je le répète, c'est par le biais de la problématique linguistique que j'analyserai plus en profondeur *La logeuse* et *Heroïne* ainsi que leur appartenance à un corpus montréalais renouvelé. Là, le rapport entre la littérature et la culture ne se trouve pas simplement « désajointé » avec la langue, mais il est plutôt porteur d'un surcroît de sens dont le « désajointement » n'est qu'une facette.

Traitement de la problématique linguistique dans *La logeuse* et *Heroïne*

Nous sommes donc face à deux romans montréalais. Écrits à pratiquement vingt ans d'intervalle, soit en 1987 pour *Heroïne*, et 2006 pour *La logeuse*. Cet écart a son importance, puisque tous deux sont le reflet d'une époque linguistique particulière de la métropole québécoise. Ainsi, *Heroïne* prend racine dans les années 1970 où l'élection du Parti Québécois et l'adoption de la Loi 101³⁰

²⁸ Lianne Moyes, « Les prétendues “deux solitudes” », p. 18.

²⁹ Sherry Simon, « L'anglophonie éclatée », *Spirale*, 34, 1983, p. 14-15.

³⁰ La *Charte de la langue française* a été adoptée en 1977 et promulguait, entre autres, l'usage exclusif du français dans l'affichage public et la publicité commerciale ; des programmes de francisation à toutes les entreprises employant cinquante personnes ou plus ; l'accès restreint à l'école anglaise aux seuls enfants dont l'un des parents a reçu son enseignement primaire en anglais au Québec ; et insistait sur le fait que seule la version française des lois était officielle « <http://www.oqlf.gouv.qc.ca/charte/reperes/reperes.html> ».

consistent en une toile de fond extrêmement symbolique pour les Québécois et pour l'héroïne Gail, et se termine en 1980, année où le parti de René Lévesque obtient 40,44 % des voix au référendum sur la souveraineté-association. Ainsi, le roman de Gail Scott se présente comme la vision intime d'une anglophone à Montréal qui décide d'embrasser la cause nationale, en français et avec des francophones, à une période cruciale de son histoire. Le roman d'Eric Dupont reprend l'histoire politique et linguistique du Québec là où *Heroïne* l'a laissée : Rosa Ost, la protagoniste de *La logeuse*, est née le 20 mai 1980, date dudit référendum. Le choix de cette date n'est aucunement fortuit. Au contraire, avec Rosa c'est une génération distincte qui s'exprime, peut-être porteuse d'un espoir nouveau pour le Québec et d'une approche renouvelée d'appréhender le Montréal linguistique. Le roman d'Eric Dupont se termine en 2006, alors que la protagoniste devient une Montréalaise à part entière. Son parcours est l'expression d'une métropole moderne sur le plan linguistique, toujours prête à interroger ses anciens démons et à les réinterpréter, mais surtout qui se permet d'en rire. Voilà deux romans montréalais qui offrent chacun une vision teintée par une problématique linguistique inhérente à deux époques différentes, mais complémentaires et qui ont le même souci de s'interroger à propos du plurilinguisme montréalais.

Heroïne et *La logeuse* sont des romans montréalais d'abord, puisque l'action se déroule à Montréal : dans ses rues, ses quartiers, ses commerces et au contact de ses résidents. Ensuite, parce que les protagonistes sont (en fait, elles le deviennent dans les deux cas) Montréalaises, enfin car ils abordent la langue et le langage d'une façon particulière. Dans *ÉM*, Gilles Marcotte s'interroge sur la diversité linguistique lorsqu'il est question de représentation du tissu urbain, et ce, dans un cadre spécifiquement montréalais. Ainsi, ce n'est pas tant le lieu ou l'appartenance des protagonistes qui font de *La logeuse* ou d'*Heroïne* des romans montréalais que la prise de conscience d'une diversité culturelle et linguistique qui fait état d'un éclatement intrinsèque de l'écriture et de la ville. Montréal n'est pas un espace figé où la fragmentation est nette, la division orchestrée. Au contraire,

l'éclatement et la diversité sont non seulement visibles, mais ils sont en mouvement perpétuel dans le cas présent. Ainsi, les ouvrages d'Eric Dupont et de Gail Scott font état de ce mouvement, de cette dispersion des langues. Bien sûr, les traces, les stigmates, d'anciennes frictions, frontières, sont encore manifestes, mais ne cristallisent nullement l'espace montréalais, qui plus est, ils permettent d'amorcer une saine réflexion sur le terrain commun de ces anciennes divisions.

La logeuse et *Heroine* se positionnent donc comme les observateurs privilégiés d'une situation linguistique marquée par la diversité et l'éclatement propre à l'espace urbain. De ce fait, Simon Harel, dans *Le voleur de parcours*, écrit qu'« il serait naïf de croire que cet éclatement de l'univers urbain — et le plurilinguisme qui pourrait y être associé — signifie *ipso facto* la dissolution des conflits sociaux, l'annulation des différences ethniques, culturelles, des inégalités socio-économiques³¹ ». Dans le cas de *La logeuse* et d'*Heroine*, il n'est pas tant question de plurilinguisme, de diglossie ou de bilinguisme, que d'une réalité montréalaise, d'une langue « montréalaise », qui met en perspective les conflits sociaux, les différences ethniques et culturelles et les inégalités socio-économiques. La question n'est pas de savoir si les romans font état de plurilinguisme, de diglossie, de bilinguisme ou encore de colinguisme³². *La logeuse* ne fait pas autant intervenir, à l'instar d'*Heroine*, l'anglais et le français à l'intérieur du même texte. Au contraire, le roman d'Eric Dupont ironise sur les relations que la langue française et ses locuteurs peuvent avoir avec l'autre langue, et ce, afin de mieux déstabiliser les codes de sa propre langue et s'appropriier un langage qui lui est propre. C'est parce qu'il y a une préoccupation commune vis-à-vis de la langue que les textes d'Eric Dupont et Gail Scott appartiennent au corpus montréalais. Certes, leur approche est différente, mais leurs préoccupations sont les mêmes :

³¹ Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, p. 44.

³² Catherine Leclerc explique ainsi les visées de son essai : « Aussi, envisage-t-il, sous le nom de colinguisme, la possibilité d'un plurilinguisme qui défie les hiérarchisations conventionnelles et opère un véritable partage des langues », *Des langues en partage ?*, p. 27.

s'approprier la ville par la langue et les langues, faire de leur protagoniste des Montréalaises à part entière, et enfin, déconstruire les stéréotypes entretenus sur la langue par les communautés linguistiques, bref, se jouer de l'image de l'*autre*.

« Il serait commode de penser, écrit Gilles Marcotte, comme on l'a fait longtemps et comme on le fait encore souvent aujourd'hui, qu'il y a deux villes comme il y a deux langues, qu'elles se combattent, qu'elles se nient mutuellement, et que dans cette lutte à mort l'une d'elles finira par l'emporter³³ ». Dans le domaine littéraire, cela ne saurait être aussi simple, conclut plus loin Marcotte. Dans le cas présent, les textes de Scott et Dupont font référence à un espace qui a pour langue commune ou majoritaire le français, à l'instar des visées politiques depuis l'adoption de la Charte de la langue française en 1977. Ainsi, nous l'avons dit, malgré le fait qu'elle écrive en anglais, Gail Scott a projeté l'image d'une ville francophone. Ainsi, les représentations de Montréal des romans sont la continuité l'une de l'autre, d'abord par les périodes qu'elles couvrent, ensuite du fait que les romans veulent représenter une métropole francophone et enfin, plus important, puisque les narrateurs émettent le souhait de sortir des stéréotypes entretenus sur l'*autre* groupe linguistique, en dénonçant lesdits stéréotypes. De ce fait, le travail fait sur la langue ainsi que les commentaires à propos des langues dans les deux romans deviennent une manière d'« écrire » Montréal, c'est-à-dire que les textes développent une écriture qui ne saurait être possible que dans l'espace montréalais : « in *my* Montréal, it is impossible to treat language quite simply as a vehicle of communication. Language hits you like mud in the eyes : it is a matter of argument, of jousting, it is background music³⁴ », écrit Scott. Cette langue « montréalaise », cette musique de fond, se déploie surtout dans une construction et une déconstruction constante des stéréotypes entretenus sur la langue et les langues, mais aussi une réinterprétation de ses locuteurs.

³³ Gilles Marcotte, *NBD*, p. 10.

³⁴ Gail Scott, « My Montréal. Notes of an Anglo-Québécois Writer », p. 5.

Écrire la *Main*, frontière of a once divided city³⁵

Le boulevard Saint-Laurent fait figure d'incontournable dans le cadre de la présente analyse. *La logeuse* et *Heroïne* réinterprètent cette artère primordiale et mythique puisque les textes recourent à la fois à son caractère frontalier et sa qualité de « centre », mais permettent également un rapprochement par la langue et les langues dans le contexte littéraire montréalais. « Nulle rue de Montréal n'a été plus souvent ni plus affectueusement décrite, par les romanciers et les chroniqueurs, par des écrivains montréalais ou étrangers³⁶ ». D'ailleurs, tout un chapitre y est consacré dans *ÉM* : « Au centre, la *Main* ». Là, il se permet nombre de commentaires sur le pouvoir d'évocation de cet espace essentiel pour la littérature et l'imaginaire montréalais :

Mais la rue Saint-Laurent, elle, n'a pas à se faire centre. Elle l'est. Elle l'est d'abord géographiquement et municipalement, puisqu'elle coupe la ville de Montréal en deux, du sud au nord, et que c'est à partir d'elle que sont numérotés les édifices et les maisons, vers l'Est français et l'Ouest anglais. Mais, centrale, elle l'est encore, plus profondément, par la place qu'elle occupe dans le discours, en particulier le discours romanesque, et par les significations qu'elle porte³⁷.

Marcotte cite auteurs, protagonistes et passages qui ont habité, qui ont fait vivre et animé le célèbre boulevard. Il met l'accent sur les écrivains qui en ont fait un espace essentiel de leur texte, justement en évoquant comme eux son caractère « central », à la fois comme une frontière linguistique et géographique, et un point de ralliement littéraire.

La logeuse exhibe une spatialité qui accorde une place centrale au boulevard Saint-Laurent et qui confère également à cet axe nord-sud le statut de frontière linguistique et idéologique. Rosa Ost, la protagoniste d'Eric Dupont y travaille et l'emprunte chaque jour, à pied ou en autobus. Une scène particulièrement évocatrice du roman y a lieu et accorde au boulevard sa qualité

³⁵ J'emprunte cette expression à l'ouvrage de Sherry Simon : *Translating Montreal : episodes in the life of a divided city*.

³⁶ Gilles Marcotte, *ÉM*, p. 48.

³⁷ *Ibid*, p. 48.

unique de point de ralliement : le retour des oies blanches. *La logeuse* est truffé de références culturelles, linguistiques, historiques ou politiques et cet épisode du roman est l'un des plus riches en la matière. D'abord, c'est la pièce de théâtre créée en 1966 par Marcel Dubé, *Au retour des oies blanches*, qui est évoquée en toutes lettres : Rosa reçoit un dépliant sur lequel on peut lire « Au retour des oies blanches³⁸ » afin de lui expliquer l'événement dont elle sera bientôt témoin. Cependant, plus que la seule évocation de la pièce de Marcel Dubé, un classique du répertoire dramatique québécois, c'est la portée symbolique de cet épisode aérien qu'il faut analyser. Il y est question de véritables volatiles sur la *Main* :

[...] une colonne d'oies blanches se dirige en ligne droite vers Montréal et devrait atteindre la métropole québécoise le 22 novembre à 8 h 22 précises. Les calculs [...] assez précis pour que l'on puisse annoncer que le boulevard Saint-Laurent sera le théâtre du passage des oies blanches qui, cette année, pour une raison inexplicée, volent à deux mètres à peine du sol. On annonce donc la fermeture du boulevard Saint-Laurent pendant toute la journée afin de ne pas nuire à la migration vers le sud des oies. La population est invitée à assister à ce phénomène rare dans le plus grand respect des volatiles de part et d'autre du boulevard³⁹.

Rosa regarde effectivement les oies défiler deux heures durant. Cet épisode appelle des situations on ne peut plus comiques qui témoignent de la centralité du boulevard, tout autant que son état de frontière linguistique et idéologique. Ainsi, Rosa compare le rassemblement « aux fêtes du couronnement de sa majesté la reine Elizabeth⁴⁰ » et elle s'attend à voir « surgir un carrosse doré transportant une princesse capitaliste aux dents parfaites⁴¹ ». Ces commentaires se veulent comme une critique acerbe de la conquête anglaise de 1759, mais font aussi écho aux visites parfois mouvementées de la famille royale britannique en sol québécois⁴². De plus, Rosa y fait la rencontre d'un couple affublé de costumes géants d'oies blanches faisant circuler une pétition afin que soit déposée « une demande officielle auprès des autorités vaticanes pour la béatification immédiate

³⁸ Eric Dupont, *La logeuse*, Montréal, Marchand de feuilles, 2006, p. 186.

³⁹ *Ibid*, p. 187-188.

⁴⁰ *Ibid*, p. 186.

⁴¹ *Ibid*, p. 186.

⁴² Le 10 octobre 1964, alors que la Reine Elizabeth II visite la ville de Québec, les autorités craignent des violences et des débordements. D'ailleurs, cette journée a été surnommée le « samedi de la matraque », puisqu'un plus grand nombre de policiers que de manifestants étaient sur place.

de feu Pierre Elliott Trudeau⁴³ », premier ministre du Canada lors de l'adoption de la Loi 101 et du référendum de 1980 sur la souveraineté-association. D'ailleurs, les volatils humains lui reprochent d'être « a separatist ⁴⁴» lorsqu'elle hésite à apposer sa signature. Par ces références historiques et linguistiques, *La Main* se déploie comme un immense carnaval burlesque. La mise en scène est d'une ironie sublime. Toute la ville s'est donné rendez-vous afin de voir la nuée blanche : « Le boulevard ne fut plus qu'un long cri d'oie. Un cri qui avait commencé à l'île de Baffin et qui se terminait en Virginie occidentale⁴⁵ », évoquant d'un même souffle l'ancienne étendue de la langue française en Amérique, de la Louisiane aux Rocheuses.

La logeuse fait du boulevard Saint-Laurent un espace central et un point de ralliement, non seulement dans la ville, mais également dans l'imaginaire nord-américain au nom de son caractère de passage obligé des immigrants :

After Montreal was declared the official point of entry for Lower Canada in 1832, the Main became, in [Aline] Gubbay's words, " a cosmopolitan highway, a 'third city', neither French or English, along with each ethnic group passed ". The street was characterized by a great deal of fluidity, communities replacing one another in quick succession as population patterns shifted⁴⁶.

Cependant, *La logeuse* ironise à propos de la réalité du flux migratoire montréalais. Alors que le port de Montréal se trouve au sud de la ville et que c'est là que les immigrants débarquaient avant de se diriger vers les quartiers plus au nord, les oies font le chemin inverse : « La vie ne fut plus qu'un long trait blanc ailé et criard volant vers le sud, alors que le boulevard est, comme chacun sait, un sens unique vers le nord⁴⁷ ». Ainsi, *La logeuse* réinterprète divers mythes fondateurs de la métropole, dont la mythique aura burlesque de l'ancien Red Light, tout en conservant la centralité et le caractère frontalier du boulevard Saint-Laurent. De la

⁴³ *Ibid*, p. 189.

⁴⁴ *Ibid*, p. 189.

⁴⁵ *Ibid*, p. 189.

⁴⁶ Bryan Demchinsky et Elaine Kalman Naves, *Storied streets : Montreal in the literary imagination*, Toronto, Macfarlane Walter & Ross, 2000, p. 125-126.

⁴⁷ Eric Dupont, *La logeuse*, p. 191-192.

même façon, pour faire suite au passage des oies les spectateurs se dispersent « qui à l'ouest, qui à l'est vers leur logis⁴⁸ », en référence à la répartition historique des francophones et anglophones. Ainsi, cette artère est le point central de l'expérience montréalaise de Rosa. Elle y vit des moments intenses à l'instar de cette envolée blanche et construit sa géographie montréalaise en fonction de ce qu'elle y voit et ce qu'elle apprend au contact de sa faune bigarrée et hétéroclite.

Le boulevard Saint-Laurent est également un espace primordial du roman de Gail Scott. Il surgit pour l'héroïne, tel un repaire, dès la première page et elle l'intériorise d'emblée en embrassant les événements et les personnages observés. À l'instar du texte d'Eric Dupont, cette artère est centrale dans la spatialité montréalaise d'*Heroine*, cette rue qui « runs up the middle. The Main⁴⁹ ». C'est un lieu essentiel où l'héroïne peut expérimenter sa « montréalité », se fondre dans la foule, et devenir le témoin privilégié du caractère frontalier et mythique du boulevard. Par conséquent, la position adoptée par la narratrice, une anglophone au milieu de francophones, fait de l'héroïne la gardienne d'une vision personnelle et romanesque de la *Main* puisque pour elle cela devient le point de ralliement ultime : comme artiste, comme révolutionnaire débutante ou encore comme féministe. Ainsi, les protagonistes de *La logeuse* et d'*Heroine*, ne subissent pas la *Main*, mais interagissent directement avec elle. C'est-à-dire que la présence du boulevard modifie leur perception de la ville et influe sur l'expérience montréalaise qu'elles sont venues acquérir.

La *Main* se positionne comme la métonymie de leur expérience montréalaise, et c'est là que la qualité de frontière linguistique devient intéressante, puisque le boulevard permet à Gail Scott et Eric Dupont d'intégrer les deux langues dans le parcours de leur protagoniste respective. Pour *Heroine*, le français surgit à même le corps du texte et pour *La logeuse*, les références à l'autre groupe

⁴⁸ *Ibid*, p. 192.

⁴⁹ Gail Scott, *Heroine*, Burnaby, Talonbooks, 1999, p. 33.

linguistique sont omniprésentes. Les événements auxquels Rosa se heurte le prouvent, à l'instar de l'épisode des oies blanches, et ce, même si peu ou pas du tout d'anglais est utilisé par l'auteur.

« Une sorte de *Main* à la grandeur de l'île⁵⁰ » ?

Heroine et *La logeuse* sont de pertinents espaces de réflexion sur la représentation littéraire du boulevard Saint-Laurent. Chacun d'eux met à l'épreuve certains des stéréotypes en vigueur à propos de cette artère. « Voyeur that I am, I want to go east. Where the tiny restaurants and little red brick houses are as yet ungentrified⁵¹ », note la narratrice d'*Heroine* s'exprimant d'abord sur le découpage géographique et linguistique que représente habituellement la *Main*, et témoigne ensuite du caractère central du boulevard en évoquant son embourgeoisement et le fait que l'est francophone serait plus pauvre, mais également plus authentique. Là, Gail Scott permet à sa narratrice d'imaginer les francophones à partir du boulevard Saint-Laurent et non pas de rester, à l'instar des dires de Robert Majzels : « safely on the occidental side of the boulevard Saint-Laurent⁵² ». Si l'héroïne de Scott a fait de la *Main* son quartier général, ce n'était pas pour marquer la frontière entre les groupes linguistiques, mais plutôt pour s'immerger dans le caractère francophone de la ville et témoigner sur le fait qu'un rapprochement est possible entre ces deux groupes. « Si des écrivains comme MacLennan, Gallant ou Cohen ont donné une certaine présence à la population francophone de Montréal, c'était pour illustrer l'identité divisée de Montréal⁵³ », font remarquer Catherine Leclerc et Sherry Simon. Cependant, en plus d'appartenir à une génération subséquente d'écrivains montréalais, Gail Scott, mais aussi Eric

⁵⁰ Gilles Marcotte, *NBD*, p. 11.

⁵¹ *Ibid*, p. 33.

⁵² Robert Majzels, « Introduction », *The Moosehead Anthology : Forbidden Fiction*, p. 6.

⁵³ Catherine Leclerc et Sherry Simon, « Zones de contact », p. 16.

Dupont, laisse au contraire une large place à l'autre groupe linguistique afin qu'un rapprochement puisse s'effectuer entre les francophones et les anglophones.

Dans ces conditions, La *Main* du roman de Gail Scott, et le boulevard Saint-Laurent de *La logeuse*, offrent de nombreuses possibilités d'ouverture romanesque, et dès lors, tous les stéréotypes à propos du boulevard servent de prétexte pour rapprocher les deux romans et par le fait même les deux groupes linguistiques dans le contexte montréalais. Ainsi, *La logeuse* et *Heroïne* donnent à voir l'artère comme un lieu trouble, mal famé, que fréquentent des prostituées, mais également des anarchistes, des sans-abris, des immigrants, des touristes, des jeunes en quête de sensations fortes, des politiciens et des hommes d'affaires. Les établissements que fréquentent les protagonistes sur la *Main* sont souvent louches, douteux, si ce n'est carrément des lieux de débauche ou de perdition. En plus de travailler dans un motel de passe, la Gaspésienne de Dupont assiste dès sa première soirée en ville à une prestation de ses amies effeuilleuses, le « spectacle, une création collective érotique inspirée par la Révolution bolchevique⁵⁴ » est en fait une sélection de *stripteaseuses* internationales, mais là encore, les deux langues sont installées à la même table : « Les premiers jurons jaillissaient en ré bémol dans les deux langues officielles⁵⁵ », peut-on lire pour qualifier l'impatience des spectateurs devant les beautés à venir.

Gilles Marcotte écrit que la *Main* « n'est surtout pas une épine dorsale, un principe d'unité. Elle est un lieu trouble ; à la limite, un non-lieu, un ventre mou⁵⁶ ». Plus loin, il ajoute : « Mais le trouble signifie aussi le mélange, la réunion d'éléments disparates. On trouve de tout, rue Saint-Laurent : des Anglais et des Français ; des gentlemen et des voyous ; des voleurs et d'honnêtes travailleurs⁵⁷ ». Sa description de la *Main* trouve aisément des échos chez Scott et Dupont,

⁵⁴ Eric Dupont, *La logeuse*, p. 75.

⁵⁵ *Ibid*, p. 76.

⁵⁶ Gilles Marcotte, *ÉM*, p. 49.

⁵⁷ *Ibid*, p. 50-51.

cependant, chez eux cela sert plus à rapprocher les univers et les littératures qu'à les diviser. En fait, eux créent à la fois une « épine dorsale » et un « principe d'unité ».

Mais que font la *La logeuse* et *Heroine* sur la *Main* ? Pourquoi les auteurs de ces romans ont-ils privilégié cette rue au détriment d'une autre ? Nous avons abordé le caractère mythique et symbolique de l'artère, cependant, la réponse transcende la seule spécificité historique. J'ai mentionné le fait que Gilles Marcotte ne comparait jamais à proprement dit les textes francophones et anglophones dans *ÉM*. Cependant, il fait tout de même une entorse à son règlement et la raison de cet écart est simple : le boulevard Saint-Laurent.

C'est dans sa partie sud, entre la rue de la Gauchetière et le quartier portugais, que la rue Saint-Laurent est véritablement la rue Saint-Laurent, c'est-à-dire, la *Main*. C'est là qu'on trouve des personnages d'Andrée Maillet, de Jean Basile, de Michel Tremblay. Notons d'abord que, au contraire des personnages de Mordecai Richler qui sont d'ailleurs d'une époque antérieure, ils n'y habitent pas. Les Canadiens français, les Québécois francophones, dans l'imaginaire romanesque, n'appartiennent pas, comme les Juifs, les Polonais, les Yougoslaves et les autres, à la rue Saint-Laurent ; ils n'en sont pas, ils y viennent, attirés par la rue même, par la vie de la rue, plutôt que pour quelque affaire déterminée. Rue Saint-Laurent, les Canadiens français deviennent eux aussi, d'une certaine façon, des immigrants⁵⁸.

En plus de son intérêt historique et littéraire, ce passage permet de constater que les comparaisons effectuées par Marcotte entre des textes francophones et anglophones s'effectuent seulement afin de cristalliser leurs disparités, mais plus encore que toutes les communautés linguistiques et culturelles sont étrangères sur la *Main*. Malgré la pertinence du commentaire de Marcotte, cela confirme que pour lui « le Montréal anglophone et le Montréal francophone ne coïncident pas⁵⁹ ». Ainsi, les romanciers n'évoquent pas les « mêmes endroits » : « Il arrive qu'ils se rencontrent dans un même lieu — par exemple, Jean Basile, Andrée Maillet et Mordecai Richler boulevard Saint-Laurent —, mais en les lisant on se rend vite compte qu'il ne s'agit pas en réalité du même⁶⁰ ».

⁵⁸ *Ibid*, p. 54.

⁵⁹ *Ibid*, p. 30.

⁶⁰ *Ibid*, p. 30.

Il importe peu de savoir si c'est la même *Main* chez les francophones et les anglophones. C'est plutôt la représentation romanesque du boulevard et ses répercussions sur la littérature montréalaise qui entrent en ligne de compte. La *Main* n'est pas tant une frontière linguistique, qu'un espace où les langues et les groupes linguistiques peuvent interagir, se confondre, s'épier et se comprendre : « The street outside, Le boulevard Saint-Laurent, becomes less a preservative wall dividing the city than a *ligne de fuite*, a semi-permeable membrane allowing seepage from one side to the other⁶¹ ». Robert Majzels s'entretient là des possibilités littéraires que la présence du français engendre pour l'écrivain anglophone dans le contexte montréalais. Il ne fait aucun doute qu'il en est de même pour les écrivains francophones. Cependant, cette conception est éludée par Gilles Marcotte. Sa conception de la *Main*, comme un lieu trouble, neutre, autre, où toutes les langues et les cultures s'immiscent, évite de la concevoir comme un point de ralliement, et exclut la possibilité d'un rapprochement :

Que nous le voulions ou non, nous héritons de cette double fondation. Il y a, au Québec, une légitimité historique de la littérature, de la culture et de la langue anglaises, que, dans nos luttes souvent légitimes pour la sauvegarde et l'épanouissement du *fait français*, nous avons presque toujours méconnue, au détriment de notre présence au réel. Sommes-nous plus près, aujourd'hui, d'une telle reconnaissance ? J'en doute fort. Sans doute notre vision des choses a-t-elle changé depuis quelques décennies, et il ne manque pas d'intellectuels pour concevoir Montréal, à la manière de Régine Robin, comme « un tiers-lieu, un hors-lieu, un espace pour pouvoir respirer sans se sentir totalement concerné, comme un dedans-dehors. » Une sorte de grand bazar, si vous voulez où les arrivants de tous les coins du monde pourraient se sentir à l'aise, une sorte de *Main* à la grandeur de l'île. Il nous est plus facile de nous accommoder d'une telle pluralité que d'une dualité à laquelle, depuis toujours nous opposons le plus ferme démenti⁶².

Ainsi, le boulevard Saint-Laurent n'est pas une possibilité de rapprochement pour Marcotte, mais un prétexte supplémentaire à la division, et la preuve tangible d'une frontière entre les groupes linguistiques et les littératures francophones et anglophones. Cependant, le caractère spécifique de la *Main* est également la raison pour laquelle il fait une entorse à son interdiction. Cette *Main* à la grandeur de l'île contourne néanmoins le problème d'une littérature montréalaise en français

⁶¹ Robert Majzels, « Introduction », p. 6.

⁶² Gilles Marcotte, *NBD*, p. 10-11.

et en anglais. *La logeuse* et *Heroine* se rencontrent sur la *Main* et réinterprètent d'un point de vue inédit les stéréotypes à propos de cette artère. Ils induisent par le fait même un souffle nouveau à cette littérature montréalaise articulée autour de la langue et des langues. La langue n'est plus prétexte à la division, mais une opportunité réelle de rassemblement. Ainsi, puisque le Montréal littéraire s'est développé historiquement en français et en anglais, Eric Dupont et Gail Scott sont tous deux des écrivains montréalais. C'est affaire de langue⁶³ ».

Langue = culture ?⁶⁴

« N'a-t-on pas au Québec la mauvaise habitude de confondre langue et culture, et croire qu'il n'y a qu'une culture comme il y a une seule langue officielle, ou encore " commune " selon les termes qu'on utilise depuis quelque temps⁶⁵ ». Tels sont les mots que Marco Micone réserve à Gilles Marcotte suite à *NBD*. Micone critique le refus de Marcotte d'inclure les anglophones dans le contexte littéraire québécois :

Refuser le statut d'écrivain québécois aux citoyens québécois qui écrivent et publient leurs œuvres en anglais relève d'une vision ethniciste ou, si vous préférez, ethnocentrique du Québec. Elle nous ramène à la notion traditionnelle et monoethnique de la littérature canadienne-française qui a peu de choses à voir avec le Québec réel et contemporain fondé à la fois, et c'est là son originalité, sur des valeurs civiques et communautaires⁶⁶.

Micone avance que les auteurs québécois ne sont plus un ensemble d'individus qui partagent uniquement une catégorie ethnique et une langue. Au contraire, il considère que le point de vue de Marcotte est réducteur, d'autant plus que le Québec a investi un autre territoire de significations où les communautés

⁶³ Je me permets ici de paraphraser Gilles Marcotte, *NBD*, p. 6 : Ainsi, puisque l'institution littéraire québécoise s'est développée en français « [...] Neil Bissoondath n'est pas plus un écrivain québécois que ne le sont Hugh MacLennan, Clark Blaise, Frank Scott, Mordecai Richler. C'est affaire de langue ».

⁶⁴ *HLQ*, p. 575 : « Cette dernière [la littérature québécoise] ne renvoie plus à un projet collectif construit autour de l'équation " une langue, une culture " et n'est plus assimilable à un nous homogène ».

⁶⁵ Marco Micone, « Le Québec : une société complexe », *QS*, vol. 26, Fall 1998/Winter 1999, p. 21.

⁶⁶ *Ibid*, p. 22.

culturelles et linguistiques sont partie intégrante. Ainsi, à la différence de Marcotte, Micone demande la pleine reconnaissance des écrivains de langue anglaise au sein de la littérature québécoise et souhaite voir s'estomper les préoccupations liées à une vision ethnocentriste de la littérature au Québec.

Gail Scott a des préoccupations semblables et lorsqu'elle s'interroge sur l'identité culturelle et linguistique de la narratrice d'*Heroine*, elle touche au point névralgique de Marcotte : « Can she be English and still be the heroine of a novel in Québec asks the heroine of my novel *Heroine*⁶⁷ ». Cette question renferme tous les ingrédients propices au dépassement de l'interdit formulé par Marcotte, mais pose aussi les assises d'une littérature montréalaise qui se déploie dans, et par, les langues. Celle-ci ne saurait être le fruit ni d'une vision ethniciste, ni d'une simple compartimentation linguistique du Québec, et les écrivains montréalais seraient sans distinction francophone et anglophone. C'est leur intérêt respectif pour la langue et les langues dans un contexte fictionnel qui fait principalement d'eux des écrivains montréalais. D'ailleurs, Gail Scott écrit que « si on considère qu'une culture est véhiculée par une langue, dans notre époque cette équation langue=culture n'est plus nécessairement symétrique à 100 pour-cent⁶⁸ ». Là encore, elle répond directement aux propos tenus par Gilles Marcotte et ajoute que ces propres textes, dont *Heroine*, ne véhiculent pas qu'une culture anglophone et qu'au contraire ils sont imprégnés d'une forte culture francophone.

Si l'on emprunte le parcours de la conceptualisation de la littérature québécoise, la langue et la culture sont primordiales à chacune des étapes. Effectivement, les lettres québécoises ont beaucoup compté sur l'évolution historique et politique des notions de langue et culture, elles-mêmes fondées sur une conception ethnique et culturelle de l'individu. Ainsi, les auteurs de l'*HLQ* définissent la littérature canadienne-française comme « une série de textes

⁶⁷ Gail Scott, « My Montréal. Notes of an Anglo-Québécois Writer », p. 7.

⁶⁸ Gail Scott, « Miroirs inconstants », *QS*, vol. 26, Fall 1998/Winter1999, p. 23.

souvent éparés, dont le dénominateur commun est de servir à construire la nation et, de façon plus immédiate, de s'adresser à un lecteur d'ici⁶⁹ », mais plus encore comme une littérature intimement liée au « seul projet de survie nationale⁷⁰ ». Ce projet de survie nationale fait allusion à la sauvegarde du français, mais dans sa vision ethnicisante, c'est-à-dire, la survie des Canadiens français. De ce fait, jusqu'aux années 1960 et l'introduction de l'expression « littérature québécoise », la culture littéraire du Québec impliquait nécessairement une catégorisation identitaire et linguistique.

Là où cela devient intéressant, c'est lorsque l'on adjoint à ces observations les propos de Gilles Marcotte, et l'interdit qu'il a formulé. Ainsi, nous constatons que sa conception n'est pas en contradiction avec cette version ethnicisante de la littérature. Au contraire, dans *ÉM* et *NBD* il conserve cette séparation identitaire sous le couvert de la langue tout en accordant des superlatifs élogieux⁷¹ aux textes de langue anglaise. Il les rejette quand même, et ce, « malgré un intérêt de plus en plus marqué pour le Montréal anglais, malgré la conviction que la langue, la culture anglaises ont droit de cité dans ma ville. Il s'agit donc d'une réaction épidermique⁷² ». Ainsi, même si la culture anglophone possède une certaine valeur littéraire à ses yeux, elle ne peut s'accorder avec la notion ethnicisante qu'il défend. D'ailleurs, il ne s'en cache pas et se définit comme « un Canadien français de Montréal⁷³ ». Ainsi, pour Marcotte il serait possible de parler d'une culture littéraire de Montréal, voilà tout le propos d'*ÉM*, mais pas d'une littérature montréalaise unifiée à proprement dit, puisque celle-ci doit avoir pour base une catégorisation identitaire et linguistique identifiable, ce qui n'est pas le cas pour lui. La littérature montréalaise que je tente de décrire ici devance l'interdit de Marcotte : là où il divise, je me propose de rapprocher.

⁶⁹ *HLQ*, p. 57.

⁷⁰ *HLQ*, p. 277.

⁷¹ On peut lire que *Solomon Gursky Was Here* de Mordecai Richler est le « roman montréalais entre tous les romans montréalais », *ÉM*, p. 166.

⁷² Gilles Marcotte, *ÉM*, p. 166.

⁷³ *Ibid*, p. 167.

LA LOGEUSE D'ERIC DUPONT
RIRE AVEC LES MONTRÉLAIS

« Pour connaître Montréal il faut – plus que pour d'autres villes – l'écouter. La circulation des langues dans une ville aux fissures anciennes fait état de l'évolution des relations sociales¹ », écrit Sherry Simon dans la « Préface à l'édition française » de son ouvrage *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*. À ce titre, l'auteur de *La logeuse*, Eric Dupont, s'est fait un auditeur privilégié. Le portrait qu'il livre de la métropole québécoise, s'il se veut résolument caricatural et loufoque, n'en demeure pas moins pertinent sur le plan linguistique et social. L'auteur a privilégié l'humour et la dérision, et ce faisant, une critique virulente de la société québécoise et de ses relations à la langue et aux langues devient possible. Montréal est ici aux prises avec ses démons : des francophones acharnés, des anglophones qui exercent leurs droits linguistiques, des allophones divisés et des gens, jeunes et moins jeunes, comme Rosa, la protagoniste, venus de l'extérieur de la ville et qui ne savent pas dans quel combat se lancer. Pourtant, malgré la présence de ces divers groupes, aucun d'entre eux ne triomphe sur les autres, là n'est pas le but, bien au contraire, et les francophones ne font pas meilleure figure que leurs concitoyens.

Il est plutôt inusité de la part d'un auteur québécois de s'attaquer, même de façon humoristique, au plurilinguisme, mais plus encore à la francité du Québec. Ceci constitue un écart au sein des lettres québécoises, puisque le français, comme langue commune et organe de sens, y est érigé en symbole à l'instar des dires de Catherine Leclerc et Sherry Simon :

À partir des années 1960, la littérature québécoise s'est appuyée sur l'adéquation entre langue et territoire à la base de la constitution des corpus littéraires nationaux, alors que le français faisait l'objet d'une reconquête symbolique à l'échelle de la société. Dans un tel

¹ Sherry Simon, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, Montréal, Fides, 2008, p. 9.

contexte, la nécessité de faire usage du français a été mise de l'avant².

Pourtant, avec *La logeuse*, Eric Dupont se permet de réfléchir sur la manière dont les langues française et anglaise surgissent sur la scène publique, puisque son roman s'interroge sur leur interaction dans l'univers montréalais.

Si *La logeuse* pose des questions pertinentes en matière linguistique, il est important de mentionner que le roman demeure à tout le moins atypique. En fait, pour arriver à ses fins, Eric Dupont fait fi des conventions du « roman réaliste » et parsème son texte des éléments les plus extravagants : immortalité, magie, résurrection, démons, croyances populaires, mais aussi manipulation gouvernementale et utopie marxiste. Présenté par l'auteur comme un « roman tragique³ », il est inclassable au sein des lettres québécoises. Certains évoquent un « réalisme magique⁴ », d'autres « un conte politique [qui] manifeste un imaginaire débordant⁵ ». Frances Fortier dans « Raconter de biais » se demande : « Authenticité, vraisemblance, *mimesis*, tels sont les passages obligés de la narration qui prétend crier l'amour, dénoncer les discours ambiants ou montrer la barbarie des échanges humains. Sont-ce là des impératifs si catégoriques qu'ils ne puissent être contournés⁶ ? ». Prenant pour exemple trois ouvrages, dont *La logeuse*, elle démontre comment ceux-ci *racontent de biais* et se jouent des conventions afin de créer un message d'autant plus percutant, parce que détourné.

Telle est l'essence de *La logeuse* : un monde à mi-chemin entre la réalité et la fiction, où sont réinterprétés divers éléments de l'histoire et de la culture québécoise, dont la langue et les débats linguistiques. « La fabulation allégorique [de *La logeuse*] réinvente la péripétie au-delà du vraisemblable pour mieux

² Catherine Leclerc et Sherry Simon, « Zones de contact. Nouveaux regards sur la littérature anglo-québécoise », *Voix et Images*, vol. 30, n° 3 (90), printemps 2005, p. 18.

³ La mention roman tragique est en fait le sous-titre de *La logeuse*.

⁴ François Rioux, « L'humour jaunâtre. *La logeuse* d'Eric Dupont : Les bonnes intentions et la faim », *Le Mouton noir*, vol. XI, n° 8, juin 2006.

⁵ Paul-André Proulx, « Pour un Québec nouveau », www.litterature-quebecoise.com

⁶ Frances Fortier, « Raconter de biais », *Voix et Images*, vol. 32, n°1 (94), automne 2006, p.141.

stigmatiser les effets pervers de la rectitude discursive et morale⁷ », écrit Frances Fortier. N'empêche que le résultat est convaincant, même s'il est souvent invraisemblable. Là réside la force de *La logeuse* : pousser à l'extrême les limites de l'interprétation et en faire un laboratoire pour l'observation d'une situation donnée. Je me propose ici de suivre le parcours montréalais décrit par Eric Dupont et de faire état du portrait qu'il trace de la métropole québécoise. Pour ce faire, à l'instar des dires de Sherry Simon qui se demande comment délimiter les frontières linguistiques : « Il vaut mieux renoncer à un effort de découpage aussi futile pour explorer la nouvelle donne de Montréal, ville jadis divisée devenue un laboratoire où surgissent de nouvelles catégories d'identité⁸ ». Ainsi, *La logeuse* est un laboratoire particulièrement intéressant puisqu'il permet de repenser la frontière entre les différents groupes linguistiques.

De Notre-Dame-du-Cachalot à Montréal : résumé de *La logeuse*

Afin de bien comprendre la portée symbolique de *La logeuse*, un résumé de ses principales intrigues est essentiel. Le roman s'ouvre dans le village gaspésien de Notre-Dame-du-Cachalot (NDC) alors que la jeune Rosa Ost et sa mère, Thérèse, syndicaliste et marxiste dévouée, découvrent sur la plage un énorme bloc de glace. À l'intérieur, une passagère de *l'Empress of Ireland* – dont le naufrage en 1914 au large de Rimouski a fait plus de 1 000 victimes – qu'elles s'empressent de baptiser Zénoïde et d'adopter en guise de grand-mère pour la petite Rosa. Dans cet étrange « hameau du bout du monde oublié de Dieu et des hommes⁹ » a lieu une expérience orchestrée par le MERDIQ, le ministère de l'Épanouissement des régions désolées et isolées du Québec, dont le but principal est le sauvetage mondial de l'idéologie marxiste : « Il s'agissait de créer à l'échelle d'un village la

⁷ *Ibid*, p. 141.

⁸ Sherry Simon, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, p. 19.

⁹ Eric Dupont, *La logeuse*, Montréal, Marchand de feuilles, 2006, p. 8.

preuve irréfutable que le paradis socialiste était réalisable, et ce, sans faire subir à la population les navrantes persécutions staliniennes¹⁰ ». L'existence paisible des trois femmes, où se mêle syndicalisme, Karl Marx et Scrabble, est perturbée alors que se produit une fuite de la source d'Ennui combinée à la disparition inopinée du vent, ce qui entraîne le décès subit de Thérèse. Sa fille Rosa sera alors investie de la mission de faire redémarrer le vent d'ouest avant que le village ne soit décimé par cet ennemi aussi invisible que funeste. « Montréal, le vent vient de Montréal¹¹ », telle est la prophétie formulée par un bigorneau géant trouvé sur la plage et sur lequel Rosa avait apposé son oreille pour entendre la mer. Rosa Ost quitte alors son village natal pour se rendre à Montréal.

Le roman prend son envol alors que Rosa quitte *NDC* et fait la connaissance, sur la route 132, de Jeanne Joyal, qui accepte de la conduire à Montréal, ainsi qu'un groupe de dix *stripteaseuses*, ou comme Eric Dupont se plaît à les dénommer, des effeuilleuses. À peine débarquée dans la grande ville, Rosa se fait engager comme réceptionniste de nuit au Butler Motor Hotel, miteux hôtel de passe du boulevard Saint-Laurent, et se fait proposer de loger chez Jeanne, qui possède une maison de chambres dans le quartier Villeray. D'emblée, il y aura *deux* Montréal pour Rosa. D'abord, l'univers louche de son environnement de travail où nombre de conversations, à commencer par celles avec son patron, un Indien du nom de Sri Satyanarayana, ont lieu en anglais, ce qui est une nouveauté pour Rosa. Ensuite, celui de la maison de Jeanne sur la rue Saint-Ciboire. Outre Rosa, il y a trois autres pensionnaires : Heather, une Ontarienne, Jacqueline, une Haïtienne et Perdita, une Gourouchistanaise, un pays imaginé par l'auteur. Jeanne impose des règles strictes à ses pensionnaires : participation de toutes aux tâches ménagères, présence obligatoire pour des soirées thématiques sur le Québec, mais surtout interdiction de parler anglais.

¹⁰ *Ibid*, p. 12.

¹¹ *Ibid*, p. 39.

La mission de Rosa est quelque peu mise de côté alors qu'elle apprend à découvrir Montréal et fait la connaissance d'un policier, Réjean Savoie, aussi roux qu'Acadien et dont l'accent chantant fait frémir Rosa. À nouveau, elle est confrontée à deux univers diamétralement opposés. D'abord, le milieu interlope de son emploi et de ses amies les prostituées et les *stripteaseuses*, ensuite, celui droit et licite de son amoureux et de Jeanne. Entre les deux, Rosa apprendra que le syndicalisme et la lutte des classes sont passablement différents à Montréal par rapport à son village, mais surtout, que les apparences sont souvent trompeuses. En effet, et contre toutes attentes, Jeanne Joyal se révèle être le « père » de Rosa, mais pas n'importe quel père. Jeanne Joyal, dont le vrai nom est Jean, est en réalité Jeanne d'Arc, celui, enfin celle qui aurait dû être brûlée à Rouen en 1431, mais qui a échangé son âme au diable contre l'immortalité ! Ainsi, la véritable mission de Rosa est de tuer son père, ce qu'elle fait et dont le corps, jeté du haut du pont Jacques-Cartier, permet au vent d'ouest de recommencer à souffler sur la province. Ce dénouement tordu est à l'image de tout le roman, qui use de tours et de détours afin de réinterpréter de manière singulière toute l'histoire du Québec.

Le destin tragique de Rosa Ost

Quand bien même le roman d'Eric Dupont a pour titre *La logeuse*, et de ce fait renvoie explicitement à Jeanne Joyal, propriétaire de la maison de chambres, la protagoniste n'en demeure pas moins Rosa Ost. « C'est le destin tragique de cette enfant qui nous intéressera dans cette histoire de voyages et d'éternité, de mort impossible, de prophéties implacables et de cauchemars navrants¹² », écrit le narrateur au tout début de *La logeuse*, consacrant par le fait même l'invraisemblance des événements à venir. De cette façon, Rosa est d'emblée consacrée en héroïne et c'est son *destin tragique* – le lecteur est averti – qui sera développé tout au long du roman. À ce propos, il est impossible de passer sous

¹² *Ibid*, p. 8.

silence la portée symbolique de la date de naissance de Rosa, née le 20 mai 1980. Même s'il n'y a pas de référence directe dans le texte au référendum sur la souveraineté-association, le lien est indéniable, d'autant que c'est cette même journée que le père de Rosa a disparu : « Si Rosa avait réussi à survivre à son père, c'est parce que le destin avait eu la bonne grâce de le faire disparaître en mer pendant une sortie de pêche au hareng, ce jour brumeux de mai 1980 où le phare du cap Cachalot s'était mystérieusement éteint pour ne plus jamais se rallumer¹³ ». En plus d'informer le lecteur sur le fait que Rosa est orpheline de père, il y a là matière à réflexion à propos des Québécois et de leur rapport à la souveraineté depuis 1980. Dans la mesure où Rosa est née un jour aussi significatif dans l'histoire récente du Québec, son statut d'héroïne s'en trouve justifié, d'autant plus que peu de temps après, c'est sa mère, Thérèse, qui disparaît, à la suite de quoi elle doit partir à Montréal pour faire redémarrer le vent d'ouest : « Elle était ruinée, orpheline et amère mais investie d'une mission de vie¹⁴ ». Ici, Rosa est consacrée en véritable héroïne et elle possède un motif solide : elle doit venger sa mère et sauver son village d'une mort assurée.

Alors que Rosa quitte NDC, elle n'a que vingt ans et une expérience et une connaissance du monde qui se résument aux frontières de son village. Élevée par deux femmes, c'est une jeune fille naïve qui a reçu une éducation particulière sous l'égide de l'utopie marxiste élaborée par le MERDIQ. Ce rêve de quelques fonctionnaires idéalistes a des répercussions sur toute la population du village et sur la jeune Rosa en particulier qui « avait appris à lire à même *Le Capital* de Marx et les *Écrits politiques* de son éponyme¹⁵ ». Ainsi, Rosa dont les lectures de jeunesse sont inusitées, est baignée dès son plus jeune âge dans cet univers étrangement ouvert sur le monde, entre marxisme, communisme et syndicalisme. Toutefois, puisque les habitants ne savent pas qu'ils servent de cobayes pour le

¹³ *Ibid*, p. 9.

¹⁴ *Ibid*, p. 41.

¹⁵ *Ibid*, p. 20-21.

MERDIQ, ces idéologies les isolent du reste du monde au lieu de les en rapprocher. Thérèse Ost a nommé sa fille en l'honneur de Rosa Luxemburg, la célèbre socialiste révolutionnaire allemande d'origine polonaise. Ainsi, Rosa est un pur produit des idéologies marxistes et syndicalistes. Pourtant, si *Le Capital* n'a plus de secrets pour elle et qu'à *NDC* elle est une jeune femme comme les autres, il en est tout autrement lorsqu'elle décide d'en sortir.

La naïveté de la jeune femme est un thème récurrent de *La logeuse*. Lorsque Rosa a accepté son emploi comme réceptionniste de nuit, son patron « n'arrivait pas à croire que le destin avait déposé à sa porte cette naïve personne pour combler un poste mal payé dont personne ne voulait¹⁶ ». De ce fait, le roman d'Eric Dupont vise la transformation de cette naïve personne en une protagoniste pleine de sagesse et forte de ses nouvelles expériences. Lors de la parution de *La logeuse* en 2006, François Rioux résume parfaitement cette situation.

La logeuse, qui nous intéresse aujourd'hui, s'inscrit dans la tradition déjà riche de ce que nous pourrions appeler « le roman de l'exode rural ». Le schéma en est simple : un jeune homme, règle générale — chez Dupont c'est une femme —, quitte son village natal pour s'établir à Montréal. Au début, il voit les choses d'un regard naïf et les donne ainsi à voir sous un jour différent (le vice et les mensonges institutionnalisés, etc.). Le personnage acquiert au cours de ses expériences souvent troublantes (échec professionnel, amoureux, etc.) une certaine sagesse qui lui fait redécouvrir son village natal. Il reste en ville, va tenter sa chance ailleurs ou retourne dans son village natal, c'est selon¹⁷.

Dans cette critique parue dans *Le Mouton noir*, François Rioux ne manque pas d'égratigner le texte de Dupont. Malgré tout, le journaliste met de l'avant le regard naïf que les personnages du « roman de l'exode rural » portent sur ce qui les entoure. Rosa quitte son village natal et ainsi, traverse une période de naïveté avant de parvenir à une prise de conscience brutale, très dramatique dans le cas présent : « Un bordel. Rosa travaillait dans un bordel. Elle était partie de son village de brumes douillettes et de Scrabble pour se retrouver réceptionniste dans un bordel¹⁸ ». La naïveté de Rosa se dissipe peu à peu à mesure qu'une

¹⁶ *Ibid*, p. 68.

¹⁷ François Rioux, « L'humour jaunâtre ».

¹⁸ Eric Dupont, *La logeuse*, p. 101-102.

succession d'évènements tragiques a lieu, dont la consécration est certainement le parricide qu'elle commet, mais également le fait que jamais plus elle ne remettra les pieds à Notre-Dame-du-Cachalot.

Jeanne Joyal et le mythe de Jeanne d'Arc

Jeanne d'Arc est une figure mythique de l'histoire de la France. Sa présence en chair et en os dans un roman dont l'action a lieu en l'an 2000 à Montréal ne peut que soulever d'improbables questions, d'autant plus si ce personnage emblématique change de sexe, de Jeanne à Jean, comme c'est le cas dans *La logeuse*. Robert Majzels dans *City of Forgetting* avait déjà fait intervenir des personnages plus grands que nature dans l'univers montréalais contemporain, roman où l'on pouvait côtoyer, entre autres, Le Corbusier, Che Guevara, le Sieur de Maisonneuve ou encore Clytemnestre, tous campés en « itinérants ». Si les personnages de Majzels ne sont qu'un pâle reflet des hommes et des femmes qu'ils ont pu être, suspendus dans le temps et déphasés avec la modernité qui les entoure, Jeanne Joyal est pleinement consciente qu'elle vit au début du XXI^e siècle. Outre une explication alambiquée qu'elle donne à Rosa, elle lui demande surtout de mettre fin à ses jours : « Ferais-tu ça pour moi Rosa ? Ferais-tu ça pour ton père ? Prendrais-tu mon épée, là dans le coin pour me trancher la tête¹⁹ ? ».

Le dernier chapitre de *La logeuse* est consacré à la discussion qui précède cette demande de Jean(ne) et consiste en l'explication de son identité. Il y a là réinterprétation de l'histoire de Jeanne d'Arc et matière à se demander pourquoi le destin de Rosa coïncide avec celui de la célèbre Pucelle française, mais aussi pourquoi cette dernière est en fait un homme qui s'est fait passé pour une femme qui a échangé son âme avec le Diable afin de ne pas mourir sur un bûcher rouennais en 1431. Ce détour, certes intéressant dans la mesure où il renforce le

¹⁹ *Ibid*, p. 287.

pont qui existe déjà entre la France et le Québec, est pourtant déroutant puisqu'il tourne en dérision l'un des plus puissants personnages français. De plus, que faut-il penser face au fait que Jeanne d'Arc a été mise à mort par les Anglais ? Certes, le mythe de Jeanne d'Arc a été amplement réinterprété, certains se sont réapproprié son histoire, au nombre duquel on peut compter le fondateur du Front national, Jean-Marie Le Pen, qui a choisi Jeanne d'Arc comme image pour son parti à l'extrême droite de l'échiquier politique français. La présence de la Pucelle dans *La logeuse* est à tout le moins déroutante.

Afin de bien comprendre la portée du personnage de Jeanne d'Arc dans *La logeuse*, il est important de saisir toute la subtilité de Jeanne Joyal. La logeuse du titre fait office, tour à tour, pour Rosa, de modèle, de guide, de chaperon, de marâtre et enfin de père. Il y a là matière à faire un lien entre la France et le Québec. Je voudrais néanmoins m'attarder sur la relation entre Rosa et Jeanne. Celle-ci se transforme et évolue alors que Rosa apprend à connaître Jeanne et que Rosa se découvre elle-même. Néanmoins, la logeuse demeure un personnage mystérieux, autant pour le lecteur que pour Rosa. Au début du roman, alors que Rosa est sur le bord de la route 132, les effeuilleuses et elle se méprennent sur la personne qui vient à leur rencontre. Elles croient d'abord que c'est un jeune homme — à juste titre —, mais se rendent bien vite compte que c'est une dame âgée. « Visiblement, cette personne entretenait avec soin cette ambivalence²⁰ », note le narrateur. C'est cette femme à l'allure garçonne qui accepte de les conduire jusqu'à Montréal. Celle qui a été élevée dans un paradis marxiste retrouve en Jeanne le modèle de femmes auquel elle a été habituée et cette personne autoritaire ne lui fait pas peur. Au contraire, Rosa constate après avoir jeté les effeuilleuses hors de son camion : « Enfin une vraie leader! Enfin une femme qui allait au bout de ses convictions et qui savait mener sa barque²¹ ». Jeanne incarne ainsi, aux yeux de Rosa, quelqu'un qui assume ses décisions et qui ne laisse pas

²⁰ *Ibid*, p. 51.

²¹ *Ibid*, p. 59.

dicter ses choix par personne. La jeune Gaspésienne ne tarde pas à développer une « admiration sans bornes²² » pour celle qui sera sa logeuse. Jeanne lui sert de modèle et Rosa s'inspirera de sa conduite afin de déterminer la sienne, dans cette ville où elle est, à bien des égards, encore une étrangère.

Si Jeanne est un modèle pour Rosa, elle lui sert aussi de guide, et ce, dès sa sortie de *NDC*. La jeune fille est tout de suite prise en charge par celle qui « lui semblait coulée dans le fer qui sert à forger les épées libératrices du peuple opprimé²³ ». Puisque Rosa se reconnaît en le type de femme incarné par Jeanne, elle accepte tout ce que lui propose sa bienfaitrice. Cette dernière lui explique qu'il est très difficile de se trouver un endroit où demeurer à Montréal et lui propose de but en blanc de la loger. Ainsi, grâce à Jeanne, son déménagement au cœur de la grande ville se fait en douceur. La logeuse lui indique la voie à suivre en plus de la prendre sous son aile. Cette relation est d'autant plus importante que la jeune fille, à son arrivée à Montréal, n'a pas encore de repères et ne sait que faire concernant sa mission. Ainsi, Jeanne lui donne les clés de la ville de Montréal, lui permet de s'y installer en faisant office de guide et de modèle.

Le franc-parler et le langage employé par Jeanne Joyal ont de quoi frapper l'imaginaire de Rosa. La logeuse s'exprime d'une façon très particulière, entre un joual très cru et un français quelque peu démodé. Son vocabulaire est grandement ponctué de jurons et d'invectives aussi soudaines que violentes. Alors que Rosa lui demande en quoi consiste son travail d'agente de francisation des petites entreprises à l'Office québécois de la langue française (OQLF), Jeanne lui répond : « J'pars dans mon truck pis j'charche les affiches anglaises ou chinouèses dans la ville de Montréal²⁴ » ; ou encore en direction des effeuilleuses : « Mes maudzites

²² *Ibid*, p. 59.

²³ *Ibid*, p. 62.

²⁴ *Ibid*, p. 56.

charognes²⁵ ! ». Jeanne Joyal possède un franc-parler qui n'a d'égal que l'attachement qu'elle porte à sa langue et à la protection de cette dernière. Outre la teneur de son emploi et le fait qu'elle interdise à ses pensionnaires de parler anglais, Jeanne organise des soirées d'initiation à l'histoire du Québec et des lectures de textes québécois où le fait français possède toujours une place prépondérante : « Vous avez ce soir la chance inouïe d'entendre lire un passage du dernier roman historique de Michou Minou — une Québécoise de naissance soit dit en passant : *Madame Autrefois*, racontant l'histoire *vraie* de la femme du premier chirurgien *francophone* de notre pays²⁶ ». Cette description de la lecture à venir est révélatrice de l'attachement que porte la logeuse à sa province et au fait français. Ainsi, un lien existe entre la façon de s'exprimer de Jeanne et son acharnement à protéger le français et transmettre l'histoire du Québec.

Montréal et Notre-Dame-du-Cachalot : qui perd gagne

Rosa quitte son village très tôt dans le roman, en fait, dès la page 48, au sixième du texte, pour ne jamais y revenir. Ainsi, c'est une épopée montréalaise que nous donne à voir *La logeuse*. Malgré le fait que ce soit à Montréal qu'ait lieu la majeure partie des événements, une certaine tension prend forme entre la métropole et *NDC*. Ainsi, le narrateur crée ouvertement la controverse entre les deux espaces du roman. D'abord, il se fait un point d'honneur à fournir dès les premières pages une image négative du village de Rosa, à commencer par l'emplacement de la localité qui est isolée à outrance et qu'il décrit comme un : « trou perdu qui n'avait pour horizon que les étendues glaciales du golfe du Saint-Laurent²⁷ ». *NDC* n'est pas, aux dires du narrateur, un endroit où il fait bon vivre et ceux qui ont décidé de s'y installer ne semblent avoir de bonnes raisons : « On remarque à l'architecture

²⁵ *Ibid*, p. 58.

²⁶ *Ibid*, p. 170.

²⁷ *Ibid*, p. 16.

primitive et fragile de ses maisons de bois et de bardeaux que ses habitants n'avaient pas, eux non plus, l'intention de s'y attarder trop longtemps. Pourtant, ils y sont depuis 1840²⁸ ». Avec ce passage, le narrateur impose dès le début une image ironique de *NDC*. De plus, il y implante une source d'Ennui, allégorie intéressante, puisqu'elle met de l'avant une certaine morosité des régions, qui dans le cas présent sert plus la tension entre Montréal et *NDC* qu'elle ne veut faire un état des lieux desdites régions. Cependant, cette source d'Ennui est à l'origine de la mission de Rosa et elle est responsable de son départ de *NDC*.

Afin d'alimenter la tension ente Montréal et *NDC*, le narrateur prête également aux villageois une image négative de « la ville ». Selon eux, Montréal est une ville figée, stéréotypée et voleuse de jeunes : « Voici son corps que la campagne n'a pas su garder, livré pour nous²⁹ ! ». Rosa fait ici office de martyr. Elle se donne en offrande à la ville afin de sauver son village et de remplir sa mission. Pour les villageois, Montréal est associé à la « perdition et la trahison³⁰ », et d'y envoyer une des leurs signifie qu'ils perdront cette dernière, qu'elle les trahira au profit de la grande ville. Dans le même ordre d'idées, la métropole québécoise n'est pas un endroit recommandable tel que l'a proclamé le bigorneau : « Montréal, le vent vient de Montréal. C'est là que tu commettras l'innommable pour sauver ton village³¹ ». Rosa doit aller y commettre *l'innommable* afin de secourir ses concitoyens. Cette perdition associée à la ville est un thème récurrent au sein de la littérature québécoise et plus particulièrement en ce qui concerne le « roman régionaliste » qui « plaide pour un retour à la terre³² ». De plus, l'*HLQ* souligne : « C'est rarement la vie concrète de la terre qui est représentée dans ce type de roman, lequel cherche plutôt à mettre en garde contre les charmes factices

²⁸ *Ibid*, p. 8.

²⁹ *Ibid*, p. 50.

³⁰ *Ibid*, p. 101.

³¹ *Ibid*, p. 39.

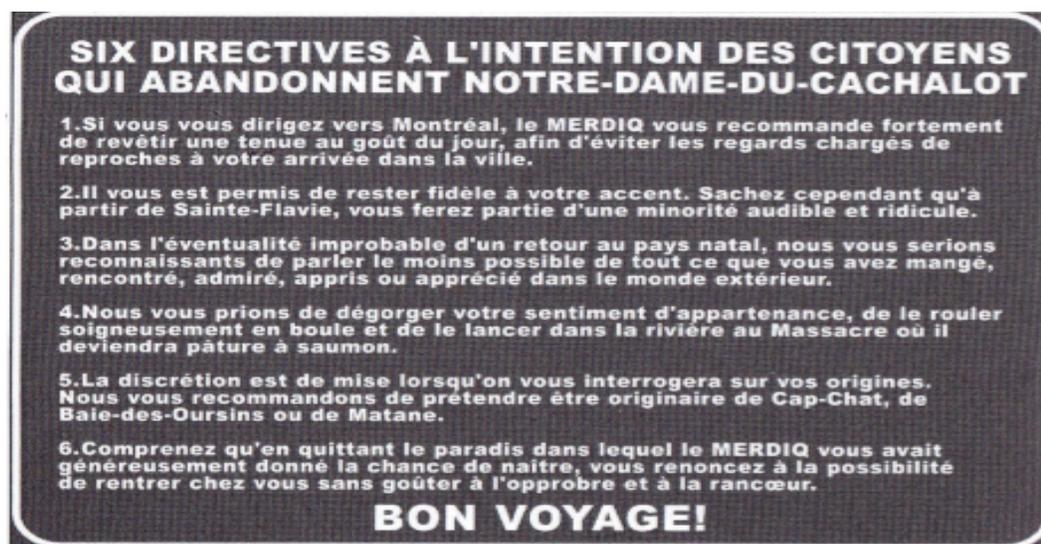
³² Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *HLQ*, Montréal, Boréal, 2007, p. 195.

de la ville³³ ». Si *La logeuse* n'est pas un roman régionaliste, il partage pourtant avec ce dernier le fait que la ville y est représentée comme un endroit aux attraits illusoires. Fait intéressant, alors que les villageois expriment une certaine peur vis-à-vis de Montréal, l'on se moque de cette même peur. En témoigne cette conversation entre le maire de *NDC* et un des villageois :

- Je sais, je sais mon ami. Elle s'en va à Montréal.
- Montréal ? Elle est folle ? C'est beaucoup trop grand pour une petite fille. Elle va se perdre, ils vont nous l'abîmer...³⁴

En ce sens, l'innommable de la prophétie rejoint la peur des villageois, et devient un qualificatif qu'il est possible d'apposer à Montréal, puisque tout ce que Rosa y fera ou rencontrera est si vil et si abject qu'il ne peut être nommé.

C'est à la page 48, au sixième du roman, que Rosa quitte *NDC* pour ne plus jamais y revenir. En ce sens, quitter son village est un point de non-retour pour la jeune fille, en témoigne cet énorme panneau de deux mètres sur trois mètres érigé à la sortie du village à l'intention de ceux qui voudraient désertir.



³³ *Ibid*, p. 194-195.

³⁴ *Ibid*, p. 45.

Ces directives sous forme d'avertissements pour quiconque tente de quitter « le paradis dans lequel le MERDIQ [lui] avait généreusement donné la chance de naître³⁵ » sont révélatrices de la tension qui existe entre *NDC* et Montréal dans le roman. En ce sens, on ne quitte pas *NDC*, on l'« abandonne ». La première directive invoque explicitement Montréal et recommande à ceux qui s'y dirigeraient de changer d'allure vestimentaire afin de ne pas goûter aux « regards chargés de reproches » des citadins. Les habitants de *NDC* doivent subir une transformation afin de pouvoir « être » ailleurs, à Montréal en l'occurrence. En ce sens, « Il vous est permis de rester fidèle à votre accent. Sachez cependant qu'à partir de Sainte-Flavie, vous ferez partie d'une minorité audible et ridicule ». Ces deux transformations ne sont pas anodines, puisqu'elles incarnent l'impossibilité de demeurer « authentique », une fois les frontières du village franchies. En outre, il est même suggéré de mentir sur ses racines : « La discrétion est de mise lorsqu'on vous interrogera sur vos origines. Nous vous recommandons de prétendre être originaire de Cap-Chat, de Baie-des-Oursins ou de Matane ». Malgré le « Bon voyage ! » qu'il est possible de lire dans le bas du panneau, les directives inscrites sur ce dernier ne sont pas des promesses de bonheur à venir, mais bien de sérieuses mises en garde, tel un ultime avertissement à la déchéance attendue : quitter le *NDC*.

Le début de la troisième directive est explicite sur le fait que quitter *NDC* est un point de non-retour pour Rosa : « Dans l'éventualité improbable d'un retour au pays natal ». Elle renforce par le fait même les disparités qui existent entre Montréal et *NDC*. Ces mises en garde, conjointement avec l'insistance du narrateur à dévaloriser le village, permettent de mettre de l'avant la ville de Montréal et de figer dans le temps le village. Il est important de comprendre que *NDC* est un point de non-retour pour la jeune fille, malgré le fait que cette dernière a cru pouvoir y retourner aussitôt qu'elle aurait trouvé le moyen de faire lever le vent, comme en témoigne ce passage d'une lettre adressée à Zénoïde : « Petite

³⁵ Les références entre guillemets se réfèrent au panneau illustré ci-haut. *La logeuse*, p. 48.

tantine, je tiens à te rassurer, je continue mes recherches. Je sais que la patience est une vertu, mais parfois, je voudrais que tout soit réglé maintenant pour que je puisse rentrer chez moi et continuer à vivre normalement³⁶ ». Ainsi, Rosa n'est pas consciente que c'est un point de non-retour. Si elle quitte son village très tôt dans le roman, l'épisode montréalais qui suit prend d'autant plus de valeur, car il témoigne de l'impossibilité pour ces deux espaces d'exister simultanément pour Rosa, et ce, malgré le fait que les actions entreprises par elle, dont faire redémarrer le vent d'ouest, auront des répercussions directes sur le village.

Espace montréalais de *La logeuse*

Rosa arrive en territoire montréalais avec pour mission de faire redémarrer le vent d'ouest. Au-delà du fait que Montréal se trouve à l'ouest de *NDC*, cette orientation et le découpage du territoire qui s'ensuit, possède une signification importante dans l'imaginaire montréalais. Sherry Simon écrit qu' « il est vrai que l'histoire de Montréal a été dominée par cette ligne de partage et définie par une volonté de respect ou des efforts de transgression de la frontière entre l'Ouest anglophone et l'Est francophone³⁷ ». *La logeuse* conserve cette répartition symbolique et la met en scène, non sans la revisiter cependant. Ainsi, comment interpréter que Rosa doive faire redémarrer le vent d'ouest ? Quelles répercussions symboliques cela a-t-il sur le roman ? Est-ce une tentative de rapprochement entre francophones et anglophones ? Une façon de dire que l'anglais gagne du terrain sur le français ? Une allégorie de la frontière linguistique montréalaise ?

Alors que Jeanne demande à Rosa en quoi consiste exactement le vent d'ouest et pourquoi chercher à le faire lever, la jeune fille lui répond : « Ça veut dire exactement ce que ça veut dire. Mon village risque l'annihilation complète si je

³⁶ *Ibid*, p. 94.

³⁷ Sherry Simon, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, p. 24.

ne réussis pas³⁸». *NDC* risque d'être anéanti si Rosa ne parvient pas à remplir sa mission. Le vent d'ouest fonctionne ici comme une allégorie du clivage qui existe entre les langues française et anglaise à Montréal et au Québec. Le thème de l'annihilation des francophones n'est certes pas un phénomène nouveau. Déjà, en 1839, dans son tristement célèbre rapport, Lord Durham prônait l'assimilation des Canadiens français afin de mettre fin à la crise qui régnait au Bas-Canada. Dans le cas qui nous intéresse ici, le narrateur fait plutôt la démonstration que l'ouest est nécessaire à la survie de l'est, en l'occurrence *NDC* et que de surcroît cette interdépendance ne sera de nouveau possible que lorsque Rosa aura accompli sa mission : c'est-à-dire jeter le corps de la logeuse dans le fleuve Saint-Laurent et ainsi, couper tous les ponts avec ses ancêtres français. De cette façon, *La logeuse* bouleverse la signification de la répartition symbolique de l'est et de l'ouest et la revisite en la mettant en scène d'une façon drôle et allégorique.

Dans la mesure où *La logeuse* révisé cette répartition symbolique entre l'est et l'ouest dans l'imaginaire québécois, le roman en fait de même dans le contexte montréalais et de ce fait réinterprète la frontière entre l'Est et l'Ouest. Ce n'est pas un hasard si Jeanne dépose Rosa, à peine arrivée à Montréal, sur le boulevard Saint-Laurent. Cette artère est le point zéro, la frontière symbolique de Montréal. Dans *Traverser Montréal*, Sherry Simon distingue dès l'introduction le caractère frontalier du boulevard Saint-Laurent : « La carte de la ville et des banlieues de Montréal, établie par John Adam en 1825, montre déjà le rôle central du boulevard Saint-Laurent comme ligne de partage et axe nord-sud. L'importance accordée à la *Main* relève du mythe, mais elle se fonde sur des faits historiques³⁹ ». À l'instar de l'histoire montréalaise, le boulevard Saint-Laurent est le point zéro, le point de départ de l'aventure montréalaise de Rosa, et ce, comme nombreux d'immigrants avant elle. En fait, la *Main* a été la porte d'entrée privilégiée des immigrants aux XIX^e et XX^e siècles. Ainsi, si le boulevard Saint-Laurent séparait originalement les

³⁸ Eric Dupont, *La logeuse*, p. 37.

³⁹ Sherry Simon, *Traverser Montréal : Une histoire culturelle par la traduction*, p. 25.

quartiers francophone et anglophone, « French and English were never alone on the Main⁴⁰ ». Les diverses vagues d'immigrants se sont vite établies autour et sur cette artère, de plus en plus au nord, et ont ainsi donné à cette voie de communication son caractère multiculturel unique. Le boulevard Saint-Laurent est crucial dans *La logeuse*. Rosa le fréquente abondamment, elle vient y travailler toutes les nuits. C'est là, pour la première fois qu'elle est confrontée à la diversité de Montréal.

Dès qu'elle pose le pied à Montréal, Rosa est immergée dans un univers complètement nouveau pour elle. Cette ville la déroute et plus particulièrement le boulevard Saint-Laurent qui « lui apparut comme une injure. Habitué à la quiétude de la province, son regard tentait en vain de suivre tout ce qui bougeait autour d'elle⁴¹ ». Le fait que le narrateur considère le boulevard Saint-Laurent comme « une injure », une offense pour Rosa, est significatif. Cet endroit dérange certes la jeune fille, tout est en mouvement perpétuel, mais le narrateur ne manque pas d'offrir une vision éclatée, avilie de la *Main*. « Ben franchement! Veux-tu ben me dire comment t'as abouti dans le pire trou à rats de Montréal en moins de vingt-quatre heures⁴² ? », lui demande Jeanne. L'espace que Rosa fréquente n'est pas des plus recommandables. Le « trou à rats » dont Jeanne fait mention est en fait le *Night on the Nile*, bar où se produisent les amies danseuses de Rosa. Ainsi, la ville dans laquelle Rosa est immergée d'emblée est marquée par l'ignominie, la prostitution et les stripteases. La représentation de cet espace trouve ses assises dans la réalité alors que le *Nile* et le *Butler* sont au coin des rues Saint-Laurent et Sainte-Catherine, où se trouve présentement le Café Cléopâtre, dernier vestige de l'ancien Red Light, quartier où dans la première moitié du XX^e siècle régnaient le divertissement, la débauche et la prostitution. Eric Dupont grossit les traits aux fins de la narration, et ce, jusqu'à rendre son portrait du quartier caricatural. Ainsi, Rosa

⁴⁰ Bryan Demchinsky et Elaine Kalman Naves, *Storied Streets : Montreal in the literary imagination*, Toronto, Macfarlane Walter & Ross, 2000, p. 125.

⁴¹ *Ibid*, p. 65.

⁴² *Ibid*, p. 84.

travaille « là où le boulevard Saint-Laurent réinvente le sordide⁴³ ». Cette image avilie de la *Main* n'est certes pas nouvelle dans la littérature québécoise, Michel Tremblay dans *Sainte Carmen de la Main* avait déjà dépeint cette artère comme une des pires de la métropole : « La Main est pas le bout de la marde, [...], c'est le fond d'la marde⁴⁴ ». Cependant, malgré ce portrait sombre, c'est une valorisation de cet espace mythique qui en découle. Par conséquent, à l'instar de nombreux autres auteurs avant lui qui se sont attardés à décrire le boulevard Saint-Laurent, Eric Dupont donne à voir un espace de perdition et de transgression, mais également un espace narratif essentiel.

La maison de chambres de Jeanne Joyal se trouve dans un quartier très différent que celui du Butler Motor Hotel. Sur la rue Saint-Ciboire, nom fictif, dans le quartier Villeray, la logeuse accueille ses pensionnaires. Là, contrairement à l'ancien Red Light qui n'a pas perdu beaucoup de ses plumes et de sa débauche mythique, règnent la rigueur et le dévouement de la logeuse. Il y a peu de descriptions de ce quartier, ce sont plutôt les événements qui se déroulent dans la maison de chambres qui sont développés. Cependant, il y a clairement à Montréal un centre plus animé et des quartiers périphériques :

Sa vie se résumait à travailler de minuit à 8 h au Butler, à prendre l'autobus 55 à l'angle des rues Sainte-Catherine et Saint-Laurent, à descendre à l'arrêt Jarry pour se diriger vers son lit de la rue Saint-Ciboire, épuisée par une nuit peuplée de chiffres, de putes et de café⁴⁵.

Ce passage important fait le lien entre le « centre » et le reste de la ville, en fait il confirme la démultiplication des « centres », autant dire des points de vue, puisque c'est en cumulant les divers espaces montréalais que *La logeuse* se déploie. De ce fait, Montréal est, dans le cas présent, un laboratoire qui sert l'expérience de la vie urbaine de Rosa et ainsi influence le regard que le lecteur de *La logeuse* porte sur la ville. Si Eric Dupont réinvente une société avec ses propres codes et une ville,

⁴³ *Ibid*, p. 74.

⁴⁴ Michel Tremblay, *Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. «Théâtre », 1989, p. 86.

⁴⁵ Éric Dupont, *La logeuse*, p. 113.

Montréal, qui abandonne une partie de sa vraisemblance, cette ville conserve néanmoins tous les paradoxes qui l'habitent.

La logeuse et les langues

La problématique des langues est une préoccupation constante de *La logeuse*. Ainsi, en parallèle de la narration principale, tout un réseau analytique et conceptuel concernant la langue et les langues à Montréal et au Québec prend forme. Le roman les fait intervenir d'une façon inhabituelle, c'est-à-dire, qu'il confronte les langues française et anglaise et ainsi, s'interroge sur leur manière de survenir et examine les relations qu'il y a entre elles. Avant d'aborder le traitement linguistique de Montréal, il serait important d'examiner la façon dont l'espace avec lequel il est en mis en perspective, *NDC*, est dépeint afin de pouvoir obtenir un portrait complet du traitement de la langue dans le texte. Par conséquent, les habitants de *NDC* ont une bien étrange façon de s'exprimer :

Ainsi, reconnaissait-on dans tout le Québec les gens de Notre-Dame-du-Cachalot par leur incapacité à prononcer les phonèmes « k » qu'ils remplaçaient presque toujours par le son « g », plus doux à leur gosier. Au village, on associait toute prononciation plus dure du « k » à Montréal, donc à la perdition et à la trahison⁴⁶.

Cette particularité langagière des villageois de *NDC* les rend tout à fait reconnaissables aux yeux des autres. Dans ce passage, il est encore question d'une certaine tension entre *NDC* et Montréal. Car le fait d'accorder une spécificité langagière aux villageois n'est pas seulement une manière pour le narrateur d'émettre un commentaire sur la façon dont les gens des « régions », la Gaspésie tout particulièrement, s'expriment, mais plutôt de contraster avec la façon de parler des Montréalais. Ainsi, à propos de Rosa, il est écrit : « Voici celle qui mettra vingt ans à aplatir son accent et vingt ans à essayer en vain de le ressusciter⁴⁷ ». Ce commentaire s'adresse directement à ceux qui ont déserté leur région et qui ont

⁴⁶ Eric Dupont, *La logeuse*, p. 26.

⁴⁷ *Ibid*, p. 50.

tout à fait déserté leur accent, donc leur particularisme, du même coup. Pourtant, alors que Rosa vient tout juste de rencontrer Jeanne, cette dernière y va de son premier conseil :

Écoute, Rosa, moué ça m'dérange pas là, mais là, tu t'en vas à Montréal, OK ? Moué là, si j'étais toué, ch'frais mon gros possib' pour prononcer mes « k » comme du monde. Sinon ch't'avartis, tu vas passer pour une épaisse ! Conseil d'amie⁴⁸ !

Outre le langage coloré de la logeuse, l'ambition du message demeure tout de même que Rosa se doit d'abandonner son accent et ses particularités afin de passer inaperçue parmi la population montréalaise.

Ce détail sur les particularismes langagiers de *NDC* n'est que le début d'une longue liste de commentaires sur la langue et les langues. Dans ce même ordre d'idées, je me permets de revenir sur l'emploi que Jeanne Joyal occupe comme agente de francisation des petites entreprises à l'OQLF. D'avoir assigné un tel emploi à la logeuse positionne la confrontation des langues sur le territoire montréalais, puisque Jeanne se doit de trouver des coupables en matière d'affichage dans la ville. Ce qui provoque des situations plutôt cocasses. Par exemple, dans une des lettres que Rosa envoie à Zénoïde, on peut lire : « *Je suis réceptionniste de nuit au Butler Motor Hotel (ou "l'Hôtel du majordome motorisé" [c]omme Jeanne ne cesse répéter [q]u'il devrait s'appeler...)*⁴⁹ ». Rosa se moque de l'application démesurée de la loi 101. De par cette assignation, Jeanne Joyal est implicitement positionnée comme un cerbère de la langue française et par le fait même égratigne le mandat de l'OQLF et sa propension, souvent décriée sur la place publique, de franciser à outrance. Pourtant, si l'OQLF est critiquée par le biais du texte, sa mission, elle, de maintenir le français comme langue commune trouve un écho dans les paroles de Rosa à propos de sa logeuse : « *Enfin, c'est sûrement grâce à des femmes [c]omme Jeanne [q]ue nous parlons en[c]ore français en ce pays*⁵⁰ ». Ainsi, si Rosa constate qu'il y a un certain mérite à la

⁴⁸ *Ibid*, p. 56.

⁴⁹ *Ibid*, p. 91.

⁵⁰ *Ibid*, p. 93-94.

mission que remplit Jeanne par le biais de son travail, c'est la propension de la francisation à l'extrême que dénonce le texte.

Afin d'aborder le traitement des langues dans *La logeuse*, il était important de faire un détour par les particularismes langagiers de *NDC* et par l'emploi à l'OQLF de Jeanne. Cependant, le propos principal se trouve dans le traitement réservé à l'anglais et au français dans le texte. Les deux langues sont intimement liées dans le texte d'Eric Dupont. En fait, les deux groupes linguistiques sont interreliés. *La logeuse* traduit une réalité montréalaise que Sherry Simon a développée dans *Traverser Montréal*, soit que des passages entre les communautés linguistiques existent. Tandis que Simon a choisi le prisme de la traduction pour y arriver, Eric Dupont a privilégié de jouer sur les clichés des diverses communautés linguistiques et de tracer un portrait à la fois drôle et désopilant. Ainsi, dans le Montréal de *La logeuse*, s'il y a des passages entre les communautés linguistiques, il y a aussi un jeu sur les anciennes disparités et tensions. Cela participe d'une tentative de représentation humoristique de la ville, où l'ancienne frontière idéologique permet un rapprochement.

Pour Jeanne, pas question de parler anglais: « *Aye lâ! Pas d'anglais icitte! C'est [c]lair? Vous êtes pas à Toronto⁵¹!* ». Ironiquement, les pensionnaires conversent dans cette langue à l'insu de leur logeuse. Le fait que Jeanne Joyal utilise Toronto à titre de comparaison est intéressant, puisque la métropole canadienne étant l'une des villes les plus multiculturelles du pays, a tout de même pour langue commune l'anglais. Si à Montréal, c'est le français qui dorénavant occupe ce statut, l'anglais est tout de même présent dans le paysage urbain comme en témoigne Gilles Marcotte dans *ÉM*.

Écoutez, aussi bien, la langue qui se parle à Montréal, la française d'abord, parfois assez mal en point, et l'anglaise qui malgré toutes les lois et tous les règlements existe fortement à Montréal, et se fraie un chemin jusqu'au cœur même de la langue dominante⁵².

⁵¹ *Ibid*, p. 93.

⁵² Gilles Marcotte, *ÉM*, p. 8.

À l'instar de ce portrait tracé par Gilles Marcotte, *La logeuse* dépeint une réalité montréalaise où il est possible d'entendre deux langues malgré des interdictions comme celle de Jeanne Joyal, mais également que ces deux langues sont interreliées. Eric Dupont s'est fait un auditeur privilégié : *La logeuse* rend compte de l'amalgame qui se forme entre les langues à Montréal. Ainsi, l'invective de Jeanne pour ses chambreuses est en contradiction avec leurs besoins réels. « *Dommage. J'aurais bien besoin de prati[q]uer mon anglais pour [c]omprendre certains [c]lients de l'hôtel⁵³* », écrit Rosa à sa tante. Effectivement, sur son lieu de travail Rosa a besoin de parler anglais. D'ailleurs, son patron s'adresse à elle d'abord en anglais afin de lui demander si elle maîtrise cette langue, préalable pour travailler au Butler Motor Hotel. Rosa ment et le fait en toute connaissance de cause dans le but de se faire engager. Le roman met de l'avant la contradiction entre les deux univers de Rosa. Le premier, celui de son emploi qui tend vers l'anglais, alors que le second, celui la logeuse, en interdit complètement son usage. Ainsi, cette divergence entre les deux univers de la Gaspésienne s'avère comme une incohérence montréalaise dont le narrateur fait le constat.

Rosa a besoin de parler anglais, elle devra l'apprendre coûte que coûte. Pour ce faire, elle emploie les moyens qui sont à sa disposition. Gillian, une des prostituées du Butler Motor Hotel, prend Rosa sous son aile et fait d'elle son élève : « C'est donc de putes que Rosa apprit l'anglais⁵⁴ ». Le narrateur prend là un malin plaisir à confiner cette langue à un espace restreint, caché et illicite, faisant d'elle le produit de milieux interlopes et mal famés, comme la prostitution. Comme si l'anglais n'avait pas un réel droit de cité dans une ville où domine le français. Bien évidemment, et c'est là que toute l'ironie du projet de *La logeuse* est le plus visible, le narrateur veut se moquer de ceux qui diabolisent l'anglais à Montréal, ceux qui comme Jeanne Joyal voudraient qu'il n'y ait plus que le français, et exclusivement le français. De nouveau, la contradiction entre l'espace de travail et

⁵³ *Ibid*, p. 93.

⁵⁴ *Ibid*, p. 178.

le milieu de vie de Rosa refait surface afin de tracer un portrait mitigé de la situation linguistique à Montréal. À ce propos, Sherry Simon écrit : « Parler de Montréal implique souvent le va-et-vient entre langues – tout comme circuler dans la ville, c'est littéralement passer d'une zone linguistique à l'autre⁵⁵ ». Ceci traduit l'expérience montréalaise de Rosa entre Villeray et le centre-ville. Ce faisant, cette opposition dénonce plus l'irascibilité de Jeanne Joyal et autres protecteurs de la même trempe que l'utilisation usuelle de l'anglais. Le narrateur veut faire remarquer la présence de locuteurs anglophones dans la ville et en confinant l'espace qu'il accorde à cette langue, il se moque de ceux-là mêmes qui veulent la confiner. Ainsi, Jeanne croit que son interdiction est efficace, et par le fait même elle veut combler la division entre son foyer et le milieu de travail de Rosa. Pourtant, cela rend d'autant plus ridicule l'interdit qu'elle formule, car Rosa est encore plus intriguée par l'anglais, ce qui donne un surcroît de sens à cette langue, déjà bien implantée dans la ville de *La logeuse*.

« Si des écrivains comme MacLennan, Gallant ou Cohen ont donné une certaine présence à la population francophone de Montréal, c'était pour illustrer l'identité divisée de Montréal⁵⁶ », écrivent Catherine Leclerc et Sherry Simon. *La logeuse* participe du même principe et met en scène des personnages anglophones afin, premièrement de marquer leur importance dans le paysage urbain, ensuite de montrer que la ville est aussi mitigée sur le plan linguistique. *La logeuse* se permet d'ironiser sur l'ancienne division linguistique de la ville, en mettant en scène des personnages, comme Jeanne Joyal, qui incarnent cette division. Ainsi, Eric Dupont démontre par l'entremise de divers personnages que la langue anglaise occupe elle aussi, une place importante dans la métropole québécoise. De ce fait, dans ce « roman tragique », la langue consiste en un matériau privilégié de réflexion. Elle est une piste d'analyse et un réseau conceptuel de descriptions de l'espace montréalais. *La logeuse* est ainsi un texte

⁵⁵ Sherry Simon, *Traverser Montréal : Une histoire culturelle par la traduction*, p. 12.

⁵⁶ Catherine Leclerc et Sherry Simon, « Zones de contact. Nouveaux regards sur la littérature anglo-québécoise », p. 16.

engagé, souvent polémique puisqu'il remet en question de nombreuses assises de la culture québécoise, dont la langue se retrouve au premier rang. Lise Gauvin dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec* écrit :

L'ampleur que prend le discours sur la langue dans la société québécoise montre bien à quel point ce sujet est le lieu d'une inquiétude permanente et un enjeu complexe. La *surconscience linguistique* qui habite l'écrivain l'oblige à prendre parti et à transformer le matériau qu'il utilise en objet de regard et de réflexion. Ce qui sur le plan littéraire est aussi un puissant moteur de création⁵⁷.

Ainsi, *La logeuse* se présente comme une « expérience » linguistique, autant dans la forme que dans les thèmes abordés. Cependant, il y a lieu de constater que *La logeuse* est extrêmement sensible à l'interaction des langues dans le contexte montréalais et que de ce fait, il rejoint les propos de Lise Gauvin, comme quoi la surconscience linguistique est un puissant moteur de création pour l'écrivain québécois.

Un conte montréalais

Dans une entrevue donnée suite à la publication de *La logeuse*, Eric Dupont s'entretient sur sa protagoniste : « Rosa est la somme de ses rencontres, des regards sur elle, de ses décisions; et si, à la fin, elle n'est plus la même Rosa qu'au début, c'est grâce à cet enchevêtrement-là⁵⁸ ». Rosa est soumise à de multiples épreuves qui la transforment durablement, et c'est son expérience montréalaise qui fait d'elle une véritable héroïne et qui lui permet de mener à bien sa mission. La protagoniste qui décide de rester à Montréal n'est absolument pas la même qui a quitté son village de *NDC* au début du roman. Ceci se manifeste d'abord par la langue et le langage que Rosa a adopté : « Rosa, qui avait changé de voix et ne parlait plus sur ce ton jovial qu'on lui avait toujours connu, dit “ Ça, c'est ce que

⁵⁷ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, p. 47.

⁵⁸ Stéphane Despatie, « Et dehors ce n'est pas la mer », *Voir*, 27 avril 2006.

j'appelle une révolution, les filles. Soyez ben avarties, cibouère de criss !⁵⁹ ». Ainsi, comme le lui fait remarquer une des chambreuses : « Tu n'as plus du tout l'accent, Rosa⁶⁰ ». La ville a un effet sur la façon de s'exprimer de Rosa. Elle a acquis une manière toute montréalaise de parler et il n'est plus question pour elle de retourner à *NDC*. D'un point de vue linguistique, la ville est érigée en forteresse à conquérir, puisqu'elle exige un travail sur soi et une immense volonté de combattre. Rosa est déterminée à faire lever le vent d'ouest et au-delà de sa mission, une seconde, informulée, se greffe : conquérir la ville afin de pouvoir s'extirper de sa condition de jeune fille venue de la région.

À l'instar des paroles annonciatrices du maire de *NDC*, Nicéphore Duressac : « Tu en as vu souvent des petites comme notre Rosa revenir de Montréal? [Quand] elles partent, elles ne reviennent plus⁶¹ », la jeune Gaspésienne devenue Montréalaise a définitivement mis un trait sur son village. Voilà pourquoi Rosa doit faire lever le vent d'ouest et réconcilier l'est et l'ouest, autrefois divisés. Ce symbole de la géographie des deux principales communautés linguistiques montréalaises est extrêmement important dans le roman. Leur réconciliation ne survient qu'« [a]u moment précis où le corps de Jeanne avait touché l'eau, [et que] les filles avaient senti un mouvement de l'air sur leur cou, quelque chose comme un souffle gelé⁶² ». Cette description fait référence à la guillotine et constitue donc en un acte révolutionnaire perpétré en sol québécois. D'avoir jeté Jeanne d'Arc dans les eaux du fleuve Saint-Laurent, l'ancienne porte d'entrée de Montréal, mais aussi du Québec, permet de prolonger le discours sur les langues dans la province et la métropole québécoise, puisque d'avoir décapité l'une des plus importantes figures françaises, une « sainte » qui plus est, met sur un pied d'égalité les deux communautés linguistiques. Ce détour humoristique que nous donne à voir *La logeuse*, nous oblige à considérer, mais aussi à discuter des langues dans le

⁵⁹ Eric Dupont, *La logeuse*, p. 289.

⁶⁰ *Ibid*, p. 297.

⁶¹ *Ibid*, p. 46.

⁶² *Ibid*, p. 290.

contexte montréalais, non seulement dans le roman, mais aussi dans le cadre actuel de la société, faisant de *La logeuse* un roman définitivement montréalais.

HEROINE DE GAIL SCOTT LA SEULE ANGLAISE¹

Il est plutôt rare, pour ne pas dire pratiquement exceptionnel de voir évoluer dans un univers romanesque foncièrement francophone, qui plus est si le décor est montréalais, une protagoniste anglophone, et ce, dans un récit écrit en anglais. Pourtant, c'est bien le projet que Gail Scott entreprend lorsqu'elle publie en 1987 son premier roman, *Heroine*, chez Coach House Press, maison d'édition torontoise. Par ce détour franchement inhabituel, l'auteure nous donne à voir non seulement une vision inédite de la métropole québécoise, mais nous entraîne également dans une chronique linguistique et urbaine jusqu'à présent inégalée. Ainsi, le projet de Gail Scott se révèle être l'invention et l'avènement d'une héroïne, Gail², protagoniste éponyme de l'auteure, par la langue et *les* langues, l'anglais et le français, à Montréal. Afin d'y parvenir, Scott décrit l'arrivée et l'intégration dans la métropole québécoise d'une jeune Ontarienne par l'entremise de différentes thématiques – la politique et les groupes révolutionnaires, le féminisme et l'amour, mais surtout l'écriture et les langues –, ainsi que par le biais de divers prismes narratifs, dont l'introspection, l'observation et l'écriture. Gail voulant être écrivaine, *Heroine* devient par le fait même le témoin privilégié de cette transformation artistique de la protagoniste. Cette métamorphose est primordiale puisqu'elle permet la création d'une identité nouvelle chez la narratrice. Il sera donc principalement question dans le présent chapitre de la nécessité de l'invention d'une héroïne par la langue et les langues, mais aussi de l'impératif de parler de la langue et des langues dans le contexte montréalais.

Heroine occupe une place quelque peu particulière dans le paysage littéraire québécois. Écrit en anglais, le roman consiste en les tribulations montréalaises

¹ « A comrade looks at me, LA SEULE ANGLAISE, and says, almost worried : “Well now how do you feel ?” [...] Slightly embarrassed, I stand up, raising my glass, and shout : “Vive le Québec libre.” » dans Gail Scott, *Heroine*, Burnaby, Talonbooks, 1999, p. 89-90.

² *Gail*, signifiera dès à présent, le personnage principal du roman et non l'auteure, Gail Scott.

d'une jeune anglophone dans les années 1970 et 1980 et inclut de nombreux passages, mots ou dialogues en français, en plus de mettre largement en scène des personnages francophones. La présence de cet univers francophone a été largement commentée dans les études et textes à propos d'*Heroine*, notons cependant les propos de Catherine Leclerc, alors qu'elle s'entretient de la situation linguistique et la prédominance de l'anglais à Montréal au siècle dernier.

À partir des années quatre-vingt, toutefois, une littérature anglo-québécoise a commencé à voir le jour qui, enregistrant les transformations sociolinguistiques environnantes, a entrepris de se situer à l'intérieur d'une société où le français occupe désormais une place prépondérante. À l'avant-garde de cette nouvelle tendance, *Heroine* peut être considéré comme l'un des premiers textes littéraires anglo-québécois à prendre acte du nouveau statut du français à l'échelle de la société québécoise³.

Selon Mme Leclerc, *Heroine* fait écho à une tendance plus large où l'anglais perd du terrain dans les sphères publique et littéraire au profit du français et ainsi, reflète, du fait de la présence des deux langues et de leur cohabitation dans le roman, cette transformation sociolinguistique à même son écriture. De plus, il est important de noter que Mme Leclerc associe *Heroine* à la littérature « anglo-québécoise ». Si cette appellation était, il y a quelques années, extrêmement contestée, voire rejetée, en témoigne le dossier « Écrire en anglais au Québec : un devenir minoritaire ? », elle est désormais bien reçue dans les milieux universitaires et littéraires québécois.

Il va sans dire que Catherine Leclerc offre une place singulière à *Heroine* dans le paysage littéraire québécois puisque le roman est à « l'avant-garde » d'une « nouvelle tendance » et qu'il est « l'un des premiers textes littéraires à endosser le nouveau statut du français » au Québec. Effectivement, le premier roman de Gail Scott est audacieux, autant du point de vue de la forme, de l'intégration des langues que du contenu. Ce roman traduit une vision particulière de Montréal et des deux principales langues qui l'habitent. Gail Scott a amplement décrit sa perception de la métropole québécoise et commenté la façon dont elle

³ Catherine Leclerc, « Une héritière rebelle : *Heroine* de Gail Scott et la représentation des francophones », QS, vol. 39, Spring / Summer 2005, p. 79.

l'appréhendait du point de vue des langues. Si la vision de la ville défendue par Scott la positionne *entre*⁴ les langues puisqu'elle prend le parti du français et non pas du bilinguisme comme de nombreux anglophones qui vivent à Montréal, imagine la ville en français, mais l'écrit en anglais, il est important de s'attarder sur cette ambivalence et d'en analyser les effets dans la narration d'*Heroine*. Ainsi, le travail de création fait par Gail Scott en est un qui appelle la réflexion puisqu'il permet de forcer la définition des textes qui décrivent sa métropole, en plus de faire une place à la différence, au sein d'un groupe dont le dénominateur commun est la langue française.

Il est important de noter que la « littérature anglo-qubécoise », Gail Scott étant selon ses propres mots « an Anglo-Québécois writer », traduit une nécessité, un besoin. À l'instar des auteurs de l'*HLQ* qui en sont venus à l'évidence qu'ils ne pouvaient écarter les auteurs anglophones et surtout l'imaginaire anglo-montréalais de leur survol historique, Gail Scott écrit à propos de son travail que « [...] the French erupts into the English text, puncturing it, subverting the authority of both languages⁵ ». Le résultat en ce qui concerne *Heroine* est un texte aux multiples interprétations, un texte foisonnant où la langue n'est pas simplement un moyen de communication, mais un espace d'exploration où toutes les possibilités d'interaction linguistique sont également envisageables.

Des lendemains qui chantent : résumé d'*Heroine*

Heroine se déploie dans le Montréal des années 1970 et 1980. Une jeune femme, Gail, y vit à la fois une crise identitaire et poursuit une quête symbolique en se remémorant les événements troublants qu'elle a vécus dans cette ville. Lieu

⁴ « Il faut une certaine rigueur d'intention pour écrire entre les deux principaux groupes linguistiques du Québec », Gail Scott, cité dans Sherry Simon, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, Montréal, Fides, 2008, p. 178.

⁵ Gail Scott, « My Montréal : Notes of Anglo-Québécois Writer », p. 174.

symbolique par excellence du roman, c'est de sa baignoire au Waikiki Tourist Rooms qu'elle dépeint son expérience montréalaise comme un espace de contradictions, de déchirements et d'espoirs déçus où l'amour est synonyme de déception. Gail est une anglophone venue de Sudbury qui veut se tailler une place sur mesure dans un univers francophone qui lui est inhospitalier, pour ne pas dire hostile. Comment dans ces conditions, à la fois rester soi-même et se faire accepter par les autres, être dans le monde ? Voici le combat auquel Gail doit faire face. Sont évoqués ses diverses amours, ses échecs et succès, et son besoin existentiel d'identification à des groupes, des courants de pensée, des hommes et des femmes. Ainsi, elle prend part à un mouvement révolutionnaire, se joint à un groupe féministe, tente d'écrire un roman et se lit d'amitié avec une francophone, Marie, scénariste de son état qui l'aidera à évoluer dans une ville qui s'obstine à la considérer comme une étrangère. De ce fait, elle évoque la métropole québécoise à une époque charnière de son histoire, et ce, avec une distance qui lui permet de poser un regard inédit sur la ville.

Dans un article paru dans *Spirale* peu après la publication d'*Heroïne*, Sherry Simon résume parfaitement le désœuvrement éprouvé par Gail dans le roman : « Tracé du parcours intellectuel et affectif d'une femme au cours des années soixante-dix, le roman est aussi un mécanisme très précis et efficace qui, en avançant, détruit toute certitude, fragmente toute totalité et ne laisse derrière lui que des simulacres⁶ ». À l'instar des dires de Simon, *Heroïne* laisse très peu de place à la plénitude et à la réalisation des idéaux et projets de Gail. Il est vrai qu'un certain décalage prend forme entre l'héroïne et la narratrice. Aux fins de la présente étude, il serait tout à fait pertinent de considérer *Heroïne* comme une « histoire d'amour ». Il faut comprendre cette expression non pas au sens propre, puisque cette analogie ne concerne pas en la présente une personne ou des personnes en particulier et ne vise pas la rencontre ultime d'un être aimé par Gail, mais témoigne plutôt d'une identité narrative de la protagoniste. Cette dernière est

⁶ Sherry Simon, « En manque », *Spirale*, 74 (novembre 1987), p. 5.

déchirée par ses amours nombreuses et conflictuelles, le passé et le présent, et ne peut jamais se fixer dans une plénitude, un absolu ou une pensée unique. En ce sens, « tout est écrit sous le signe du manque⁷ », note Sherry Simon, puisque le roman fait appel à une nostalgie, et un décalage entre le passé et le présent s'installe, dont la narratrice fait l'apologie, mais qui enracine Gail dans un passé à jamais disparu et l'empêche de vivre dans le présent.

Il y a très peu de dialogues dans *Heroine*. Cela contribue à la fragmentation de la narration, puisque de sa baignoire, Gail se remémore des souvenirs qui surviennent d'une manière désordonnée et que de ce fait, elle n'est pas *dans* l'action. Qui plus est, « [l]e tissu de l'écriture est constitué d'un collage d'observations et de perspectives qui maintiennent une distance permanente entre les choses et les mots⁸ », écrit Sherry Simon. Le ton très personnel de la narratrice et les différents niveaux de narration sont le cœur de cette « romance » urbaine. Mais notons d'abord, avant d'aller plus avant en cette matière, que le récit n'est pas du tout linéaire, en ce sens que les événements ne sont pas inscrits sur une quelconque ligne de temps ou organisés en une chronologie précise. Il n'y a pas explicitement de « début » ni de « dénouement », simplement une succession, un assortiment d'événements qui surgissent rapidement à la manière de souvenirs. De plus, le roman procède d'une narration en boucle : « But things seemed to meander from bad to worse. No, actually they went more in circles with variations of good and bad⁹ », raconte la narratrice à propos d'un de ses amants. Qui plus est, dans cette structure cyclique, plusieurs histoires se déroulent simultanément. Ces dernières sont toutes présentes et en suspens à la fois, et racontent une myriade d'évènements qui fonctionnent comme de multiples pistes à suivre. Cependant, toutes ont le même point d'ancrage : la baignoire de Gail au Waikiki Tourist Rooms. C'est de cet endroit que l'héroïne se remémore plusieurs périodes de sa vie et qu'elle tente de se projeter dans le monde.

⁷ *Ibid*, p. 5.

⁸ *Ibid*, p. 5.

⁹ Gail, Scott, *Heroine*, p. 89.

À l'instar de l'image de la boucle, *Heroine* est une histoire d'amour puisqu'il faut recommencer chaque fois depuis le début, tout comme il faut se réinventer continuellement. Ceci laisse transparaître un optimisme, un espoir en des jours heureux. La narratrice relève que : « As a sympathizer of the revolution I believe in *les lendemains qui chantent*¹⁰ ». Cette expression tire son origine du journaliste et politicien français Gabriel Petri, dont l'autobiographie publiée à titre posthume en 1947 a justement pour titre *Les lendemains qui chantent*. Tout comme Petri, la narratrice souhaite un avenir heureux pour elle et ses camarades révolutionnaires : « we lived on the fringe of a new era¹¹ », évoque-t-elle. Cependant, cette foi en des jours meilleurs traduit plutôt un manque, un vide que le présent ne peut combler. Gail ne peut se représenter dans le présent : « Naturally, there were certain *zones libres* (where a person could really be himself). Dans ces lieux, on vivait déjà les lendemains qui chantent¹² ». Ainsi, ces « zones libres » sont des espaces d'épanouissement, puisqu'ils permettent à ceux qui les fréquentent de s'y sentir eux-mêmes, de ne pas jouer le jeu de la dissimulation et d'afficher leur réelle personnalité. Là, « les lendemains qui chantent » sont *déjà* une possibilité, là, l'avenir est *déjà* radieux. Cependant, ces espaces ne sont qu'une éphémère euphorie comme le lui rappelle un ami écrivain : « Pour nous il n'y aura pas de lendemains qui chantent. We have to climb off our dreams and enjoy the little things of life¹³ ». Ainsi, c'est un recommencement perpétuel pour Gail. « Comment penser l'avenir, comment prendre "l'angle du futur" quand on est dans le cycle de la répétition ?¹⁴ », écrit Sherry Simon.

¹⁰ *Ibid*, p. 50.

¹¹ *Ibid*, p. 96.

¹² *Ibid*, p. 86.

¹³ *Ibid*, p. 35.

¹⁴ Sherry Simon, « En manque », p. 5.

Personnage bipolaire : l'héroïne et la narratrice

« Le seul dialogue qui alimente le texte est celui entre la narratrice et l'héroïne¹⁵ », note Sherry Simon. Il est vrai que l'essentiel d'*Heroine* peut se résumer aux interactions entre l'héroïne et la narratrice. Une conversation se développe entre elles, puisque « the interior monologue which is really a dialogue among the different parts of herself¹⁶ » est l'espace où se crée l'échange le plus significatif du texte. En ce sens, j'aborderai Gail comme un personnage bipolaire, car elle est à la fois l'héroïne et la narratrice, le sujet et l'objet de la narration. Bipolaire, non pas dans le sens médical du terme, mais bien parce qu'elle se déploie dans le multiple et qu'en ce sens elle possède deux pôles, deux extrémités. « Et comment constituer un sujet du roman qui tente de parler de deux pôles opposés simultanément¹⁷ ? », écrit Gail Scott dans *Spaces Like Stairs*, un texte consacré en partie à la rédaction d'*Heroine*. Dans ces conditions, il est évident qu'un décalage apparaît entre ces deux pôles, *entre* les représentations de l'héroïne. « My love, I have to admit, for a long time I kind of felt split between two different sides of myself¹⁸ ». Ainsi, la narratrice est consciente qu'elle est divisée, mais ne peut y remédier se contentant pour le moment d'en subir les conséquences.

Attardons-nous d'abord sur le terme *heroine*, à la fois comme titre de l'œuvre, mais aussi en relation avec la portée symbolique du texte, puisque « *Heroine*, on aurait pu le soupçonner, est un titre ironique¹⁹ ». Sherry Simon souligne que si le roman donne l'apparence d'un récit autobiographique, car la protagoniste porte le prénom Gail ou encore est identifiée par les initiales « G.S. », il n'en est rien, puisque « la distance ironique et même méprisante qui caractérise le rapport entre la narratrice et son personnage est telle qu'il empêche toute

¹⁵ *Ibid*, p. 5.

¹⁶ Gail Scott, *Spaces like stairs*, Toronto, The Women's Press, 1989, p. 87.

¹⁷ *Ibid*, p. 87.

¹⁸ Gail Scott, *Heroine*, p. 119.

¹⁹ Sherry Simon, « En manque », p. 5.

tentative d'identification²⁰ ». Ainsi, Gail Scott ne poursuit nullement une tentative d'autoreprésentation, mais veut plutôt donner à voir un personnage divisé entre ses aspirations artistiques et la réalité brutale de ses échecs quotidiens, mais aussi une jeune femme qui est à la recherche de modèles, d'inspiration et qui pour se faire, se glisse dans la peau de différentes personnes, ou encore côtoie divers groupes afin de trouver sa vraie personnalité. « My heroine is not only a woman of many self-images, but is also part of the other women she is close to. The women she loves and hates²¹ ». Gail est influencée par les femmes qui l'entourent, Marie surtout. En ce sens, le terme *héroïne* est détourné, puisque justement l'héroïne ne peut s'accomplir sans d'autres modèles féminins, ces femmes qu'elles adorent et détestent à la fois.

Ainsi, poursuit Sherry Simon, « L'héroïne, celle qui agit et non celle qui écrit, se définit en grande partie par des traits négatifs²² ». Bien que la finalité du texte soit l'invention d'une héroïne par la langue et les langues, l'héroïne est constamment dévalorisée par la narratrice : « Yes, it was me who stopped. Knowing I'm a failure. No. Never admit. Never admit you're a failure²³ ». La narratrice décrit une héroïne marquée par l'échec et le manque. Son inaptitude à être dans le monde fait d'elle un personnage tout en contradiction. D'abord, elle n'est pas en mesure de mettre fin à sa relation tumultueuse avec Jon, son amoureux, ce qui la démolit moralement et attise une jalousie malade qui ne cadre absolument pas avec l'image de femme moderne et libérée qu'elle veut projeter.

On the radio they say the earth is getting warmer. But in my heart the times are getting colder. Shhh, a revolutionary never admits discouragement. I just need to know who lied, my love, me or you ? Actually, it was your silence that nearly killed me. Toward the end, you wouldn't say a word. [...] Later, in the black book, after we broke up and reconciled again, I drew a thin line signifying pain. So why did I go back if it hurts so much ? Unless I needed love's euphoria²⁴.

²⁰ *Ibid*, p. 5.

²¹ Gail Scott, *Spaces like stairs*, p. 96.

²² Sherry Simon, « En manque », p. 5.

²³ Gail Scott, *Heroine*, p. 10.

²⁴ *Ibid*, p. 54.

Dans ce passage, il y a un décalage évident entre l'image que veut se donner l'héroïne et celle que lui confère la narratrice. C'est une amoureuse meurtrie, mais qui ne peut reconnaître qu'elle a tort, car cela n'est pas en accord avec ses principes. De ce fait, il y a surimpressions de plusieurs images de l'héroïne qui ne coïncident jamais. De la même façon, l'expression « never admit », utilisée dans les deux derniers extraits d'*Heroine* (et même répétée dans le premier) explicite la contradiction intrinsèque de l'héroïne puisqu'il ne faut jamais concéder son échec ou son découragement. Pire, cette expression fonctionne comme un leitmotiv des contradictions de la protagoniste.

Heroine fait état des difficultés du processus créateur dans le sillage de l'écriture d'un roman et c'est par le biais de la bipolarité de l'héroïne qu'il est possible d'en entrevoir les méandres. Puisque la narratrice fait le portrait d'une héroïne divisée, le roman de Gail Scott « becomes less about [...] the heroine, than it does about the process of writing that heroine, the process of writing that creates writing²⁵ ». Ainsi, le procédé par lequel l'héroïne devient « l'héroïne » du roman de Gail Scott, engendre un processus créateur qui a des répercussions dans la narration elle-même, et ce, même si dans la diégèse d'*Heroine*, elle « n'écrit pas son roman ». Malgré tout, la narratrice lui rappelle systématiquement la nécessité existentielle de l'écriture : « Then today, I'm walking home again, with my novel in my head, really ready to produce²⁶ » ; ou encore lui impose les difficultés et les obstacles que l'écrivain doit affronter : « I have to pull myself together. To get a fix on the heroine of my novel²⁷ ». Cette « héroïne » d'un roman hypothétique sert en fait de modèle pour Gail, et ce, afin de se recentrer sur sa vie, sur ses idéaux et les actions qu'elle entreprend, mais aussi sur ses aspirations artistiques. Ainsi, « the heroine that G.S. would construct of herself as the

²⁵ Nicole Markotic, « Freedom's Just Another Word / for Nothin' Left to close. *Desire Constructing Desire Constructing in Gail Scott's Heroine* », dans Lianne Moyes (dir.), *Gail Scott : essays on her works*, Éditions Guernica, Toronto, 2002, p. 42.

²⁶ Gail Scott, *Heroine*, p. 58.

²⁷ *Ibid*, p. 61.

protagonist of the novel she hopes to write is a woman who would meet all discursive expectations and transcend their contradictions²⁸ », écrit Frank Davey. Le fait que l'héroïne veuille écrire un roman permet de la confronter à ses propres contradictions puisqu'elle tente de mettre au jour une protagoniste qui les transcende : « Shhh, this isn't the right attitude. If I keep up like this, there's going to be a problem with the heroine. For the inside's too black and narrow²⁹ ». Ainsi, cela lui permet de se décharger un peu de ses contradictions et lui donne une excuse pour continuer à vivre et écrire.

Le clivage entre la narratrice et l'héroïne est un passage obligé avant que Gail ne puisse parvenir à l'écriture de son roman. Ainsi, Gail puise dans l'image de l'héroïne afin de se forger sa propre identité, mais aussi se protéger contre elle-même, puisque son personnage est pleinement conscient de ses limites :

Fortunately, the heroine's tough, socially progressive, external image will protect her from such sentimental weakness. But what to do then with her internal desolation ? [...] Still, I think it's better to hide it for the moment. To start focusing on her high points, her periods of euphoria. Writing well over the top³⁰.

Nous le savons, l'héroïne est déchirée, qui plus est, elle doit cacher sa désolation intérieure. Cependant, de concevoir un projet d'écriture, « to write well over the top » lui permet de se réconcilier avec l'image qu'elle projette et ce qu'elle ressent. Dans *Spaces like stairs*, Gail Scott fournit l'explication de *writing over the top* : « The text, the writing becomes a kind of third voice, not the author not the narrator, but the voice of the author / narrator subsumed [...] into the object of the narration³¹ ». Ainsi, le projet d'*Heroine* est non seulement de faire survenir une héroïne, mais une héroïne qui possède sa voix propre et qui du coup, peut advenir, être dans le monde. Le détour par l'écriture pour la narratrice est le prétexte idéal afin de s'entretenir de la difficulté d'être soi-même :

²⁸ Frank Davey, « Totally Avant-garde Woman : *Heroine* » dans Liannes Moyes (dir.), *Gail Scott : essays on her works*, p. 67.

²⁹ Gail Scott, *Heroine*, p. 102.

³⁰ Gail Scott, *Heroine*, p. 92.

³¹ Gail Scott, *Spaces like stairs*, p. 94.

The heroine, splashing and pleasuring in her tub, does not aim for the “final” goal of writing a novel. She is, albeit in water rather than ink, writing her *self*. This novel, rather than developing character through plot and closure, instead establishes a character-in-process³².

Dans ce passage, Nicole Markotic résume tout le propos du texte de Gail Scott. Le but n'étant pas d'écrire un roman, mais bien d'advenir à soi-même et c'est là que toute l'ironie du titre de l'œuvre se trouve justifiée, puisque Gail est à la fois le sujet et l'objet d'*Heroine*.

Marie ou la parole francophone au féminin

Le personnage de Marie est essentiel à l'héroïne et à son avènement par les langues et l'écriture. En fait, Marie est l'interlocutrice privilégiée de Gail. Catherine Leclerc écrit : « Plus que tout autre personnage, Marie appelle l'avènement de l'héroïne [...] Qui plus est, lorsque l'héroïne, après s'être manifestée sous la forme d'une figure distante et idéalisée, commence à s'implanter de façon concrète dans l'univers du roman, c'est encore Marie qui lui fournit un cadre où évoluer³³ ». Ainsi, la relation entre l'héroïne et Marie permet à la première de s'implanter durablement dans le roman. Afin de comprendre toutes les implications de cette relation, je m'attarderai à faire l'analyse du passage suivant, qui fonctionne comme la synthèse du lien qui existe entre les deux femmes.

Yes. At first (after the reconciliation) Marie liked the way my lips were swollen with sexual satisfaction. But then she said : “ Tu me fais peur. ” (Because every time she came to visit, I was lying on the rug in the dark red skirt, a white sweater, waiting for you my love.) She said : “ Tu vas craquer si tu ne défais pas le nœud. S'il te plaît, force yourself to write it. By your own words you may start to live. ” And her heartshaped mouth parted in a slight smile.

Sepia, she's so beautiful when she talks of writing, you can almost feel the edge of freedom. As in a Cocteau film, ca 1940. A woman in black shirt, black gloves, nipped in waist is walking out a door towards a black and white café. Orpheus waits. From that moment you know anything can happen³⁴.

³² Nicole Markotic, « Freedom's Just Another Word / for Nothin' Left to close », p. 38.

³³ Catherine Leclerc, « Une héritière rebelle », p. 83.

³⁴ Gail Scott, *Heroine*, 172.

La narratrice assigne à Marie un rôle idéal. L'amie francophone de Gail est une femme belle et indépendante, une féministe dévouée ainsi qu'une écrivaine et une scénariste accomplie. Dans ce passage, elle est tellement belle (quand elle parle de l'écriture), qu'elle inspire à la narratrice une liberté que son héroïne ne peut que se permettre de rêver. « You can almost feel the edge of freedom », écrit la narratrice, faisant de Marie une femme à ce point libre et indépendante qu'elle en devient un modèle pour l'héroïne. L'apparence de Marie est un thème récurrent du roman et plus spécifiquement sa beauté, son allure distinguée, ses vêtements de bon goût ou encore sa peau. « Close up her skin has a special sheen, the pores so fine you can hardly see them. The way she looks pale or dark depending on the fashion is amazing³⁵ ». Cependant, il en est autrement pour l'héroïne, et ce, tout particulièrement dans cet extrait. Là, elle est au plus bas, affalée sur le sol, habillée d'une jupe rouge et d'un chandail blanc, toujours les mêmes, et attend le retour de Jon. Dans ce passage, autant physiquement que psychologiquement, elle est à l'opposé de Marie. Gail attend vainement le retour d'un homme qui la détruit à la suite d'une énième réconciliation difficile, et Marie vient lui rendre visite, aussi libre et belle qu'une actrice. D'ailleurs, la narratrice fait le rapprochement avec l'ultime film de Jean Cocteau, *Le testament d'Orphée*, sorti en 1960 et qui met en scène Jean Cocteau lui-même dans le rôle d'un poète. L'évocation d'une femme tout habillée de noir se dirigeant vers un « black and white café » renforce d'abord l'image de Marie comme une artiste, une femme libre en contrôle de son image, mais aussi creuse inéluctablement l'écart entre les deux femmes, puisque Marie semble appartenir à une autre époque que celle de l'héroïne. Ainsi, tout en apparence sépare ces deux femmes que la narratrice s'évertue pourtant à faire interagir.

Marie sert de guide pour Gail. Dans ce passage d'*Heroïne*, c'est elle qui pousse la narratrice vers l'écriture, et ce faisant elle énonce pour elle la perspective d'acquérir une voix qui lui est propre. « Tu vas craquer si tu ne défais

³⁵ *Ibid*, p. 37.

pas le nœud. S'il te plaît, force yourself to write it. By your own words you may start to live », lui dit-elle. L'écriture devient alors une soupape pour les rigueurs de la vie et de l'amour et les mots un moyen de commencer à vivre. C'est la parole de Gail que Marie veut faire émerger. Catherine Leclerc fait remarquer : « Avec Marie, Scott procure à *Heroine* un personnage francophone prenant *en charge son propre discours* et capable d'influencer celui de la narratrice. Le point de vue de Marie est souvent contesté par la voix narrative, mais sa validité n'est jamais mise en doute³⁶ » (je souligne). Ainsi, le personnage de Marie est primordial dans la prise de conscience de l'héroïne, puisque la première influence le discours de la seconde. De plus, les lèvres de la narratrice et la bouche de Marie sont évoquées et tiennent lieu de représentation symbolique de la parole de chacune. Ainsi, les lèvres de la narratrice « were swollen with sexual satisfaction ». Si les lèvres de la narratrice sont enflées suite à ses activités sexuelles et à la satisfaction qu'elle en retire, cela indique notamment que sa parole est compromise et coincée dans cette allégresse et qu'en fait, elle en est prisonnière, mais aussi que sa parole appartient à un autre, celui-là même qui lui procure de la satisfaction. Ainsi, il n'y a que « at first » que Marie constate la joie sur les lèvres de la narratrice, cependant, bientôt elle lui dit « Tu me fais peur ». Chez Marie, au contraire, « her heartshaped mouth parted in a slight smile ». Ainsi, celle-ci appelle l'amour, est ouverte aux autres et son sourire est une invitation. De ce fait, sa parole s'en trouve déployée, franche et ouverte aux autres. Cette différence entre la narratrice et Marie est primordiale, la dernière possédant sa voix propre, une parole qui lui appartient totalement au contraire de l'expérience vécue par la narratrice.

Marie est la conscience féministe d'*Heroine*. Gail Scott écrit dans *Spaces like stairs*, alors qu'elle réfléchit sur le personnage de Marie que « [she] may turn out to represent the feminist discourse³⁷ » et plus loin, elle explicite sa définition du féminisme : « Marie is the best kind of feminist, committed, yet capable of facing the

³⁶ Catherine Leclerc, « Une héritière rebelle : *Heroine* de Gail Scott et la représentation des francophones », p. 85.

³⁷ Gail Scott, *Spaces like stairs*, p. 87.

*inevitable*³⁸ ». Cet « inévitable » est une fatalité puisque c'est justement l'inconnu auquel la narratrice est incapable de faire face. C'est cela même qu'elle cherche éperdument dans sa relation avec Jon, lors de sa fréquentation des groupes révolutionnaire et féministe, ou encore dans son besoin de mettre au jour une héroïne qui la dépassera. Ce travail sur elle-même est le chemin à parcourir afin d'être maître de sa parole, à l'instar de Marie. Qui plus est, Catherine Leclerc établit un parallèle entre la parole au féminin et le fait que cette parole est possédée par un sujet francophone.

Répondant à un climat de revendication où le français devenait un outil politique de prise de parole, la narration de *Heroïne* utilise cette langue comme moyen, pour son sujet féminin, d'accéder à la parole. C'est Marie, un personnage francophone, qui symbolise dans le roman la possibilité d'une parole au féminin; et c'est en français que la narratrice évoque cette prise de parole [...] Or, si la narration de *Heroïne* emploie le français dans le but de permettre au sujet féminin d'accéder à la parole, elle s'efforce également de représenter des sujets francophones pourvus d'une parole propre³⁹.

Dans *Heroïne*, la langue française ne sert pas seulement de toile de fond au décor montréalais, mais permet surtout aux sujets d'accéder à la parole, en l'occurrence Marie et Gail. L'amie de la narratrice demeure cependant le symbole ultime de la possibilité d'une parole au féminin, puisque Gail est incapable de s'approprier sa propre parole. Cette probabilité d'une réelle voix « en français » dans un roman anglophone témoigne d'un désir de représentation inégalé des sujets francophones, tout autant, comme le dit Catherine Leclerc, d'un climat où le français est un outil politique de prise de parole. *Heroïne* s'associe à cette lutte politique et sa protagoniste est un outil politique et linguistique. Ainsi, Marie, le personnage le plus politisé du roman, mais aussi le plus libre, est le sujet vers lequel tend l'héroïne et c'est pourquoi « [sa] fonction dans le récit est d'abord de servir le projet qu'a la narratrice de faire émerger une héroïne⁴⁰ ».

³⁸ *Ibid*, p. 101.

³⁹ Catherine Leclerc, « Une héritière rebelle », p. 83.

⁴⁰ *Ibid*, p. 84.

L'attraction montréalaise

C'est la ville de Montréal qui est donnée à voir dans *Heroïne*. « This is the city. Montréal, P.Q. I work here⁴¹ », peut-on lire dès la première page. L'héroïne est d'emblée dans la ville, déjà arrivée en ville. Cependant, cette présence n'exclut pas le fait que dans le roman elle se remémore son arrivée et la période antérieure à celle-ci. De la même façon, dans *Spaces like stairs* Gail Scott attribue à son héroïne trois moments distincts, qu'elle identifie comme « The Three Stages of Love », faisant d'*Heroïne* une histoire d'amour. Donc, il y a « Before », « During » and « After », distinctions qui ponctuent le roman, sans toutefois l'organiser à proprement dit. Au contraire, les époques se chevauchent afin de créer une atmosphère intemporelle où le souvenir est prédominant. Dans le cas présent, c'est le premier moment qui nous intéresse le plus : « 1. Before : Country girl comes to the city in search of freedom⁴² ». Il y est question d'une jeune fille de la province venue en ville dans l'espoir d'y être plus libre. Voici une histoire mille fois répétée dans la littérature québécoise : quitter la campagne pour la ville. La narratrice d'*Heroïne* joue ce rôle à la perfection : « Coming up to the city, it was winter. I straightened and smiled to myself, thinking of freedom⁴³ », et plus loin « 'Welcome to Montréal,' I thought, feeling anything was possible⁴⁴ ». Un sentiment de liberté doublé d'un espoir en l'avenir envahit la narratrice alors qu'elle arrive dans la grande ville. Montréal est synonyme, pour reprendre une expression du roman, de « lendemains qui chantent ». Cependant, « When, at dinner, I said 'Montréal', the whole family winced⁴⁵ », note la narratrice. Si sa famille ne partage pas son enthousiasme, Gail quitte néanmoins sa région et se remémore abondamment le sentiment de liberté que lui a inspiré Montréal lors de son arrivée.

⁴¹ Gail Scott, *Heroïne*, p. 9.

⁴² Gail Scott, *Space like stairs*, p. 83.

⁴³ Gail Scott, *Heroïne*, p. 43.

⁴⁴ *Ibid*, p. 44.

⁴⁵ *Ibid*, p. 43.

C'est une jeune femme naïve qui descend de l'autobus en provenance de Sudbury et c'est une tout autre personne qui se transforme sous les yeux du lecteur le long du texte. « My love, you said I wasn't modern, but you should have seen me then⁴⁶ », note la narratrice à l'intention de Jon. Ainsi, *Heroine* dépeint la transformation de cette jeune femme en Montréalaise. « And I'm thinking another problem with my heroine is that she doesn't "possess" Montréal⁴⁷ ». Outre qu'elle est tour à tour féministe, révolutionnaire et écrivaine, Gail aspire aussi à une forme de « montréalité ». Ceci se traduit d'abord par la langue : elle s'efforce de s'imprégner d'un univers francophone, elle est pratiquement toujours « la seule anglaise⁴⁸ », et cultive en ce sens ses amis francophones, tout spécialement Marie, s'immisce dans la politique québécoise, en français toujours, bref met en scène une métropole francophone. La « montréalité » de Gail s'acquiert progressivement, alors qu'elle se remémore son installation et sa découverte de la ville. Catherine Leclerc constate : « Le regard que cette narratrice porte sur la ville et ses habitants est donc révisé dans un dialogue qui la fait passer du rôle d'observatrice à celui de sujet observé, d'ethnographe à ethnographié⁴⁹ ». Gail est à la fois le sujet et l'objet de la narration, celle qui observe, mais aussi celle qui est observée. Ainsi, aspirer à être une Montréalaise francophone devient une motivation de l'héroïne.

Si l'espace romanesque qui nous est donné à voir est bien Montréal, l'influence de la ville sur l'écriture de Gail Scott est indéniable. Alors que l'auteure imagine *Heroine*, elle note : « When I think "novel" the images flood in on me from the exterior (the city) ; from memory too. I can't believe their richness : the street images deeply musical. The heroine washed over by the poetry—and the voraciousness—of the city⁵⁰ ». Ainsi, la perception de Montréal de l'auteure influence directement la rédaction du roman. La musicalité de la ville qui est

⁴⁶ *Ibid*, p. 44.

⁴⁷ Gail Scott, *Spaces like stairs*, p. 87.

⁴⁸ *Ibid*, p. 90.

⁴⁹ Catherine Leclerc, « Une héritière rebelle », p. 86.

⁵⁰ Gail Scott, *Spaces like stairs*, p. 79.

évoquée dans *Spaces like stairs* est traduite à de nombreuses reprises dans le corps du texte, dont ce passage est un exemple éloquent : « I could do that in the novel. Of course, in a story, you tell, not sing. Starting at the Sudbury bus station and moving forward. The music's playing⁵¹ ». C'est la narratrice qui nous fait part de cela après avoir entendu *Je ne regrette rien*, une chanson particulièrement émouvante d'Édith Piaf. *Heroine* dépeint une ville, des rues et des endroits où tout est matière à la création et où la poésie est omniprésente pour l'héroïne en devenir. Cependant, Frank Davey écrit à ce propos que « G.S.'s choice of Montreal as the city to which she will flee from Lively constructs it, as so often in the English-Canadian imagination, as a place of glamour, romance, sophistication and art⁵² ». Ainsi, il associe la description de la narratrice de Montréal à un lieu commun pour les Canadiens anglais, c'est-à-dire un espace de liberté, où l'art, l'amour et le clinquant sont de mise. Si Frank Davey renchérit en disant que « Montreal continues in the novel to be exotic and idealized », cela ne saurait englober pleinement la description qui en est faite dans le texte.

Il est vrai que la métropole québécoise d'*Heroine* apparaît comme un espace de contradictions. Certes, la ville est un endroit tout indiqué pour une artiste : « The woman artist exists. I will make her exist within the city which I shall represent as a crazy stabbing sensibility⁵³ ». La ville est une plaie ouverte pour l'artiste à la recherche d'inspiration. Cependant, outre cette sensibilité exacerbée, cette ville possède plusieurs visages, plusieurs facettes. Ainsi, la ville est tout à la fois, espace de sophistication : « There were only chic boutiques in Victorian greystone houses. Fancy rugs, glasses, lingerie in pink and black and purple [...] I passed the Ritz⁵⁴ » ; espace de perdition : « In that café on The Main, the hookers are dancing⁵⁵ » ; espace de soumission : « Walking on The Main I'm aware of the

⁵¹ Gail Scott, *Heroine*, p. 39.

⁵² Frank Davey, « Totally Avant-garde Woman : *Heroine* », p. 56.

⁵³ Gail Scott, *Spaces like stairs*, p. 79.

⁵⁴ Gail Scott, *Heroine*, p. 45.

⁵⁵ *Ibid*, p. 55.

second floor textile factory windows where women immigrants works in terrible conditions⁵⁶ » ; mais surtout, espace de création : « Still walking east on Sherbrooke, I felt so good, so free I started looking for a café where I could sit and write about it⁵⁷ ». Tout est matière à réflexion, la narratrice observe pour mieux coucher le tout sur le papier. Elle possède ce qu'elle nomme un « radar artistique ». Ainsi, après avoir passé un après-midi imprégné de jazz au Blue café : « I got up to go, concentrating on how to put the whole symphony down on paper [...] Out in the grey air I walked like a careful drunk, looking neither right nor left so as not to confuse my creative radar⁵⁸ ». Les contradictions apparentes de la ville sont ainsi synonymes de création pour la narratrice qui « loves the many facets of the city⁵⁹ ». Cette dernière se projette dans le cœur de la ville afin de mieux en distiller la saveur et ce faisant, elle devient à chaque fois un peu plus Montréalaise.

Entre la baignoire et la *Main* : endroits symboliques du roman

Heroine fait intervenir nombre de lieux. Si le roman se situe à Montréal, dans ses rues et ses cafés, la narratrice intervient à partir de son bain, alors qu'elle se remémore divers épisodes de sa vie. Cet espace exigu est extrêmement important dans le développement d'*Heroine* puisque c'est à cet endroit que son corps, son expérience montréalaise et son roman futur prennent toute leur consistance : « The entire plot of *Heroine* is the heroine taking a bath and masturbating. Her "quest" is to do until she can translate her body into its own text⁶⁰ », écrit Nicole Markotic. Le lien entre le corps de l'héroïne qui se masturbe dans son bain et le texte est symptomatique du besoin de l'héroïne de se réinventer, de s'écrire à nouveau. Cet endroit témoigne de son incapacité à être dans le monde, dans la

⁵⁶ *Ibid*, p. 55.

⁵⁷ *Ibid*, p. 45.

⁵⁸ *Ibid*, p. 42.

⁵⁹ *Ibid*, p. 141.

⁶⁰ Nicole Markotic, « Freedom's Just Another Word / for Nothin' Left to close », p. 39.

ville, dans la vie qu'elle s'est choisie, puisqu'elle est à la fois dans la ville, à Montréal, et à l'extérieur de cette même ville, coupée du monde, des autres et d'elle-même. « But all I see is my character : a woman in a bath. An empty bath, but she's oblivious, for she's masturbating under a jet of water. I have to find a narrative way to give her meaning [...] And, to relate these somehow to the images from the "exterior", the street⁶¹ ». Le bain de Gail est le point de rencontre entre l'héroïne et le monde extérieur, entre le roman qu'elle veut écrire et la ville qui se déroule sous ses yeux. Ainsi, c'est son esprit et ses souvenirs qui entraînent le lecteur à découvrir la vie de Gail. Ce bain est ici le point central de toute la spatialité d'*Heroine*. À la fois prison et porte de sortie vers le monde, la baignoire de Gail est le fil conducteur de la narration.

Le boulevard Saint-Laurent ou la *Main* est aussi un lieu extrêmement important d'*Heroine*. Il est invoqué dès la première page et c'est dans un de ses cafés que la narratrice fait la connaissance de Jon : « That is I worked here till one day. I was sitting in that Cracow Café on The Main with its windows and walls sweating grey against the winter⁶² ». Cette rue tient lieu d'assises dans la spatialité du roman : « Yes, on certain days, especially in late autumn, all movement seemed like that of the hookers dancing in the Cracow Café on The Main. I mean going in two opposite directions at the same time : first left foot over right, then turning and doing exactly the reverse, right over left⁶³ ». Le boulevard Saint-Laurent inspire le mouvement créateur de la narratrice, mais aussi les contradictions auxquelles elle doit faire face. Gail Scott aborde le célèbre boulevard comme un espace multiculturel bouillonnant, brouillon et souvent instable. Une faune bigarrée s'y déchaîne : jeunes et moins jeunes, révolutionnaires et communistes, sans-abris et prostituées, mais aussi artistes et créateurs, francophones et anglophones. Ce sont surtout les bars et les cafés de cette rue que l'héroïne fréquente. À l'instar de Mordecai Richler dans *Rue Saint-Urbain* qui instaure la *Main* comme le centre d'un

⁶¹ Gail Scott, *Spaces like stairs*, p. 81.

⁶² Gail Scott, *Heroine*, p. 9.

⁶³ *Ibid*, p. 119.

quartier et le sujet principal de son roman, ou encore de Michel Tremblay dans *Sainte-Carmen de la Main* qui personnifie et canonise cette artère de la ville, *Heroïne* présente la *Main* à la fois comme son centre et l'emblème de son identité montréalaise. Il est vrai que cette artère est souvent considérée comme le centre de la ville, le point zéro entre l'Est francophone et l'Ouest anglophone. Si cette division n'est pas contestée dans *Heroïne*, la *Main* demeure un centre et est présentée à la fois comme un terrain d'observation et un lieu d'expérimentation pour l'héroïne. Ainsi, c'est un lieu trouble, mais essentiel pour la narratrice.

À l'image de la narratrice et de l'héroïne, Montréal peut être perçu comme un espace de contradiction. Entre son bain, lieu d'ancrage intemporel, et le boulevard Saint-Laurent qu'elle fréquente abondamment, elle explore la ville, s'exerce à l'écriture et apprend à se connaître en fonction des divers groupes et personnes qu'elle côtoie. D'autres rues, Saint-Denis, Sherbrooke, du Parc et de l'Esplanade ou encore d'autres endroits, le mont Royal, le Waikiki Tourist Rooms et l'Est de la ville sont évoqués, mais servent plus les souvenirs de la narratrice que ses aspirations créatrices. La ville l'inspire et plus particulièrement la *Main* qui est justement évoquée à la toute fin du roman : « But walking down The Main, just past the staircase where the mother hugged her lost girl, she thinks : Yet I feel this terrible violence in me. In any story, it will break the smoothness of the surface⁶⁴ ». Toute cette brutalité que la ville lui suggère et qu'elle ressent sert le roman qu'elle veut ultimement écrire et pour lequel la ville de Montréal lui est essentielle. Ainsi, *Heroïne* est un roman montréalais puisqu'il traite la ville d'écriture comme un terrain d'observation et un lieu d'expérimentation pour l'héroïne, où les langues, le français et l'anglais, sont les matériaux premiers de l'expression.

⁶⁴ *Ibid*, p. 182.

***Heroine* et les langues : une anglophone venue en ville**

Je voudrais revenir sur une question primordiale posée par Gail Scott : « Can she be English and still be the heroine of a novel in Québec, ask the heroine of my novel *Heroine*⁶⁵ ». Cette interrogation sous forme de mise en abyme, à l'instar du roman lui-même qui met en scène une écrivaine face à la difficulté d'écrire et de trouver sa voix, explique l'ancrage de la narration d'*Heroine*. La question de Gail Scott fait référence à cette réflexion de la narratrice :

If only Marie had come in and sat by the tub today, we could have discussed all that. I mean the way we got from there to here. Permitting me to raise the issue of how the English heroine (of a novel) might look against the background of contemporary Québec⁶⁶.

D'abord, cet extrait donne à voir une protagoniste anglophone qui tente de se faire une place à Montréal et au Québec et de ce fait, l'héroïne du texte se demande s'il y a une place pour elle, anglophone de son état au Québec. Ensuite, Gail Scott s'interroge quant au statut de son roman et par le fait même s'inquiète de la possibilité d'une écriture et d'une littérature en anglais au Québec. Enfin, cela repousse les limites des littératures francophone et anglophone puisque les frontières entre elles se fragilisent lorsqu'il est question d'un roman comme celui de Gail Scott. Il est vrai que l'auteure a développé avec *Heroine* un style d'écriture tout à fait personnel. Aucun écrivain francophone, ni même anglophone n'a poussé les limites de l'expérience de l'immersion linguistique aussi loin que l'auteure d'*Heroine*.

On l'aura remarqué, Gail Scott écrit le nom propre « Québec » avec un accent aigu sur le « e » : en français. À l'instar de la narratrice qui se trouve bien à Montréal, et non à *Montreal*. Ainsi, dès la première page : « This is the city. Montréal⁶⁷ », la narratrice d'*Heroine* situe le roman dans une ville francophone. Cette prise de position de l'auteure est très importante dans la compréhension

⁶⁵ Gail Scott, « My Montréal : Notes of Anglo-Québécois Writer », p. 7.

⁶⁶ Gail Scott, *Heroine*, p.89.

⁶⁷ Gail Scott, *Heroine*, p. 9.

globale d'*Heroïne*, puisque cela traduit le désir d'entretenir une relation particulièrement fusionnelle avec son milieu et la langue qui l'habite. Cependant, qu'en est-il de l'utilisation des deux langues dans le roman ? Cette cohabitation traduit la nécessité de l'invention d'une héroïne par la langue et les langues. Gail Scott écrit *entre* les langues et l'utilisation du français permet ici une exploration linguistique qui ne possède dans le cas présent aucune balise, aucune référence. Au contraire, « le roman de Scott verra dans l'utilisation d'une autre langue la possibilité de faire émerger de nouvelles formes de discours⁶⁸ ». À l'instar de l'héroïne qui tente d'émerger, de se constituer, le français semble être pour elle le chemin tout indiqué pour y parvenir.

Qui parle français ? *Who speaks english ?*

La présence du français et des francophones dans le roman de Gail Scott a fait couler beaucoup d'encre et ceux qui en ont fait l'analyse ont tenté chaque fois de cerner plus avant les barèmes de son utilisation. Le but ici n'est pas l'écriture d'un bréviaire scottien des règles d'utilisation du français. Certains textes de Catherine Leclerc éclairent brillamment le lecteur sur la présence du français et des francophones dans les ouvrages de Gail Scott. Ainsi, dans « "With the energy that follows une nuit blanche" », elle fait une distinction entre la diégèse et la narration d'*Heroïne* en ce qui concerne l'usage du français. Pour elle, « Dans la diégèse, le français agit comme langue de la vie publique. [...] Dans la narration, par contre, le français est soumis à un processus d'acclimatation où la valeur qu'il conserve est indicielle davantage que représentative⁶⁹ ».

Ainsi, autant la narration que la diégèse du texte font appel au français, et ce, dans le but de s'approprier la langue qui reflète le mieux l'environnement

⁶⁸ Catherine Leclerc, « "With the energy that follows une nuit blanche" », p. 2.

⁶⁹ *Ibid*, p. 2.

auquel l'héroïne tente de se greffer. Cette distinction entre la diégèse et la narration reflète un certain état d'esprit des années 1970 et 1980 que Gail Scott a su rendre parfaitement : si le français est bel et bien la langue de la vie publique, de nombreuses batailles ont cependant dû être menées pour en arriver à cet état de représentation. Cependant, « la lecture d'*Heroïne* ne donne pas l'impression ni d'un usage particulièrement stéréotypé du français, ni d'un portrait réducteur des francophones. Plutôt assiste-t-on à une mise en scène de la tension, réciproque, que causent au Québec les rapports entre le français et l'anglais⁷⁰ ». À nouveau, Gail Scott a su mettre en scène une époque et un personnage confrontés à certaines des tensions qui peuvent exister entre le français et l'anglais à Montréal. Les dissensions apparaissent surtout dans la relation développée entre Gail et Marie, parfois fusionnelle, parfois tumultueuse, ce qui fait que les deux groupes ne sont pas représentés comme irréductibles. Au contraire, cela permet un rapprochement entre eux.

Afin de mettre en scène certaines des tensions potentielles entre les francophones et les anglophones à Montréal, c'est à l'alternance codique que Gail Scott a recours et qu'elle utilise comme principal procédé linguistique dans *Heroïne*. Si le roman a été écrit en anglais, le français surgit à tout moment, sans s'annoncer et sans distinction avec l'anglais, et ce, autant au sein de la narration que dans la diégèse, le corps du texte. « En effet, écrit Catherine Leclerc, une certaine égalité est donnée à la langue de Marie, c'est-à-dire au français et surtout à l'alternance codique⁷¹ ». Les langues de Marie et de Gail sont sur un pied d'égalité, cependant cela n'empêche pas les deux femmes de débattre de leur condition linguistique mutuelle :

'Actuellement tu te prends pour une prolétaire. Mais tu te comportes plutôt comme *la reine d'Angleterre*.'

'Why do you say that ?' I almost forgot and asked out loud.

She said : 'C'est ça que je trouve hypocrite chez la gauche anglaise. You live like bums, knowing some relative will offer you a good job when your little crise de jeunesse

⁷⁰ *Ibid*, p. 3.

⁷¹ Catherine Leclerc, « Une héritière rebelle », p. 85.

radicale has passed. Then expect us québécois to do the same. Sauf que grâce à la colonisation, un québécois ou une québécoise de ma génération ne jouit pas des mêmes contacts. Donc, une vie mal démarrée est vite ratée. Autrement dit, vous voulez que nous nous martyrisions. Moi, j'appelle ça encore de la colonisation⁷².

Le passage précédent est l'une des manifestations d'alternance codique les plus significatives d'*Heroine*. Autant par son contenu que par l'exercice qu'il développe, il est représentatif du travail sur les langues accompli par Gail Scott et dont la narratrice est la représentante romanesque. Dans ce passage, la narratrice ne fait pas de distinction entre le français et l'anglais. Les deux langues sont au même niveau et ne sont pas inscrites dans le texte d'une manière qui pourrait les distinguer. Au contraire, Gail et Marie utilisent autant le français que l'anglais afin de s'exprimer. Sherry Simon parle de pratiques d'alternance des codes en ce qui concerne *Heroine*. Ainsi, Gail Scott « fait appel au français pour défamiliariser l'anglais. Elle répond ainsi à la ville dont elle fait sienne la langue et dont elle souhaite représenter les rythmes⁷³ ». La prise de position de Gail Scott, c'est-à-dire son choix de vivre en tant qu'anglophone dans une ville francophone, est reflétée dans le contexte narratif d'*Heroine*.

Sherry Simon avance également que l'auteure d'*Heroine* « n'écrit pas d'une culture à l'autre, mais en chevauchant la ligne partage qui inclut ces deux cultures⁷⁴ ». Le passage sur la reine d'Angleterre est tout à fait intéressant à ce propos, puisque la conversation qui a lieu entre Marie et la narratrice fait la preuve que les deux cultures ne sont pas hétérogènes ou éliminatoires, mais bien qu'un espace symbolique est développé entre les deux cultures et qu'une ligne de partage inclut ces deux cultures. Marie reconnaît les codes de la culture de Gail et les lui reproche : « C'est ça que je trouve hypocrite chez la gauche anglaise. You live like bums, knowing some relative will offer you a good job when your little crise

⁷² Gail Scott, *Heroine*, p. 114-115.

⁷³ Sherry Simon, *Traverser Montréal*, p. 179.

⁷⁴ Sherry Simon, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, p. 178.

de jeunesse radicale has passed. Then expect us québécois to do the same⁷⁵ ». Ainsi, après avoir comparé la narratrice à la reine d'Angleterre, Marie compare aussi leur culture et s'empresse de reprocher à son amie tout ce que la gauche anglaise lui inspire. Chacun a toutefois besoin de l'autre afin de s'identifier, de se comprendre et de se développer. Voilà, ce que Sherry Simon entend par le chevauchement d'une ligne de partage qui inclut les deux cultures. À l'instar de l'alternance codique, Marie et la narratrice doivent chacune faire une partie du chemin pour rejoindre l'autre. À ce propos, Catherine Leclerc note « comme si elle était influencée par Marie, la narratrice se mettra à son tour à passer d'une langue à l'autre, Marie et elle se rejoignant à mi-chemin entre le français et l'anglais⁷⁶ ». Les deux femmes sont toutes deux à l'intérieur et à l'extérieur de leur langue et de leur culture lorsqu'elles se rencontrent, mais toutes deux sont Montréalaises.

***To be héroïne* : l'invention d'une héroïne par la langue**

Qui est l'héroïne, cette « anglaise haïe par l'Histoire (for social context) mais aimée par quelques amies⁷⁷ » ? La narratrice décrit généralement l'héroïne d'une façon brutale et stéréotypée. Outre son apparence, c'est sa langue et sa culture qui lui sont reprochées par la narratrice : « Relax, I said. Fais pas ton anglaise⁷⁸ ». Elle est aussi la cible de critiques par certaines de ses amis francophones. Ainsi, elle se reproche d'être une « Uptight anglaise⁷⁹ », lorsqu'elle n'est pas « la seule anglaise⁸⁰ ». Ces catégorisations ne permettent pas à l'héroïne d'évoluer sur le plan personnel, au contraire, à l'instar du bain dans lequel elle s'emprisonne, elles l'empêchent de trouver sa voix. Marie, la voix féministe du roman pour qui une femme, une féministe se doit d'écrire, s'interroge : « How can a woman be centred

⁷⁵ Gail Scott, *Héroïne*, p. 114.

⁷⁶ Catherine Leclerc, « Une héritière rebelle », p. 85.

⁷⁷ Gail Scott, *Héroïne*, p. 122.

⁷⁸ *Ibid*, p. 38.

⁷⁹ *Ibid*, p. 85.

⁸⁰ *Ibid*, p. 89.

if she isn't in charge of her words ?⁸¹ ». L'héroïne doit se réapproprier ses mots, sa parole et son image afin de parvenir à l'écriture et de trouver « the real voice of story in her⁸² ». Ces images imposées par les autres ou par la narratrice l'empêchent de progresser. À ce propos, Nicole Markotic avance que l'héroïne est « [c]onstantly defined as one stereotype or another (an anglo to the surrealist poets, merely female to the revolutionaries, too hot for the lesbians), the narrator desires to achieve a less external construction of herself⁸³ ». L'héroïne est piégée dans certains de ces stéréotypes et doit s'en départir afin de parvenir à une vie nouvelle, dans un environnement nouveau, et dans une langue renouvelée, la sienne, sa voix propre, mais aussi dans l'univers francophone qu'elle s'est choisi : Montréal.

Heroine fait état de l'invention d'une héroïne par la langue. Cette langue c'est le français, mais c'est également la possibilité d'une écriture et d'une voix qui lui permettront de se découvrir comme femme, comme artiste et enfin comme Montréalaise. Pour bien comprendre la portée de cette conception, il est nécessaire de faire un détour par les traductions du terme anglais « language ». En français, celui-ci peut autant signifier le langage que la langue. En ce sens, *Heroine* invente une héroïne aux deux niveaux de signification du terme anglais « language ». D'abord, l'idée d'un nouveau langage au féminin, au sens de système d'expression et de communication entre des personnes, est apportée à l'héroïne par Marie : « Ce qui compte, c'est le rythme. When I write I talk out loud. J'ai décidé de m'écouter. Sometimes I even change the syntax because there's a relationship between their language and their laws. You can't have one without the other⁸⁴ ». *Their language*, c'est la parole des hommes, une parole qui échappe aux femmes et qui est en interaction avec les lois de la société patriarcale telle que décrite par Marie. Plus loin, Marie ajoute : « Mais tout favorise la prééminence des

⁸¹ *Ibid*, p. 59.

⁸² *Ibid*, p. 172.

⁸³ Nicole Markotic, « Freedom's Just Another Word / for Nothin' Left to close », p. 43.

⁸⁴ Gail Scott, *Heroine*, p. 58-59.

files. Ce qui nous empêche de nous inventer nous-mêmes. That's why I said what I said about language. How can a woman be centred if she isn't in charge of her words⁸⁵ ? ». L'héroïne doit se réapproprier un nouveau langage si elle veut être en mesure de s'exprimer, mais aussi de s'approprier une parole qui lui est propre. Là seulement, elle pourra se permettre d'écrire à l'instar de ce que lui a dit Marie : « By your own words you may start to live⁸⁶ ».

Enfin, *a language*, c'est aussi une langue. Bien sûr, il y a la langue, cet organe de la parole, cette parole que l'héroïne tente de s'approprier, mais c'est également le système d'expression partagé entre les membres d'une même communauté linguistique. *Heroine*, nous le savons, met en scène deux langues, le français et l'anglais, dans un espace de représentation : le Montréal francophone. Le projet de Gail Scott était d'emblée audacieux. Les deux langues sont sur un pied d'égalité dans la narration d'*Heroine* puisque Gail Scott a voulu écrire *entre* les langues, « Standing with one foot in each camp⁸⁷ ». Ainsi, le français et la communauté francophone, bref, la ville de Montréal, font office dans le roman de forteresse à conquérir, de consécration ultime de l'arrivée en ville de l'héroïne. « By the end of the novel, the narrator has given birth to herself, birth to the words that project her onto the page and out into the world beyond her bathroom⁸⁸ », écrit Nicole Markotic. C'est bien la langue et le langage qui permettent la réconciliation entre la narratrice et l'héroïne et le fait qu'elle puisse se projeter dans le monde, à l'extérieur de son bain. Ainsi, la langue française n'est pas un simple outil ou moyen d'expression pour Gail, c'est une manière d'arriver à vivre, à penser, à écrire. Dans cette chronique linguistique et urbaine, le projet de Gail Scott, l'invention et l'avènement d'une héroïne par la langue et *les* langues, l'anglais et le français, à Montréal, est envisageable. De ce fait, il serait plus approprié de dire

⁸⁵ *Ibid*, p. 59.

⁸⁶ *Ibid*, p. 166.

⁸⁷ *Ibid*, p. 174.

⁸⁸ Nicole Markotic, « Freedom's Just Another Word / for Nothin' Left to close », p. 41.

que *Heroine* est l'invention d'une héroïne *by language*. Puisque c'est l'histoire d'amour entre une héroïne, Gail, une langue, le français, un langage qui lui est propre et une ville, Montréal.

CONCLUSION PLAIDOYER POUR UNE LITTÉRATURE MONTREALAISE

Nous voilà arrivés presque au terme de la défense et l'illustration d'une littérature montréalaise activée par la langue et les langues. Par conséquent, il est approprié de conclure sur les problématiques et les thèmes partagés par le roman de Gail Scott et celui d'Eric Dupont. Quels sont-ils ? Est-ce le fait que les protagonistes soient deux jeunes femmes ? Que toutes deux viennent de l'extérieur de la ville ? Est-ce la construction identitaire de ces héroïnes qui se fait par la langue et les langues ? Leur transformation en Montréalaises ? Ou encore qu'autant *La logeuse* et *Heroïne* abordent des révolutions sociales importantes, des bouleversements politiques ayant marqué l'histoire du Québec ou que les questions nationales y sont évoquées d'une manière non conventionnelle ? Ces romans que l'on ne rapprocherait pas de prime abord partagent néanmoins plusieurs problématiques et thèmes qui font d'eux une matière particulièrement riche à analyser. Je demandais, en introduction de la présente étude, quel point de vue adopter lorsque des textes francophones et anglophones présentent des thèmes et des questionnements communs et qu'ils témoignent d'une relation entre les deux langues et se déploient autour de cette problématique ? Je cherchais une manière de les interpréter, de les analyser, puisque les propos de Gilles Marcotte ne suffisaient pas dans ce cadre précis à justifier des analyses distinctes, et une séparation des corpus sous le seul argument de la langue. À la lumière de l'analyse de *La logeuse* et d'*Heroïne*, les univers des littératures d'expression française et anglaise à Montréal ne correspondent pas aux espaces étanches et aux itinéraires littéraires fermés décrits par Marcotte. Puisque les textes d'Eric Dupont et de Gail Scott font effectivement le portrait d'un monde comparable, d'une réalité semblable et d'une sensibilité identique vis-à-vis des langues, ils transmettent un univers fictionnel cohérent avec l'évolution constante des lettres québécoises.

La logeuse et *Heroine* ont des préoccupations linguistiques qui sont intrinsèques à la narration et donc témoignent d'une relation véritable entre les deux corpus. Ainsi, la présente étude s'est penchée sur un corpus de textes où les deux langues se font face par des préoccupations narratives articulées autour de la langue et des langues et qui constituent un corpus qui témoigne d'une singularité montréalaise. Celle-ci se traduit par le partage d'une trame montréalaise, où les anciennes divisions sont source de rapprochements narratifs, d'une culture montréalaise qui témoignent d'une histoire commune même si elle a d'abord été le lieu de déchirements et de séparations, mais surtout d'une langue, d'un langage montréalais. Cette langue, dont le moyen d'expression est la littérature montréalaise, en français et en anglais, n'est pas une expérience purement littéraire : « the long time tensions and polarized identities of Montréal had resulted in the creation of a new in-between culture in Montreal¹ », écrit Sherry Simon. Il n'est pas tant question ici de « in-between culture » que de culture littéraire propre à Montréal, là où les langues ne sont plus une source de divisions internes, mais la force d'un imaginaire créatif.

L'objet de la présente étude tient moins de la linguistique que de l'histoire de la littérature : l'institution littéraire québécoise a fait abstraction jusqu'à tout récemment des auteurs et des textes de langue anglaise. Si certains résistent encore, la présente analyse n'aurait néanmoins pas pu être possible sans le concours de certains théoriciens et critiques modernes, dont les auteurs de l'*HLQ*. Leur ouvrage embrasse un point de vue inédit en faisant une place aux écrivains de langue anglaise :

Adopter un point de vue contemporain sur la littérature québécoise, c'est forcément adopter la question de ses frontières non seulement au regard de la tradition, mais aussi à partir des interrogations auxquelles fait face à présent la littérature québécoise. Cette ouverture ne concerne pas seulement la période contemporaine : depuis le XIXe siècle, les écrivains de langue anglaise ont joué un rôle dans l'évolution de la littérature au Québec, principalement à Montréal. *Sans nier l'étanchéité, relative et variable des deux traditions*, nous avons tenté de rendre compte des œuvres de langue anglaise qui, par leur circulation grâce aux traductions

¹ Sherry Simon, *Translating Montreal : episodes in the life of a divided city*, p. 8.

et par leur retentissement critique, se sont avérées les plus significatives du point de vue des lecteurs francophones¹ (je souligne).

Ils justifient la présence de l'imaginaire anglo-montréalais et de la littérature anglo-québécoise à la fois d'un point de vue moderne — ils ne peuvent plus nier la présence des textes anglais — et de la perspective des lecteurs francophones. Cependant, même s'ils admettent qu'une « certaine étanchéité, relative et variable » est perceptible entre les « des deux traditions », cela ne les empêche pas de légitimer pleinement cet imaginaire anglophone dans le contexte littéraire québécois et montréalais.

Robert Schwartzwald s'attarde sur le fait que les auteurs de l'*HLQ* évoquent le dossier préparé par Lianne Moyes². Une telle reconnaissance d'autant plus importante selon lui que ladite mention « concludes a passage in which the authors point to a paradigm shift in Québec literature in the late 1980s³ ». Ainsi, Schwartzwald fait état d'un nouveau modèle de pensée et d'un changement de paradigme au sein de la littérature québécoise. Son intervention se conclut sur une analyse judicieuse des rapports établis entre les textes de langues française et anglaise dans plusieurs dossiers et articles parus depuis une vingtaine d'années :

What the authors of the *Histoire de la littérature québécoise* call *décentrement*⁴, and what Lianne Moyes and Gillian Lane-Mercier call *(dé)localisation / dislocation*⁵, serve as topoi around which French and English writing come into contact. Neither, however, assumes a wholesale dissolution of linguistic or communitarian boundaries, nor a diffuse and euphoric transculturalism⁶.

Ceux qui ont analysé les points de contact et les rapports entre les littératures de langue anglaise et française ont chaque fois innové afin de trouver des termes

¹ *HLQ*, p. 14-15.

² « Écrire en anglais au Québec : un devenir minoritaire ? »

³ Robert Schwartzwald, « Postface », p. 95.

⁴ *HLQ*, p. 575 : « Pour plusieurs, les frontières entre les langues et les cultures s'estompent. Leur brouillage témoigne par là même des importants décentremments que connaît la littérature québécoise contemporaine ».

⁵ « Textes, territoires, traduction : (dé)localisation/dislocation de la littérature anglo-québécoise », *QS*, vol. 44, Fall 2007/ Winter 2008.

⁶ Robert Schwartzwald, « Postface », p. 96.

cohérents (*décentrement, dislocation, désajointement*⁷) pour décrire ces rapports complexes. Cependant, aucun d'entre eux n'a assumé selon Robert Schwartzwald une dissolution complète des frontières linguistiques. Ainsi, la littérature montréalaise telle qu'envisagée dans la présente étude est d'autant plus à propos qu'elle s'appuie sur ce qui divise les corpus de langue anglaise et française, c'est-à-dire la langue, et conçoit un espace transculturel afin de marquer un rapprochement par les langues.

L'analyse d'une trame montréalaise propice aux rapprochements entre les langues et les littératures est également pertinente dans ce contexte puisque « l'interférence créatrice devient le fondement d'une poétique transculturelle⁸ ». Sherry Simon fait référence à l'écriture de Gail Scott et plus généralement à son article « My Montréal » qui « dépeint de manière expressive les forces qui ont façonné Montréal⁹ ». Ainsi, le « choc des langues » décrit par Simon dans *Hybridité culturelle*, est visible non seulement en amont de l'écriture scottienne, il se trouve également en aval de l'écriture montréalaise, à l'instar de l'épisode des oies blanches décrit par Eric Dupont. Le « choc des langues » développé par Sherry Simon est garant de la notion de « surconscience linguistique » décrite par Lise Gauvin, d'une conscientisation manifeste pour la langue et ses effets au sein des textes montréalais. À la lumière des romans d'Eric Dupont et de Gail Scott, cette « surconscience, c'est-à-dire conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête mais aussi de transformation et création¹⁰ », permet de façonner une littérature montréalaise en lien non seulement avec l'histoire des langues dans la ville, mais qui s'appuie également sur les anciennes divisions linguistiques afin de créer un imaginaire où les langues sont un symbole d'unité et non une source de conflits. Au contraire, « les langues de Montréal sont

⁷ Sherry Simon, « Les prétendues “deux solitudes” » : à la recherche de l'étrangeté », p. 18.

⁸ Sherry Simon, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, Montréal, Fides, 2008, p. 176.

⁹ *Ibid*, p. 176.

¹⁰ Lise Gauvin, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 209.

devenues un stimulant pour l'écrivain anglophone. La ville constitue désormais un laboratoire pour l'imagination interlinguistique¹¹ » et les écrivains francophones ne sont pas en reste.

« What occurs is not only a deterritorialization, but in fact a reterritorialization¹² ». Cette reterritorialisation évoquée par Robert Schwartzwald a l'effet d'une mise en pratique du territoire urbain, mais également se comprend comme une ouverture à l'autre, l'autre langue d'abord, l'autre littérature ensuite. Ainsi, la littérature et les auteurs montréalais, anglophones et francophones, réinvestissent, en tenant compte des spécificités linguistiques du territoire montréalais, le champ de la littérature et des écrivains de *l'autre* langue. Cette prise de conscience « linguistique » articule *La logeuse* et *Heroïne* et participe du changement de paradigme évoqué par Robert Schwartzwald. Si la langue structure les romans de Gail Scott et d'Eric Dupont, une reterritorialisation linguistique construit également les bases d'une nouvelle littérature montréalaise : « The aspect which most distinguishes *Heroïne* from [...] a "Montreal" novel such as Mordecai Richler's *Joshua Then and Now* is the rigorous way in which it insists that all personal and political identities are constructed in language¹³ ». Cette observation de Frank Davey souligne la primauté de la langue et des langues est au cœur des romans montréalais, donc au centre d'une « littérature montréalaise moderne », dont Eric Dupont et Gail Scott sont les représentants : « Ce que nous avons en commun, c'est une modernité qui questionne le sujet identitaire dans l'acte d'écrire¹⁴ ».

¹¹ Sherry Simon, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, p. 173.

¹² En référence aux propos de Nicole Brossard dans le dossier de 1999 de QS : « Le premier pays des écrivaines et des écrivains dont j'aime les œuvres s'appelle littérature », cité dans Robert Schwartzwald, « Postface », p. 95-96.

¹³ Frank Davey, « Totally Avant-garde Woman : *Heroïne* », dans Liannes Moyes (dir.), *Gail Scott : essays on her works*, p. 54.

¹⁴ Gail Scott, « Miroirs inconstants », p. 24.

Cette modernité de l'acte d'écrire est primordiale à la réalisation d'une littérature montréalaise qui se développe dans et par les langues, le français et l'anglais. Les romans *La logeuse* d'Eric Dupont, et *Heroine* de Gail Scott ont fait ici office de points d'ancrage et ont permis l'expression d'une nouvelle littérature montréalaise ancrée dans une modernité qui justifie un questionnement et un repositionnement constant. L'hypothèse d'une littérature québécoise comme un « devenir » se trouve vérifiée ici, mais l'on aurait certainement pu en dire autant de la littérature canadienne-française, voilà 50 ans : lorsque les ingrédients constituent des sources intarissables de débats identitaires et de questionnements nationaux, il est impossible de définitivement figer les contours d'une littérature québécoise. La littérature montréalaise telle qu'elle a été envisagée dans la présente étude s'en trouve renforcée, puisqu'elle ne mise aucunement sur les différences, donc ne cherche pas à ériger des frontières et des barricades, mais vise l'identification de points communs là où il y avait des obstacles.

Cette littérature montréalaise me semble plus que pertinente dans le contexte actuel et la discussion entamée sur les écrivains anglophones par les auteurs de l'*HLQ* est d'autant plus à propos que les frontières linguistiques font dorénavant plus office de vestiges du passé — et elles ont leurs défenseurs — que d'assises pour l'avenir. Robert Schwartzwald tire la conclusion suivante à propos de l'interaction des textes de langues française et anglaise : « Insisting upon the actuality, and the dynamism of such interplay is always difficult, because it goes against the grain of historical discourse on the statuses of both French and English in Québec. This what makes the insistence all the more necessary¹⁵ ». Ainsi, une nouvelle littérature montréalaise est d'autant plus nécessaire qu'elle répond à des préoccupations qui n'évitent pas, afin de défendre une certaine histoire de la littérature basée sur la culture et la langue, un continent de textes de grande qualité. Quoi qu'il en soit, j'espère avoir donné assez d'indications pour montrer que les corpus littéraires de langues anglaise et française à Montréal sont liés l'un

¹⁵ Robert Schwartzwald, « Postface », p. 100.

avec l'autre par tout un ensemble de préoccupations narratives, d'intérêts pour les langues, de visions linguistiques de la métropole, de façons de voir et de faire nouvelles qui nous permettent de les réunir dans un propos unitaire qui les englobe et les dépasse : la littérature montréalaise¹⁶.

¹⁶ En guise de conclusion, je me permets à nouveau de paraphraser Gilles Marcotte à la lumière des romans : « Quoi qu'il en soit, j'espère avoir donné assez d'indications pour montrer que les corpus littéraires de langues anglaise et française, au Québec, sont séparés l'un de l'autre par tout un ensemble de conventions, d'habitudes, de visions du monde, de façons de voir et de faire qui interdisent de les réunir dans quelque propos unitaire que ce soit », *NBD*, p. 9.

BIBLIOGRAPHIE

ANCTIL, Pierre. *Saint-Laurent : La Main de Montréal*, Sillery (Québec), Éditions du Septentrion, 2002, 110 pages.

BIRON, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 pages.

BLODGETT, E.D. *Configuration : Essays in the Canadian Literatures*, Toronto, ECW Press, 1982, 223 pages.

BROSSARD, Nicole. « Quelques réflexions », *Québec Studies*, vol. 26, Fall1998/Winter1999, p. 12-14.

DAVEY, Frank. « Totally Avant-garde Woman : *Heroine* », p. 52-71, dans Liannes Moyes (dir.), *Gail Scott : essays on her works*, Toronto, Guernica Editions, 2002, 244 pages.

DEMCHINSKY, Bryan et Elaine Kalman Naives. *Storied streets : Montreal in the literary imagination*, Toronto, Macfarlane Walter & Ross, 2000, 224 pages.

DESPATIE, Stéphane, « Et dehors ce n'est pas la mer », *Voir*, 27 avril 2006.

DUPONT, Éric. « Une révolution peut-elle être tranquille ? », *Le Devoir*, édition du 3 et 4 juin 2006, <http://www.ledevoir.com/2006/06/03/110764.html>

DUPONT Éric. *La logeuse*, Montréal, Marchand de feuilles, 2006, 298 pages.

FORTIER, Frances. « Raconter de biais », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1 (94), automne 2006, p. 141-145.

FREDETTE, Nathalie. *Montréal en prose, 1892-1992*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992, 507 pages.

GAUVIN, Lise. *Langagement : L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 pages.

GODBOUT, Jacques. *Le Réformiste : textes tranquilles*, Montréal, Boréal, 1994, p263 pages.

HAMEL, Yan. « Y a-t-il des romans québécois en anglais ? L'exemple de *Barney's Version* de Mordecai Richler », *Québec Studies*, vol. 32, Fall 2001/ Winter 2002, p. 57-68.

HAREL, Simon. *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, 334 pages.

LARUE, Monique. *L'Arpenteur et le Navigateur*, Montréal, Fides, CÉTUQ : Grandes conférences, 1996, 30 pages.

LECLERC, Catherine. « "With the energy that follows une nuit blanche", ou du français dans la littérature anglo-québécoise », *Orée* 1.2, 2001, revue électronique : <http://orees.concordia.ca/numero2/>.

LECLERC, Catherine. « Une héritière rebelle : *Heroine* de Gail Scott et la représentation des francophones », *Québec Studies*, vol. 39, Spring/Summer 2005, p. 79-97.

LECLERC, Catherine. « Détournements amoureux : lire en anglais au Québec », *Québec Studies*, vol. 44, Winter 2007/Fall 2008, p. 71.

LECLERC, Catherine. *Des langues en partage ? : cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, XYZ éditeur, 2010, 412 pages.

LECLERC, Catherine et Sherry Simon. « Zones de contact. Nouveaux regards sur la littérature anglo-québécoise », *Voix et Images*, vol. 30, n° 3 (90), printemps 2005, p. 15-132.

MAJZELS, Robert. « Introduction », *The Moosehead Anthology : Forbidden Fiction*, Montréal, DC Books, 1994, p. 6-7.

MAJZELS, Robert. « Anglophones, francophones, barbarophones : Écrire dans une langue rompue », *Québec Studies*, vol. 26. Fall 1998/Winter 1999, p. 17-19.

MARCOTTE, Gilles. *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal, 1997, 179 pages.

MARCOTTE, Gilles. « Neil Bissoondath disait... », *Québec Studies*, vol. 26, Fall 1998/Winter 1999, p. 6-11.

MARCOTTE, Gilles. *Petite anthologie péremptoire de la littérature québécoise*, Montréal, Fides, 2006, 42 pages.

MARKOTIC, Nicole. « Freedom's Just Another Word / for Nothin' Left to close. Desire Constructing Desire Constructing in Gail Scott's *Heroine* », dans Lianne Moyes (dir.), *Gail Scott : essays on her works*, Guernica Editions, Toronto, 2002, p. 37-51.

MICONE, Marco. « Le Québec : une société complexe », *Québec Studies*, vol. 26, Fall 1998/Winter 1999, p. 21-22.

MOYES, Lianne (dir.). « Écrire en anglais au Québec : un devenir minoritaire », *Québec Studies*, vol. 26, Fall 1998/Winter 1999, p. 1-37.

MOYES, Lianne (dir.). *Gail Scott : essays on her works*, Toronto, Gernica Editions, 2002, 244 pages.

MOYES, Lianne. « Les prétendues “deux solitudes” » : à la recherche de l'étrangeté », *Spirale*, 210, Septembre/Octobre 2006, p. 16-18.

MOYES, Lianne, (dir.). « Textes, territoires, traduction : (dé)localisation/dislocation de la littérature anglo-québécoise », *Québec Studies*, vol. 44, Fall 2007/Winter 2008, p.1-101.

NEPVEU, Pierre et Gilles Marcotte. *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, 424 pages.

NEPVEU, Pierre. *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1997, 242 pages.

NEPVEU, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde : Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, Collection Papiers collés, 1998, 378 pages.

PROULX, Paul-André. « Pour un Québec nouveau », www.litterature-quebecoise.com.

RICHLER, Mordecai. *Solomon Gursky was here*, Toronto, Penguins Books, 2002, 557 pages.

RICHLER, Mordecai. *Rue Saint-Urbain*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2002, 186 pages.

RIOUX, François. « L'humour jaunâtre. *La logeuse* d'Eric Dupont : Les bonnes intentions et la faim », *Le Mouton noir*, vol. 11, n° 8, juin 2006.

SCHWARTZWALD, Robert. « Literature and Intellectual Realignments in Québec », *Québec Studies*, vol. 3, 1985, p. 32-53.

SCHWARTZWALD, Robert. « Postface », *Québec Studies*, vol. 44, Fall 2007/Winter 2008, p. 95-101.

SCOTT, Gail. *Spaces like stairs*, Toronto, The Women's Press, 1989, 136 pages.

SCOTT, Gail. « My Montréal. Notes of an Anglo-Québécois Writer », *Brick* 59, 1998, p. 4-9.

SCOTT, Gail, *Heroine*, Burnaby, Talonbooks, 1999, 183 pages.

SCOTT, GAIL. « Miroirs inconstants », *Québec Studies*, vol. 26, Fall 1998/Winter 1999, p. 23-25.

SIMON, Sherry, « L'anglophonie éclatée », *Spirale*, 34, 1983, p. 14-15.

SIMON, Sherry. « En manque », *Spirale*, 74 (novembre 1987), p.5.

SIMON, Sherry. *Hybridité culturelle*, Montréal, Île de la tortue, 1999, 63 pages.

SIMON, Sherry. *Translating Montreal : episodes in the life of a divided city*, McGill-Queen, Toronto, 2006, 280 pages.

SIMON, Sherry. *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, Montréal, Fides, 2008, 346 pages.

TREMBLAY, Michel. *Sainte-Carmen de la Main*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Théâtre », 1989, 91 pages.