

À la croisée de *La Côte de Sable* et de *King Edward* : Ottawa, capitale littéraire de l'Ontario français ?

Ariane Brun del Re

Numéro 34, automne 2012

Ottawa : penser la ville

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1023783ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1023783ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brun del Re, A. (2012). À la croisée de *La Côte de Sable* et de *King Edward* : Ottawa, capitale littéraire de l'Ontario français ? *Francophonies d'Amérique*, (34), 105–135. <https://doi.org/10.7202/1023783ar>

Résumé de l'article

Dans le sillon des travaux de Pascale Casanova et de Raoul Boudreau sur les capitales littéraires, cet article s'interroge sur le rôle joué par Ottawa au sein de l'espace littéraire franco-ontarien. À plusieurs égards, Ottawa rappelle Moncton, capitale littéraire de l'Acadie aujourd'hui bien instituée. Cependant, malgré sa forte concentration de ressources littéraires et sa mise en récit dans des textes qui visent à lui rendre hommage, la capitale fédérale n'est pas parvenue à devenir une capitale littéraire pour l'Ontario français. L'étude des stratégies d'écriture employées par Daniel Poliquin dans *La Côte de Sable* et par Michel Ouellette dans *King Edward* pour mettre cette ville en scène permettra de cerner les limites du mythe ottavien, pour autant nécessaire à la transformation de la ville en capitale littéraire.

À la croisée de *La Côte de Sable* et de *King Edward* : Ottawa, capitale littéraire de l'Ontario français ?

Ariane Brun del Re

Université d'Ottawa

DANS UN ARTICLE paru il y a quelques années, Raoul Boudreau cherchait à cerner les stratégies littéraires par lesquelles le poète acadien Gérald Leblanc « a pu faire naître et progresser l'idée de Moncton comme centre de création en langue française à partir d'un environnement plutôt hostile » (2007 : 34). Il empruntait à Pascale Casanova la notion de capitale littéraire, qu'elle décrit ainsi :

Les villes où se concentrent et s'accumulent les ressources littéraires deviennent des lieux où s'incarne la croyance, autrement dit des sortes de centres de crédit, des « banques centrales » spécifiques. Ramuz définit ainsi Paris comme « la banque universelle des changes et des échanges » littéraires. La constitution et la reconnaissance universelle d'une capitale littéraire, c'est-à-dire d'un lieu où convergent à la fois le plus grand prestige et la plus grande croyance littéraire, résultent des effets réels que produit et suscite cette croyance. Elle existe donc deux fois : dans les représentations et dans la réalité des effets mesurables qu'elle produit (2008 : 45).

De ce passage, Boudreau retient que « la naissance d'une capitale littéraire se fonde sur une croyance, c'est-à-dire sur l'adhésion à un mythe et que cette croyance produit en retour des effets dans la réalité » (2007 : 35).

Gérald Leblanc est justement à l'origine d'une telle croyance pour Moncton. Il lui dédit une part énorme de son œuvre, suivant en cela la stratégie employée par les écrivains catalans qui avaient su « donner à [Barcelone] un prestige littéraire, une existence artistique, en l'intégrant à la littérature même, en la littérisant, en proclamant son caractère romanesque » (Casanova, 2008 : 349). En effet, « [c]omment suggérer que Moncton peut faire une place à la littérature, sinon en lui faisant une place dans la littérature ? », souligne Boudreau (2007 : 39). Le mythe monctonien construit par Leblanc est si puissant qu'à sa suite plusieurs auteurs, acadiens et même québécois, y adhèrent en intégrant Moncton

à leurs écrits¹. Leblanc avait auparavant contribué à l'accumulation de capital littéraire institutionnel à Moncton en participant à la création des Éditions Perce-Neige en 1980 (initiative de l'Association des écrivains acadiens dont il est aussi l'un des membres fondateurs), pour lesquelles il remplira les fonctions de directeur littéraire de 1995 à 2007. Le poète prend ainsi part à ce « processus constitutif de l'émergence et de l'institutionnalisation d'une littérature » (Boudreau, 2007 : 36) qu'est la construction d'une capitale littéraire pour l'Acadie.

En Ontario français, le rôle de Daniel Poliquin rappelle celui de Leblanc pour Moncton. Il contribue au prestige littéraire d'Ottawa en faisant paraître six livres dont l'action s'y déroule : *Nouvelles de la capitale* (1987), *Visions de Jude* (1990), *L'écureuil noir* (1994), *Le Canon des Gobelins* (1995), *La kermesse* (2006) et *L'historien de rien* (2012). Contrairement à Leblanc, Poliquin n'a pas à fonder les institutions littéraires de la ville, puisque celles-ci sont déjà bien établies. Son œuvre sur Ottawa aura toutefois des répercussions du même ordre que celles de Leblanc sur Moncton en ce qu'elle incitera d'autres auteurs franco-ontariens à écrire sur la capitale fédérale. À la suite de Patrick Leroux, Michel Ouellette devient l'un de ces auteurs : sa pièce *King Edward* (1999) met en scène plusieurs lieux ottavien qui figurent aussi dans le roman *Visions de Jude*, réédité en 2000 sous le titre *La Côte de Sable*. Malgré ce recoupement de l'espace représenté (Hotte, 2000b : 337), les images d'Ottawa dans *King Edward* et dans *La Côte de Sable* ne se correspondent pas. L'étude de l'espace structurant (Hotte, 2000b : 337)² dans ces deux

¹ Boudreau mentionne les poètes québécois Nicole Brossard, Claude Beausoleil, Jean-Paul Daoust et Yolande Villemaire, qui ont participé à un numéro spécial de la revue *Éloïzes* sur Moncton (2007 : 47); les poètes acadiens Mario Thériault, Jean-Marc Dugas, Marc Poirier, Mario LeBlanc, Paul Bossé, Georges Bourgeois, Marc Arseneau, Sarah Marylou Brideau ainsi que les romanciers acadiens Jean Babineau, Ulysse Landry, Hélène Harbec, Évelyne Foëx et, bien sûr, France Daigle (2007 : 48-49).

² Lucie Hotte distingue trois types d'espace en critique littéraire : « l'espace représenté, c'est-à-dire "la description ou la *représentation verbale* d'un lieu physique"; l'espace de la représentation, plus précisément l'espace de la création et de la réception et, finalement, l'espace "en tant qu'élément constitutif du roman au même titre que les personnages, l'intrigue ou le temps" » (2000b : 337). Hotte enchaîne : « Cet espace, que j'appellerai structurant, désigne une "topographie inscrite dans l'œuvre", où s'effectue la "transformation romanesque du lieu en élément de signification" » (2000b : 337). Elle cite ici, dans l'ordre : Michael Issacharoff, *L'espace et la nouvelle* : *Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus*; Roland Bourneuf, « L'organisation de

textes permettra de constater les limites du mythe ottavien issu de l'œuvre de Poliquin et de mieux cerner le rôle d'Ottawa dans l'espace littéraire de l'Ontario français.

Ottawa, capitale institutionnelle de la littérature franco-ontarienne

« Ottawa est une ville tellement rangée que les journalistes sont obligés d'emprunter leurs faits divers juteux aux villes du Québec » (Vaillancourt, 1982 : 151). Cette phrase tirée d'*Ottawa ma chère!* de Madeleine Vaillancourt, romancière québécoise mais longtemps résidente de la région d'Ottawa, résume bien la réputation de la ville véhiculée dans le discours public. Davantage associée à l'arène politique du Canada composée d'une forte concentration de fonctionnaires plutôt qu'à une scène culturelle ou à une vie nocturne animées, la capitale nationale porte depuis longtemps l'étiquette de ville ennuyeuse où il ne se passe jamais rien. Sa communauté francophone, qui représente moins du cinquième de sa population³, ne lui a pas encore permis de décrocher le titre de ville officiellement bilingue. C'est sans oublier la situation géographique d'Ottawa : séparée du Québec par la rivière des Outaouais, la ville se tient plutôt à l'écart des autres centres urbains de l'Ontario. Somme toute, la capitale nationale semble à tous les points de vue dépourvue des qualités nécessaires pour en faire un pôle artistique de l'Ontario français.

Peu étonnant alors que les premières institutions littéraires franco-ontariennes élisent domicile ailleurs. Au début des années 1970, c'est Sudbury qui devient le premier point d'ancrage d'une littérature franco-ontarienne en voie d'autonomisation. La production d'une première création collective par des étudiants de l'Université Laurentienne dirigés par André Paiement, *Moé j'viens du Nord*, *stie*, mène à la fondation du Théâtre du Nouvel-Ontario en 1971 et des Éditions Prise de parole en 1973 (Hotte et Melançon, 2010 : 62). Sudbury devient alors le centre du Nord

l'espace dans le roman », et Michel Crouzet, *Espaces romanesques*. Isabelle Tremblay s'est déjà penchée sur l'espace structurant de *La Côte de Sable*, mais pour « expliquer comment l'espace sert de dispositif à la quête identitaire des personnages » (2006 : 33). Il s'agira ici de faire en partie l'inverse, c'est-à-dire d'examiner la trajectoire des personnages pour étudier l'espace structurant du roman.

³ La population francophone d'Ottawa s'élevait à 146 360 personnes et représentait 17,5 % de l'ensemble en 2006 (Gilbert et Brosseau, 2011 : 472).

de l'Ontario, ou Nouvel-Ontario, décrit par Johanne Melançon comme un « terreau propice à la création » : « d'espace réel, il est devenu un espace imaginé, c'est-à-dire inventé, construit par une communauté qui cherchait à s'affirmer, se transformant même en espace imaginaire, c'est-à-dire fictif ou *mythique*, en particulier à travers certaines œuvres » (2008-2009 : 50, je souligne).

Une grande ambiguïté entoure cependant cette ville dans plusieurs textes qui la mettent en scène, comme l'illustre le narrateur du *Pays de personne* de Patrice Desbiens, qui hésite entre « sauter dans l'autobus pour / Sudbury ou sauter devant / l'autobus pour Sudbury » (1995 : 50). Desbiens est alors l'un des chefs de file de ce que François Paré nomme la littérature de la conscience, un courant littéraire ancré dans le Nord de l'Ontario qui « marque et martèle l'origine du groupe culturel dont elle émane » (2001 : 163). Les concepts « de *norditude*, d'oralité, de classe et d'aliénation » (Paré, 1994 : 18) qui lui sont associés seront pourtant considérés comme « vieilliss » par Paré en 1994, date de la parution de *Théories de la fragilité* :

[I]l m'apparaît clair que la littérature franco-ontarienne actuelle est définie par un déplacement important de ses lieux géographiques. En effet, dès le tournant des années 90, Ottawa a recommencé à jouer le rôle matriciel que la ville avait adopté dès les premières œuvres franco-ontariennes au XIX^e siècle (1994 : 17)⁴.

Paré précise que désormais, c'est principalement à Ottawa « que la production des œuvres et leur inscription institutionnelle s'effectueront » (1994 : 18).

En fait, les lieux de production et de diffusion de la littérature franco-ontarienne tendent à se déplacer du nord à l'est de la province dès la fin des années 1970. Plusieurs compagnies de théâtre et maisons d'édition sont alors fondées à Ottawa ou y déménagent. Le Théâtre d'la Corvée, devenu le Théâtre du Trillium, y est créé dès 1975, suivi par Vox Théâtre en 1979. La même année, le Théâtre de la Vieille 17 voit le jour à Rockland, mais s'installe dans la capitale nationale quatre ans plus tard, tout juste après la mise sur pied des premières maisons d'édition

⁴ Paré semble ici considérer toutes les œuvres littéraires produites en Ontario comme « franco-ontariennes », tandis que pour Lucie Hotte et Johanne Melançon, seules les œuvres parues en Ontario après 1970 le sont ; les œuvres produites entre 1867 et 1969 étant plutôt qualifiées de « canadiennes-françaises », et les œuvres précédentes, de « coloniales » (2010 : 13-63).

francophones d'Ottawa, L'Interligne en 1981 et le Vermillon en 1982. Le Nordir, maison d'édition créée en 1988 à Hearst, dans le Nord de l'Ontario, vient les rejoindre à Ottawa l'année suivante. Ce mouvement suit son cours jusqu'au début de la décennie suivante : en 1992 et 1993 sont fondés le Théâtre la Catapulte et les Éditions David⁵. Encore aujourd'hui, la ville d'Ottawa abrite trois des six maisons d'édition à vocation littéraire de l'Ontario français ainsi que quatre de ses sept compagnies de théâtre, regroupées depuis 1999 au centre de théâtre francophone d'Ottawa, La Nouvelle Scène (Hotte et Melançon, 2010 : 64-67)⁶.

En somme, l'institution littéraire de la région d'Ottawa se porte très bien dès le début des années 1980, comme en témoigne cette remarque de Joël Beddows :

[E]n raison de la force et de l'organisation croissante de la pratique franco-ontarienne à Ottawa, deux de ses créateurs les plus importants – Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens – partent en 1981 pour relancer le théâtre de création au TNO qui était devenu, depuis la mort d'André Paiement en 1978, un organisme de diffusion (2001 : 66).

Que des créateurs aient jugé utile de quitter Ottawa pour revitaliser Sudbury confirme que cette première ville est parvenue à faire concurrence à la seconde sur la scène littéraire. Le duo formé de Dalpé et de Haentjens relancera l'imaginaire du Nord ontarien par des créations marquantes telles que *1932, la ville du nickel : une histoire d'amour sur fond de mines* (1984), qu'ils coécrivent, et *Le chien* (1987), une pièce écrite par Dalpé et mise en scène par Haentjens. Cette revitalisation sera néanmoins de courte durée : tous deux quitteront Sudbury pour Montréal une dizaine d'années plus tard, tandis qu'Ottawa fait son entrée dans les textes littéraires franco-ontariens.

⁵ Ces données sont tirées des tableaux de Lucie Hotte et de Johanne Melançon présentés dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Introduction à la littérature franco-ontarienne* (2010 : 64-67).

⁶ Les Éditions Le Nordir ont annoncé leur fermeture en mars 2012 à la suite du décès de Robert Yergeau, fondateur et directeur de la maison. Les trois autres maisons d'édition franco-ontariennes sont les Éditions Prise de parole à Sudbury (1973), les Éditions du Gref à Toronto (1987), et les Éditions Chardon bleu à Plantagenet (1994), dans l'est de la province. Les trois autres compagnies de théâtre franco-ontariennes sont le Théâtre français de Toronto (1967), le Théâtre du Nouvel-Ontario à Sudbury (1971) et le Théâtre la Tangente à Toronto (1994) (Hotte et Melançon, 2010 : 64-67).

L'Ottawa de Daniel Poliquin : représenter la capitale fédérale

Ottawa possède déjà une forte concentration de capital littéraire institutionnel lorsque Daniel Poliquin fait une première fois de la ville le cadre de ses *Nouvelles de la capitale* (1987). Ce recueil de nouvelles ainsi que les deux premiers romans de Poliquin, *Temps pascal* (1982) et *L'Obomsawin* (1987), ancrés quant à eux dans le Nord de l'Ontario, « répondent à une pulsion idéologique : le besoin de prouver qu'il existe en Ontario français une littérature propre à la communauté franco-ontarienne » (Hotte, 2010 : 207)⁷. L'œuvre de Poliquin tend alors vers la littérature de la conscience, dont il devra s'éloigner dans les nouvelles et romans subséquents sur Ottawa afin d'en faire une capitale littéraire distincte de Sudbury.

C'est ce qu'il entreprend avec *La Côte de Sable*. Ce roman ottavien s'engage dans une nouvelle voie littéraire qui s'inscrit, selon Lucie Hotte, dans le courant de l'« individualisme », dont les œuvres « peuvent avoir pour scène l'Ontario, mettre en scène des Franco-Ontariens [...] sans que soient présents pour autant les thèmes franco-ontariens traditionnels, telles l'assimilation, la marginalisation et l'aliénation » (2002 : 44). Le glissement de Poliquin vers cette esthétique était annoncé dès *Temps pascal*. Dans la postface de la réédition, Hotte commente le déplacement de l'espace dans le roman, tout en faisant allusion au cheminement de l'auteur : « quitter le Nord pour l'Est, c'est abandonner une vision collective du monde et de l'identité pour adopter une vision plus individualiste » (2003 : 160).

Roman à plusieurs voix, *La Côte de Sable* favorise effectivement la parole individuelle : Marie Fontaine, Maud Galland, madame Élisabeth et Véronique Fontaine (la fille de Marie) racontent à tour de rôle leur « vision de Jude », explorateur de renom avec qui elles ont chacune entretenu une relation amoureuse. Ces récits successifs tracent également le portrait de la Côte de Sable, où les narratrices ont habité à divers moments entre 1960 et 1990. Les personnages de Poliquin se présentent ainsi comme les « dépositaires de la mémoire urbaine » : « C'est par eux que le lecteur

⁷ Dans la préface de la réédition de *Temps pascal*, Poliquin affirme : « Mon roman allait être ma réponse tardive au rapport Durham [...]. À la différence que mon Durham à moi n'était pas le lord anglais des manuels d'histoire, mais des Québécois et des Franco-Ontariens en chair et en os qui ne croyaient pas dans l'avenir d'une culture française en Ontario et répondaient à nos velléités créatrices par des sourires amusés » (2003 : 8).

constate les changements et le dynamisme des processus urbains dans la ville » (Vachon, 1996 : 134). Cependant, pour reconstituer l'évolution sociale, physique et culturelle du quartier, le lecteur doit comparer les quatre chapitres entre eux, car aucune des narratrices ne s'en fait la porte-parole. Plutôt que de livrer le récit urbain en entier, elles le racontent par fragments sans déborder le cadre de leur expérience personnelle. Le rapport à la ville et à son histoire ne semble donc pas collectif, comme dans la littérature de la conscience, mais bien individuel.

Par ailleurs, les personnages de *La Côte de Sable* rejettent toute possibilité d'identité collective. Pour François Ouellet, c'est en ce sens qu'il faut comprendre la légende des écureuils noirs que Jude raconte à Maud puis à Véronique. Selon cette légende, qui correspond à une nouvelle que Poliquin fait paraître dans *L'Après* en 1984 et qu'il reprend dans *Le Canon des Gobelins*, les rats d'Ottawa, en voie de disparition, sont placés devant l'alternative suivante :

Mourir rat ou vivre écureuil. Voir [sa] tribu, [ses] enfants, s'éteindre sans lendemain. Ou alors, prendre les devants : se réincarner tout de suite, se réinventer en une nouvelle race, pour assurer à chacun, ainsi qu'il le mérite, *le salut individuel* (Poliquin, 2001 : 175, je souligne).

Métaphore de l'assimilation des Franco-Ontariens, la légende illustre également « une vision de l'identité qui non seulement accorde à l'individu une importance première, mais aussi qui estime que rien d'autre ne compte réellement » (Ouellet, 2011 : 17). Comme l'explique Ouellet :

Pour l'écrivain, l'identité est foncièrement affaire d'affranchissement. Du passé, du territoire, de la culture et de la famille. Cette vue des choses est à peu près inverse, selon Poliquin, à ce que prêche l'identité nationaliste, qui se caractérise par ses références au temps historique, son appartenance à l'espace national, la valorisation communautaire et la défense des droits collectifs (2011 : 17).

Du reste, il n'est jamais question de l'identité franco-ontarienne ni de l'Ontario français dans *La Côte de Sable*⁸. La légende des écureuils noirs associe plutôt Ottawa à une identité souple et variable que seul l'individu peut déterminer⁹.

⁸ La narration mentionne pourtant les origines acadiennes de Maud et de Jude.

⁹ Lucie Hotte souligne que chez Poliquin, « l'identité n'est jamais fixe, rien n'est déterminé d'avance : les personnages peuvent choisir qui ils veulent être, en autant qu'ils prennent les moyens pour que les Autres les reconnaissent comme tels » (2000a : 178).

Bien qu'elle soit présente, la ville d'Ottawa n'a pas de rôle dans la trame narrative du roman. Les descriptions de l'espace urbain, fréquentes dans le premier chapitre, s'estompent par la suite. Marc Vachon explique ce « decrescendo » des « éléments de représentation de la ville » (1993 : 80)¹⁰ par l'unité d'espace du roman : « [P]lus on avance dans la lecture, plus les mêmes lieux se retrouvent. C'est donc la première perspective spatiale qui établit l'ensemble du territoire urbain du roman et ensuite, on ne fait plus que visiter les mêmes lieux » (1993 : 80). Il en conclut que l'espace, chez Poliquin, « n'est pas intimement lié au développement des personnages, il sert plutôt de cadre dans lequel ceux-ci agissent et circulent » (1993 : 80). Cette explication recoupe le concept d'espace-cadre, type d'espace qui « accompagne les personnages, leur sert d'« environnement » sans vraiment en conditionner les actes » (Bourneuf, 1970 : 92).

L'importance d'Ottawa dans *La Côte de Sable* n'en est pas minimisée pour autant : le changement de titre qui accompagne la réédition accentue la volonté de Poliquin d'ancrer son roman dans l'espace de la ville par l'entremise d'un de ses quartiers¹¹. Écrire sur Ottawa à partir de la Côte de Sable, peu connotée dans l'imaginaire collectif, permet de contourner les clichés qui ont cours sur la capitale fédérale et, par un procédé métonymique, de les subvertir. Le Parlement, auquel se résume trop souvent l'ensemble de la ville, joue ici un rôle négligeable. Bien que Poliquin y ait passé la majeure partie de sa carrière d'interprète, il ne s'agit plus que d'un lieu de promenade agréable pour les personnages. Le roman situe plutôt le cœur d'Ottawa dans la Côte de Sable, quartier éponyme dont les caractéristiques s'étendent à l'ensemble de la ville.

Pour madame Élizabéth, qui y tient une pension, la Côte de Sable est un lieu transitoire :

[C]'est un quartier où l'on ne met que cinq ou six ans pour compter parmi les anciens. Il ne vit ici que des étudiants qui repartent leurs études faites, des diplomates qui restent le temps d'une affectation, des fonctionnaires vite mutés. Il n'y a qu'une poignée de sédentaires anonymes pour une légion

¹⁰ J'aimerais remercier Marc Vachon de m'avoir autorisée à citer des passages de son mémoire de maîtrise.

¹¹ Questionné sur ce changement de titre en entrevue, Poliquin explique : « [*Visions de Jude*] est un titre d'abord que je n'ai jamais aimé. [...] Quand on a réimprimé le roman, j'ai voulu lui donner un titre que j'aime, *La Côte de Sable*. Le roman se passe dans la Côte de Sable, mon «village» natal : c'est ma façon de lui rendre hommage et, en ce sens, c'est un choix affectif » (Ouellet, 2002 : 408).

de nomades pacifiques. Trois ans après être devenue madame Holoub de la rue Blackburn qui loue des chambres, celle que ses pensionnaires appellent affectueusement « madame Élizabeth », je faisais partie du paysage. Même la gentrification récente du quartier n'a pas cristallisé la population, car la plupart des propriétaires revendent au bout de quelques années, une fois leur profit fait (Poliquin, 2000 : 205)¹².

À la manière des habitants de la Côte de Sable, les personnages de Poliquin « ne sont jamais fermement ancrés ou enracinés dans la ville » (Vachon, 1996 : 131). Le professeur Pigeon illustre bien leur constante mobilité : « Né à Ottawa, docteur de la Sorbonne à l'époque où ça se voyait peu, il vivait à Ottawa comme d'autres vivent en colonie huit mois par année, pour passer ensuite le congé d'été en Europe à courir les conférences savantes et les beaux monuments » (CDS : 54). Même à Ottawa, le professeur ne tient pas en place. Premier pensionnaire de madame Élizabeth, il est chassé en raison de ses avances répétitives et loue ensuite un « appartement dans le vieil immeuble à fausses colonnes grecques de la rue Laurier » (CDS : 181). Lorsque Véronique fait sa connaissance, Pigeon est devenu un « vagabond de grande classe » (CDS : 276) : il veille sur les maisons cossues de différents quartiers en l'absence de leurs propriétaires.

Les parcours de Jude et de Maud sont similaires. Après avoir fait connaissance chez madame Élizabeth, ils multiplient les destinations. Jude transite par Londres, Edmonton, Vancouver et Winnipeg; Maud, par Vienne, Détroit, Philadelphie et Chicago. Ils se retrouvent à la gare d'Ottawa au moment où « il partait pour Toronto, [elle] pour Montréal » (CDS : 154). À son retour à Ottawa, Jude, géographe aventurier, habite un lieu à son image, le Musée des sciences humaines, autrefois appelé le Musée de l'Homme. Dans la lignée des ambassades et des résidences étudiantes de la Côte de Sable, cet espace public représente « tout l'aspect nomade et transitoire » de la ville (Vachon, 1996 : 132). En outre, Jude n'y restera pas. À la toute fin du livre, Véronique a perdu sa trace : « On ignore où il vit : Bruxelles, New York, Stockholm » (CDS : 303). Pour les personnages de *La Côte de Sable*, la mouvance est la règle et non l'exception. Leurs allées et venues mettent la ville en relation avec les plus grandes métropoles du monde. Escale parmi tant d'autres, la capitale

¹² Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CDS, suivi du folio.

fédérale vue par Poliquin est une « ville de passage cosmopolite » (Vachon, 1996 : 131).

Cosmopolite, la ville l'est certainement : alors que les personnages de *La Côte de Sable* parcourent le monde, ce dernier est lui aussi convoqué à Ottawa. En témoignent les fréquentations de Marie et de Véronique, qui choisissent des hommes de toutes les provenances. Tandis que la première fait contrepoids à son mariage ennuyeux en prenant pour amant le Berbère du Del Rio, restaurant de la rue Rideau, puis « un petit Brésilien beau comme l'Amazone » (CDS : 46), la seconde se vante d'avoir aimé « des Grecs, des Libanais, des Haïtiens et un Yougoslave » (CDS : 261). Mère et fille rejoignent ainsi Marie, « réceptacle des divers espaces-cultures », comme le souligne Isabelle Tremblay : « De la nourriture aux hommes, Marie goûte à l'espace. Turc, Polonais, Italien, Africain, Américain et Afghan, ses amants incarnent des espaces autres. Des restaurants chinois aux restaurants indiens, la nourriture s'inscrit comme prolongement de l'ailleurs » (Tremblay, 2006 : 49). Les personnages de Poliquin recherchent l'ailleurs tant dans leur lit que dans leur assiette, car ils croient, comme le dit Véronique, qu'« [il] faut mélanger les cultures des fois, la vie a meilleur goût ainsi » (CDS : 257).

La diversité à l'œuvre chez Poliquin renvoie plus précisément au micro-cosmopolitisme de Michael Cronin¹³ puisqu'il relève principalement de la maison de madame Élizabeth. Contrairement au macro-cosmopolitisme, qui « se caractérise par une tendance à situer le moment cosmopolite dans la construction des empires, dans l'évolution des grandes nations (France, Grande-Bretagne, États-Unis, Allemagne) » (Cronin, 2005 : 18)¹⁴, le micro-cosmopolitisme ne cherche pas à « opposer les petites entités aux grandes », mais à « complexifier, diversifier le petit » (Cronin, 2005 : 21). Il en résulte que « le même degré de diversité se retrouve autant dans des entités jugées petites ou insignifiantes que dans des grandes entités » (Cronin, 2005 : 21).

Reprenant l'idée d'une pluralité dans le minuscule, Tremblay décrit la pension de la rue Blackburn comme un « microcosme international »

¹³ Il en va ainsi de l'œuvre de Gérard Leblanc. S'inspirant de Cronin, Clint Bruce s'intéresse à la « *poétique* micro-cosmopolite pratiquée par Gérard Leblanc » (2005 : 207).

¹⁴ Ce point de vue est également celui de Casanova, pour qui le cosmopolitisme fait d'une grande capitale culturelle comme Paris « une nouvelle "Babel", une "Cosmopolis", un carrefour mondial de l'univers artistique » (2008 : 56).

(2006 : 50). Au fil des ans, la fête annuelle organisée par madame Élizabeth pour célébrer le Nouvel An ukrainien a pris l'allure d'un véritable « banquet des nations » (*CDS* : 64) :

Des étudiants de plusieurs nationalités sont passés chez madame Élizabeth, et chacun a laissé sa marque au menu : on y trouve de la vodka finlandaise, de la bière belge, du champagne de Crimée servi avec du caviar russe, du vin de l'Oregon et de Bulgarie, des poissons fumés de l'Ungava, des grands plats de légumes au cari parfumés à la thaïlandaise, du cassoulet, des haricots noirs du Mexique au cumin, du roquefort d'Irlande, du bœuf zoulou, du couscous, du porc malgache, des cidres, des eaux-de-vie de toutes sortes, même si les pensionnaires qui ont introduit ces aliments ou ces liqueurs ont cessé de venir (*CDS* : 64).

Lors de cette fête, la maison est ouverte à tout le monde de sorte que « les invités de madame Élizabeth sont aussi hétéroclites que le buffet » (*CDS* : 66). Marie y croise notamment :

le grand poète kleptomane d'Alberta, Ian Broom ; un cinéaste polonais dont le nom comptait une voyelle et neuf consonnes ; une lexicographe québécoise qui rédige le premier dictionnaire tamoul-français pour se remettre d'un chagrin d'amour qu'elle a vécu à Madras il y a vingt ans ; et le plus beau sujet de tous, le conseiller culturel de l'ambassade du Japon, qui a appris le français en Gaspésie, capable de réciter par cœur les monologues d'Yvon Deschamps et de longues scènes de Marcel Dubé, et qui a accompli le tour de force d'apprendre à jouer des cuillers et de l'égoïne pour accompagner les rigodons (*CDS* : 66).

Comme Élizabeth a elle-même cumulé les différentes identités et nationalités avant de refaire sa vie dans la Côte de Sable, il va de soi que « [t]ous les espaces convergent en sa maison. Lieu central et centralisateur où transitent tous les personnages, elle constitue l'âme de la Côte-de-Sable » (Tremblay, 2006 : 40).

Tout comme le micro-cosmopolitisme à l'œuvre, la récurrence des lieux et des personnages d'un récit à l'autre donne l'impression que la ville d'Ottawa est en réalité un grand village. Cette madame Barabé, par exemple. Commère du quartier quand Marie était jeune, elle refait surface lorsque Maud se promène au bras de Jude dans le marché By : « Une vieille dame, madame Barabé, s'est approchée de nous et a demandé que je lui sois présentée : elle m'a dit que j'avais bien de la chance » (*CDS* : 142). De même, le poète kleptomane de l'Alberta et le conseiller culturel de l'ambassade du Japon que Marie rencontre chez madame Élizabeth sont d'anciens copensionnaires de Maud :

Bonne comme toujours, madame Élizabeth a organisé mon déménagement en réquisitionnant l'aide des autres pensionnaires : le professeur Pigeon, Blaise Pascal, l'aspirant économiste haïtien qui me faisait les yeux doux depuis le mois d'octobre, *Ian Broom, aujourd'hui poète très connu, un petit étudiant japonais* (CDS : 138, je souligne).

Les personnages de Poliquin partagent un réseau de connaissances parce qu'ils fréquentent les mêmes endroits, ce qui donne lieu à de nombreuses rencontres imprévisibles, trait emblématique du village plutôt que de la métropole. En faisant des courses au marché By, pourtant dépeint comme le quartier le plus urbain d'Ottawa, Jude tombe sur Hélène, que Maud lui avait présentée chez madame Élizabeth. C'est également dans un restaurant du coin, Au clair de lune, que Véronique et Anne font la connaissance du célèbre explorateur. Il avait auparavant donné une conférence à l'école que fréquentent les deux jeunes femmes, le Lycée Claudel, et elles le reverront tout près, sur la rue Dalhousie, lors des festivités de la Saint-Jean.

La ville dans *La Côte de Sable* tient aussi du village une certaine homogénéité linguistique. En effet, la mise en récit d'Ottawa par Poliquin s'accompagne d'une importante entreprise de francisation de l'espace, et ce, dès *Nouvelles de la capitale*. Alors que le narrateur du recueil fait mention du quartier « New Edinburgh » dans la première nouvelle, il se reprend dans la dernière : « Mes parents habitent maintenant dans le Petit Édimbourg, qu'on appelait autrefois le "New Edinburgh" ou tout simplement le "Burgh". On francise beaucoup de nos jours » (Poliquin, 2001 : 114). L'explication ironique n'est pas reprise dans *La Côte de Sable* où la francisation, pourtant plus importante, se fait plutôt en filigrane, comme si elle allait de soi. Ici aussi des équivalents français se substituent aux toponymes anglais : la All Saints Anglican Church de la rue Blackburn devient « l'église anglicane de la Toussaint » (CDS : 65). La volonté de mettre le français de l'avant est aussi indiquée par le titre du roman : en réalité, les Ottavians tendent à désigner le quartier par son nom anglais, Sandy Hill. Cependant, en décrivant la ville depuis ce quartier, où se trouve justement l'Université d'Ottawa, institution unilingue française à l'origine, Poliquin parvient à en donner une image francophone.

Tout en amplifiant l'importance du français dans l'espace public d'Ottawa, le romancier laisse quelques traces de la présence d'une majorité anglophone et de ses tensions avec la communauté francophone. Enfant, Jude souhaite « battre tous les méchants de l'école et tous les Anglais du voisinage » (CDS : 213). L'époux de Marie Fontaine souligne la « chance

formidable » qu'il a d'avoir une « femme bilingue » (CDS : 42). En racontant que madame Élisabeth aime montrer le livre d'or de sa maison dans lequel Oscar Wilde a écrit : « Dans la littérature, il faut tuer le père. O. W. 16 mai 1882 », Marie Fontaine rapporte : « C'est écrit en français, qui était pour Wilde la langue de l'esprit conquérant et pour son hôtesse la langue du conquis » (CDS : 64). N'empêche que ce commentaire, tout en rapportant l'opinion de la maîtresse de la maison sur la langue française, la désamorce par la filiation établie entre les francophones et Wilde.

Poliquin contourne le problème de l'intolérance à l'endroit du fait français en le déplaçant « à une centaine de kilomètres d'Ottawa » (CDS : 278). Là se situe le village fictif d'Orangetown, référence à l'ordre d'Orange¹⁵, où habite le père de Jude :

À l'entrée, il y a une petite taverne avec un écriteau sur la porte où on lit : *No French spoken here*. Tous les vieux cons d'Orangetown sont membres de *Alliance for the Preservation of English in Canada* : dans ce coin de l'Ontario, les gens croient que le français est la langue du diable et qu'on risque de contracter la syphilis à l'apprendre (CDS : 293).

Restreint à « ce coin de l'Ontario », le discours anti-francophone est enrayé une fois de plus, puisque Véronique met en doute l'intellect des habitants d'Orangetown, ces « vieux cons ». Mis à part ce passage, l'anglais cohabite avec le français à une seule autre reprise dans le roman, où il sert habilement à renforcer l'impression qu'Ottawa est une ville francophone. À l'Exposition d'Ottawa, la foire annuelle, Maud se retrouve face à face avec une connaissance :

Pendant qu'il [Jude] s'appliquait à jouer au tireur d'élite, un monsieur m'a accostée :

— *Maud! Good to see you! How have you been?*

C'était Lazarus, le cousin d'un ami de Montréal. J'étais heureuse de le revoir. Il était accompagné de sa femme et de ses enfants que j'avais déjà rencontrés à une fête de famille. Nous avons causé quelques instants.

— *Extend my best regards to Toby!*, leur ai-je dit.

Ils sont repartis (CDS : 118).

¹⁵ L'ordre d'Orange est une société protestante d'origine irlandaise qui s'installe à Brockville, en Ontario, dès 1830. Connue principalement pour son discours anti-catholique – associé à un discours anti-francophone par extension – elle est très influente jusqu'au xx^e siècle (Bock et Gervais, 2004 : 81).

D'une part, cet échange suggère que les personnages communiquent toujours dans la langue de la narration¹⁶, c'est-à-dire en français. Que l'usage de l'anglais soit ici rapporté donne à croire qu'il le serait à d'autres endroits si cette langue apparaissait ailleurs dans la diégèse. D'autre part, il sous-entend que le français est la langue commune de tous les habitants d'Ottawa, malgré leurs origines diverses – le seul anglophone unilingue étant seulement de passage.

Dans le temps présent de la fiction, la langue française est toujours celle du conquérant, comme la conçoit Wilde, puisqu'elle envahit le seul quartier majoritairement anglophone représenté dans *La Côte de Sable*. Le Glebe étant décrit au départ comme un « quartier riche et huppé que l'on visite en passant lors des promenades au bord du canal » (Vachon, 1996 : 120), il est plutôt significatif que Maud y emménage à la fin du roman, d'autant plus qu'elle est devenue mère monoparentale. Vachon voit là le « discours latent de l'appropriation de l'espace par les francophones qui fait que le Glebe, où se concentrent le pouvoir et la différence, n'apparaît plus comme l'espace de l'Autre, de l'Étranger » (1996 : 122). Cette appropriation du quartier s'effectue aussi par l'ajout d'un commerce francophone fictif, un bar-laverie nommé « *Bar-Lavoir* en l'honneur de Zola » (CDS : 300). L'origine du toponyme est fournie par Véronique sans aucun étonnement de sa part, comme si les noms des entreprises ottaviennes étaient couramment tirés de la culture française.

La ville d'Ottawa telle qu'elle figure chez Poliquin tient certainement de l'utopie, mais le lecteur l'oublie aisément : les nombreuses références à l'espace physique assurent un effet de réel (Barthes, 1968 : 88). Outre les rues, quartiers, parcs et commerces d'Ottawa, le romancier prend plaisir à mentionner les domiciles de son enfance, tels que le 238 et le 240 de la rue Wilbrod, où résident respectivement un certain journaliste du nom de Poliquin (clin d'œil au père de l'auteur) et madame Élisabeth, durant quelques années (Saleh, 2009 : 26^e min). Intégrés à la fiction, ces lieux dont l'existence peut être vérifiée réduisent l'écart entre la ville réelle et la ville imaginée. Malgré les éléments utopiques, cet écart est d'emblée peu important : le personnage de madame Élisabeth de même que sa pension sont inspirés d'une véritable maison de la rue Blackburn, découverte alors

¹⁶ Genette distingue la narration, c'est-à-dire « l'acte de narrer pris en lui-même », de la diégèse, qu'il définit comme « la succession d'évènements, réels ou fictifs, qui font l'objet [du] discours » (1972 : 71).

que Poliquin se promenait dans le quartier (Saleh, 2009 : 17^e min). Ville bien ancrée dans le réel et présentée comme étant ouverte sur le monde, mouvementée, accueillante et francophone, l'Ottawa de Poliquin a toutes les qualités d'une capitale littéraire.

Dans le sillage de Daniel Poliquin : Fadel Saleh et Patrick Leroux¹⁷

À la suite de la parution du roman *L'écureuil noir*, le cinéaste Fadel Saleh fait de la représentation d'Ottawa dans l'œuvre de Poliquin le sujet d'un documentaire pour l'Office national du film du Canada¹⁸. Il embauche Patrick Leroux, directeur artistique et cofondateur du Théâtre la Catapulte, pour le seconder. Vraisemblablement séduit par l'œuvre de Poliquin, Leroux décide à son tour de se pencher sur Ottawa, lui qui avait pourtant juré de ne jamais mettre en scène l'espace franco-ontarien (Leroux, 2007 : 299)¹⁹. Il souhaite maintenant « nommer cette ville où [il a] élu domicile, lui rendre hommage, la reconnaître sur scène » (1999 : 11) au moyen des contes urbains. Mis au point par Yvan Bienvenue et Stéphane F. Jacques du Théâtre Urbi et Orbi à Montréal, le concept des contes urbains consiste en une réactualisation du conte oral traditionnel. Sa particularité est d'investir l'espace de la ville, connu et reconnu par les membres du public, qui sont ainsi de connivence avec le conteur (Bienvenue, 2008 : 52). Leroux va cependant plus loin en conférant à ce genre littéraire le pouvoir de recréer la ville d'Ottawa comme espace francophone :

Par ces *Contes urbains*, nous nous approprions l'espace qu'il nous reste. Nous nommons, en français, ces lieux que nous fréquentons. Notre ville, avec le voisinage, est à l'honneur. Nous sommes donc à l'honneur, non pas comme de simples figurants dans l'histoire des autres, des dominants, des gagnants, mais comme des héros ou anti-héros de nos propres récits inscrits dans le sol et le béton de notre métropole (1999 : 11).

¹⁷ J'aimerais remercier Patrick Leroux qui m'a mise sur la piste de ce qui suit.

¹⁸ Le film, également intitulé *L'écureuil noir*, est un documentaire-fiction qui combine divers entretiens ainsi que la mise en scène de quelques extraits de l'œuvre de Poliquin. Ce dernier a lui-même participé au tournage : en plus d'être interviewé, il incarne certains de ses personnages.

¹⁹ En note, Leroux reconnaît avoir dérogé de ses principes avec les *Contes urbains : Ottawa* et, plus tard, avec les *Contes d'appartenance* (2007 : 299).

Rédigés par Jean Marc Dalpé, Marie-Thé Morin, André Perrier, Yvan Bienvenue et Patrick Leroux²⁰, les contes sont présentés pour la première fois à la Cour des Arts d'Ottawa le 28 janvier 1998.

Contes urbains : Ottawa n'aura malheureusement pas l'effet escompté par Leroux. Les critiques littéraires Pamela Sing et Danièle Vallée relèvent toutes deux la gratuité de certaines références spatiales ainsi que la présence de clichés dans l'un ou l'autre des textes (Sing, 2000 : 194; Vallée, 1998 : 34). La conclusion de Sing énonce des doutes quant aux résultats obtenus, signalant ce que l'exercice n'a pas réussi à accomplir :

Sans avoir rien de folklorisant, le conte urbain, pour enchanter, doit tout de même renouer avec le conte ancien en conduisant à une certaine appropriation du réel. L'innovation intelligente du langage stimulant notre imaginaire, la force de l'imaginaire du conteur doit nous aider à ordonner le chaos de l'univers, éclairer les obscurités de la vie et, pourquoi pas, conjurer la menace de la marginalisation. Produisant du sens là où il n'y en a pas, mais sans pour autant faire oublier la fragilité et le caractère provisoire de ce sens, il peut rendre la ville plus habitable. Si, toutefois, il s'avérait que sa pratique en milieu minoritaire rendait cela impossible, espérons du moins que l'*angst* urbain sera conté en communicant [*sic*] un certain « plaisir du texte » (2000 : 195).

Autrement dit, les contes sur Ottawa ne parviennent pas à rendre la ville plus habitable malgré les intentions de Leroux. N'empêche que cette initiative lancera toute une série de contes urbains dans les autres communautés franco-canadiennes²¹. Leroux, quant à lui, poursuivra son exploration de la capitale fédérale dans le cadre du spectacle *Ottawa, vu par...* pour lequel il écrit *La nuit blanche de Martin Shakespeare*²², une pièce qui, ironiquement, se déroule dans le Vieux-Hull²³. Il approche

²⁰ Daniel Poliquin ainsi que le dramaturge Robert Marinier auraient été envisagés comme collaborateurs au projet : leurs noms raturés apparaissent sur une liste d'auteurs potentiels déposée au fonds d'archives du Théâtre la Catapulte (Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Fonds Théâtre la Catapulte, C140-1/5/12).

²¹ Ils seront suivis des *Contes d'appartenance*, une édition pancanadienne créée au printemps 1998, et des *Contes suburois*, créés à l'hiver 1999, de même que de deux éditions des *Contes albertains*, en 1999 et 2001, et des *Contes urbains, contes torontois*, en 2002 et 2005. Seuls les *Contes albertains* demeurent inédits.

²² La pièce est inédite, mais plusieurs versions peuvent être consultées au fonds d'archives du Théâtre la Catapulte.

²³ Écrire sur Ottawa à partir de Hull n'est peut-être pas si surprenant. S'intéressant à la perception de la frontière provinciale qu'ont les minorités de langues officielles de la région de la capitale nationale, Gilbert et Brosseau notent : « La carte que redessinent

aussi Michel Ouellette et lui commande une pièce sur Ottawa, qui deviendra *King Edward*. Les deux pièces feront l'objet d'une mise en lecture-spectacle par le Théâtre la Catapulte au Studio du Centre national des Arts les 13 et 14 novembre 1998, mais elles ne seront jamais créées.

***King Edward* de Michel Ouellette : la capitale impossible**

Lorsque Michel Ouellette reçoit la commande de Patrick Leroux, il est installé dans la région de la capitale nationale (mais du côté québécois) depuis quelques années. Comme ses textes « semblent suivre son itinéraire personnel » (Moss, 2002 : 85), il va de soi qu'il s'intéresse désormais à Ottawa et à Gatineau. Jusqu'alors, l'œuvre de Ouellette relève principalement de la littérature de la conscience : sa pièce *French Town*, qui lui a valu le Prix du Gouverneur général en 1994, s'inscrit dans la lignée des deux autres pièces les plus marquantes de cette esthétique, *Lavalléville* d'André Paiement et *Le chien* de Jean Marc Dalpé. Mais l'association entre le dramaturge et le Théâtre du Nouvel-Ontario à Sudbury vient de prendre fin avec le départ de Sylvie Dufour à la direction artistique. C'est l'occasion pour lui de renouveler sa pratique littéraire, ce qu'il fera en procédant par contraintes auto-imposées (Ouellette, 2007 : 62).

Ouellette écrira donc sur Ottawa en se servant de la marche : « Pendant une douzaine de jours, j'ai marché [*sic*] l'artère routière d'Ottawa, l'avenue King Edward, m'inspirant des lieux et des moments, à la recherche d'une histoire et de personnages » (2007 : 62)²⁴. Le parcours de l'auteur sera repris à la fois par le personnage principal de *King Edward* et dans la structure du texte. Tous les matins, Édouard quitte sa maison de Gatineau pour se rendre à Ottawa, où il a grandi. L'autobus le dépose sur l'avenue King Edward à la hauteur de la rue Rideau. Tandis que dans la première partie de la pièce, « Au sud de Rideau (Côte-de-Sable) », Édouard remonte l'avenue jusqu'à l'Université d'Ottawa pour convaincre Wallis, son ancienne amante, de renouer avec lui, dans la seconde partie,

les Franco-Ontariens étire ainsi la frontière vers le nord, pour inclure l'île de Hull, qui constitue le centre-ville de Gatineau, dans Ottawa. [...] Ils ne se sentent pas franchir la frontière lorsqu'ils se rendent dans cette partie de Hull » (2011 : 483).

²⁴ Cette méthode n'est pas sans rappeler celle éprouvée par Michel Ouellette et Laurent Vaillancourt quelques années plus tôt. L'album *100 bornes* (1995) invite les lecteurs à découvrir les cent milles parcourus par le dramaturge et l'artiste visuel entre Hearst et Smooth Rock Falls.

« Au nord de Rideau (Basse-Ville) », il la parcourt dans l'autre direction afin d'élucider le meurtre de son père, le docteur Georges Roy. Les scènes des deux parties portent le nom des rues perpendiculaires à l'avenue King Edward, reflétant ainsi le déplacement de l'action dans ces lieux, tout en reproduisant la carte du centre-ville d'Ottawa.

En se dirigeant vers l'Université d'Ottawa, Édouard croise plusieurs rues qui figurent aussi dans *La Côte de Sable*, de sorte qu'on peut imaginer les personnages de Ouellette et de Poliquin les sillonnant simultanément et s'y croisant. Mais ces rencontres se révèlent impossibles, ne serait-ce qu'à cause de l'écart temporel (une dizaine d'années) qui sépare l'action de *La Côte de Sable* de celle de *King Edward*. À cela s'ajoute une difficulté plus grande : les deux œuvres, qui présentent des points communs pour ce qui est de l'espace représenté, n'en ont pas du tout dans le cas de l'espace structurant. Sur ce second point, les deux représentations d'Ottawa coïncident si peu qu'il pourrait s'agir de villes différentes. Quoique la pièce de Ouellette ait été écrite à la demande de Leroux, lui-même inspiré par l'œuvre de Poliquin, *King Edward* n'emboîte aucunement le pas à celle-ci : elle dépeint la ville non pas pour lui accorder une reconnaissance, mais pour mieux la rejeter.

Pour Lucie Robert, *King Edward* appartient à cette catégorie de pièces qui inversent le rapport entre personnages et espace, en ce sens que les personnages ont comme fonction première de faire vivre l'espace, seul propos de l'action dramatique :

Quand cette inversion se produit, c'est que l'espace lui-même a atteint une valeur métaphorique, en tant que mémoire morte d'une activité antérieure qui ne demeure au présent que par fragments : noms des rues, des parcs ou des quartiers, construction vide. En restituant des personnages et parfois une action dans cet univers devenu statique, l'auteur dramatique donne la vie, reconstitue l'histoire dans ce qui n'est plus que la mémoire (2000 : 592).

Dans *King Edward*, la tâche de raviver la mémoire urbaine incombe aux deux personnages que le protagoniste croise quotidiennement dans les rues d'Ottawa. C'est un mendiant, figure marginalisée s'il en est, qui est porteur de la version officielle. King Edward, double d'Édouard Roy, raconte des bribes d'histoire locale à qui lui fait la charité. De la construction du canal Rideau par le colonel By aux épidémies de typhoïde et de choléra des années 1830 et 1840, tout le passé de la ville est évoqué pour la somme d'un « [l]oonie or toonie », d'un « [h]uard ou ourson »

(Ouellette, 1999 : 117)²⁵. Comme son nom l'indique, King Edward est la mémoire même de la ville, qui se raconte à travers lui : dans son délire, l'alcoolique est persuadé non seulement d'habiter Ottawa depuis sa fondation, mais d'être l'incarnation de l'avenue éponyme.

L'autre personnage, Jean-Baptiste, vient corriger la version de King en mettant l'accent sur celle, méconnue, de la communauté francophone. Il rappelle que les rénovations urbaines des années 1960 ont eu pour effet de détruire la Basse-Ville, quartier francophone du centre-ville. D'entrée de jeu, Jean-Baptiste énonce clairement les intentions de son groupe de militants : « Nous voulions faire élire notre candidat. Un homme porteur de nos valeurs catholiques et canadiennes-françaises. Notre homme *pour regagner le terrain perdu dans notre ville* » (*KE* : 111, je souligne). C'est alors que se produit l'inversion décrite par Robert : la ville, objet de la quête de Jean-Baptiste, porte-parole de la communauté canadienne-française, passe d'espace-cadre comme dans *La Côte de Sable* à espace-sujet, sans lequel « personnages, action et récit cessent d'exister » (Bourneuf, 1970 : 93). Elle devient même ce qu'on pourrait nommer un espace-enjeu en ce qu'elle pose problème — du point de vue de Jean-Baptiste — pour ses habitants francophones. Au fil des scènes, la pièce ne cesse d'osciller entre littérature de la conscience et individualisme, la première de ces esthétiques étant représentée sur l'espace scénique par Jean-Baptiste et la seconde, par Édouard.

Candidat désigné, le personnage principal est confronté au même choix que son homonyme, le roi Édouard VIII : poursuivre sa relation amoureuse avec Wallis ou assumer les devoirs politiques hérités de son père, « un ardent défenseur de la foi et de la langue » (*KE* : 112). Le dilemme est imposé par Jean-Baptiste, pour qui Wallis est une « femme maudite » (*KE* : 111), car elle ne partage pas les valeurs canadiennes-françaises et catholiques. Divorcée et remariée, Wallis a surtout le défaut d'appartenir à la communauté ennemie, les anglophones, que Jean-Baptiste accuse d'être responsable de la destruction de la Basse-Ville et à l'origine d'un complot visant à en expulser les francophones :

JEAN-BAPTISTE. Regarde le dommage qu'ils [les anglophones] ont fait à notre communauté canadienne-française. Regarde. L'avenue King Edward coupe la Basse-Ville en deux. C'est tellement large que c'est une aventure de la traverser à pied. [...]

²⁵ Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *KE*, suivi du folio.

ÉDOUARD. J'en ai rien à foutre!

JEAN-BAPTISTE. Pourquoi ils ont décidé d'élargir la King Edward? Pour vider la Basse-Ville! C'était ça le dessein diabolique. Vider la Basse-Ville de sa population canadienne-française et catholique.

ÉDOUARD. C'était pour améliorer la circulation routière.

JEAN-BAPTISTE. Elle mène où, la King Edward? Pas à la Côte-de-Sable? En haut de Rideau, la route est restée étroite. Non. C'est de l'autre bord qu'il faut regarder. Là où tu vis maintenant. La province de Québec (KE : 128).

Pour Jean-Baptiste, toute ouverture à la majorité anglophone est inconcevable et menace de contaminer la communauté francophone. Voyant qu'Édouard s'apprête à renoncer à sa carrière politique par amour pour Wallis, il sabote leur relation. Que Wallis soit parfaitement bilingue et originaire des Bahamas n'importe pas. Aux yeux de Jean-Baptiste, elle appartient tout de même à ce qu'il nomme « l'establishment anglo » (KE : 127). Quant à Édouard, il aura beau remonter quotidiennement l'avenue King Edward en direction de l'Université d'Ottawa, il ne parviendra pas à opérer un rapprochement avec la communauté anglophone : depuis l'intervention de Jean-Baptiste, Wallis persiste à le rejeter. Il renoncera peu à peu à elle pour se tourner vers Vicky, une Gatinoise dont les parents ont été expropriés de la Basse-Ville. À l'ouverture à l'autre, centrale chez Poliquin, succède un repli sur soi.

Les nuances présentées par Édouard ne sont pas suffisantes pour contrer la théorie du complot de Jean-Baptiste. Au lieu de proposer une autre version des faits, Édouard paraît endosser celle de son interlocuteur en affirmant : « C'est du passé, ces histoires-là » (KE : 128). La réplique est catégorique : « C'est aujourd'hui aussi. On vit avec ça. Aujourd'hui » (KE : 128). Dans la pièce, peu de résistance est opposée à Jean-Baptiste, d'autant plus que la parole n'est pas donnée aux anglophones accusés. Le manque d'opposition et l'absence de témoignage font en sorte que seul prime le point de vue de Jean-Baptiste.

Dans la perspective de Jean-Baptiste, Ottawa n'est pas un territoire traversé par la multiplicité comme dans *La Côte de Sable*, mais divisé en deux camps homogènes et hermétiques : la Basse-Ville, francophone, et le reste de la ville, anglophone²⁶. Cette perception de la ville s'apparente à ce

²⁶ Pour un tout autre portrait d'Ottawa façonné à partir de la Basse-Ville, lire *Angel Square* (1984) de Brian Doyle. Dans ce roman pour la jeunesse, la Basse-Ville d'avant

que Sherry Simon nomme « *divided city* » par opposition à « *cosmopolitan city* », notion qui rappelle plutôt l'Ottawa de Poliquin : « *The sensibility of the divided city is different from that of the multilingual, cosmopolitan city, where one strong language [le français dans *La Côte de Sable*] embraces all the others* » (2006 : XIII). Les « *divided cities* » qui intéressent Simon sont bien souvent aussi des « *colonial cities* », caractérisées par leur « *spatial segregation* » (2006 : 22) et dont les communautés « *live in relations of "proximate strangeness," or "intimate otherness"* » (2006 : XIII) – comme dans *King Edward*, où elles sont, pour Jean-Baptiste, « *physically close but culturally distant* » (2006 : XIII).

À Montréal, ainsi que le montre Simon, les divisions internes de la ville engendrent une « *in-between culture* » (2006 : 8) qui prend racine dans le Mile-End, quartier à la frontière des secteurs anglophones et francophones. Chez Ouellette, cependant, le découpage de l'espace urbain n'a pas le même effet : les deux communautés d'Ottawa ne sont pas suffisamment sur un pied d'égalité pour entretenir des liens de réciprocité. La Basse-Ville de *King Edward* correspond en fait à un « espace conquis » au sens où l'entend Sylvain Rheault : « Presque tout ce qu'on y trouve appartient aux individus du groupe de la normalité, plus influent » (2006 : 38).

En effet, selon Jean-Baptiste, le réaménagement de la Basse-Ville a eu comme résultat d'affaiblir la communauté francophone et de faire disparaître ses points de repère dans la ville :

Regarde le pouvoir qu'on avait avant la grande rénovation urbaine. Il y en a des vestiges partout dans la Basse-Ville. Des vestiges encore vivants, d'autres morts. Nos institutions. Catholiques et canadiennes-françaises. La basilique Notre-Dame. L'Académie LaSalle [*sic*]. L'Institut canadien-français. L'Institut Jeanne-D'Arc. L'école Guigues. La Maison mère des Sœurs Grises. Le Centre Élisabeth-Bruyère. L'église Sainte-Anne... [...] On était forts. Majoritaires et forts (*KE* : 134).

Ce passage tend à confirmer l'atopie des cultures diasporales, comme celle de l'Ontario français :

les rénovations urbaines est habitée à la fois par des Canadiens français catholiques, des Juifs et des Irlandais catholiques. Les oppositions entre les groupes ne se forment plus tant en fonction de l'appartenance linguistique que de l'appartenance religieuse. Ces divisions sont néanmoins suffisamment souples pour être transcendées par le jeune narrateur, Tommy, dont la famille n'appartient à aucune confession.

En réalité, les ruptures diasporales entraînent la fracture même de l'espace urbain. Il ne restera du quartier que des traces mémorielles : un square, un arbre à paroles, un café, un lieu festivalier où pour un temps l'espace convivial est recréé (Paré, 2003 : 91).

Des traces mémorielles ou des vestiges, c'est tout ce qui s'offre à Jean-Baptiste. Pour Édouard, qui souhaitait racheter la maison de son grand-père, il ne reste rien : « Même la rue n'existe plus. Elle est ensevelie sous la promenade Sussex et les échangeurs du pont Macdonald-Cartier » (KE : 138). L'absence d'enracinement, positif dans *La Côte de Sable*, devient tragique dans *King Edward* puisqu'il est imposé : les personnages ont été arrachés de leur communauté. En fin de compte, seul le texte, par sa structure, demeure ancré dans la ville.

Ainsi détruit par l'ennemi, le quartier francophone ne peut plus être évoqué qu'avec nostalgie : « Avant le bruit des chars pis le vacarme des camions. Une rue ornée de beaux grands arbres tout le long. Des grands ormes. Si beaux. Des oiseaux dans les branches. Des amoureux sur des bancs. King Edward. La voie royale », raconte King (KE : 123). Il n'en restera qu'un « mur de bruit » (KE : 128) et des « ormes malades » (KE : 144). Les signes d'une potentielle revitalisation du quartier francophone sont quant à eux ignorés : la construction de La Nouvelle Scène dont King fait mention passe tout à fait inaperçue auprès des autres personnages.

King Edward met plutôt l'accent sur le passé colonial de la ville, rappelant que « [c]'est la reine Victoria qui a décidé qu'Ottawa serait la capitale » (KE : 118). De ce passé subsistent nombre de toponymes britanniques, que la pièce se charge de souligner. Elle révèle, par exemple, que le pont Alexandra tient son nom de l'épouse de « *King Edward the seventh* » (KE : 119), qui a lui-même légué le sien à l'avenue homonyme. En réactualisant ces signes ainsi qu'en reproduisant l'histoire d'amour entre Édouard VIII et Wallis Simpson, Ouellette fait d'Ottawa non plus une ville francophone comme chez Poliquin, mais une ville doublement étrangère, à la fois anglophone et britannique. Comme dans *La Côte de Sable*, ce parti pris est énoncé dès le titre de la pièce, « résolument anglophone et royaliste » (O'Neill-Karch, 2006 : 8).

La représentation d'Ottawa comme ville anglophone a pour conséquence de rendre la langue de la majorité plus présente dans le roman. Outre les quelques jeux de mots de King – « *God bless you!*... Que le bon Dieu te blesse! » (KE : 107) –, l'anglais est utilisé par Wallis lorsqu'elle enseigne la biologie. Ironiquement, sa description du système nerveux,

en anglais, donne raison à Jean-Baptiste de vouloir protéger ses acquis francophones : « *But living is not only the integration of information from the outside world, it is also the preservation of the integrity of the inside world* » (KE : 150). Jean-Baptiste s'est lui-même anglicisé à son insu. Dans son énumération des institutions canadiennes-françaises déchuées se glisse une faute dans le nom « Académie LaSalle » (KE : 134), qui est une mauvaise traduction de « *LaSalle Academy* ». Il faudrait plutôt lire « Académie de La Salle », comme on le rencontre chez Poliquin (2001 : 28).

La domination anglophone n'est toutefois pas la seule cause de l'expulsion des francophones de la Basse-Ville : c'est parce qu'il a été « frappé d'ostracisme » (KE : 148) par Jean-Baptiste et ses amis qu'Édouard a quitté son quartier natal pour Gatineau. Lorsque Jean-Baptiste prend conscience que ses convictions portent atteinte à la communauté francophone, il est trop tard. Édouard refuse de s'enraciner de nouveau à Ottawa en renouant avec Wallis et en reprenant possession de la maison familiale dans la Côte de Sable. Ses attaches à Gatineau ne sont pourtant pas très solides : il ne peut s'empêcher de rentrer tous les jours à Ottawa. Là, il ne fait qu'errer dans les rues avant de regagner sa « belle grande maison » de la Côte d'Azur, que Vicky, chargée de la dépersonnaliser tout à fait en la repeignant en blanc, décrit comme « [u]n peu vide » (KE : 108). Au fil des déplacements d'Édouard de part et d'autre de la rivière des Outaouais – auxquels correspond un va-et-vient entre Wallis et Vicky, postées aux deux extrémités de la scène –, la ville d'Ottawa n'est plus insérée dans un réseau de métropoles internationales comme chez Poliquin, mais prise dans un face-à-face avec la ville de Gatineau.

En accordant une telle importance à Gatineau, Ouellette ne positionne pas Ottawa de façon favorable contre l'hégémonie québécoise, tel que le faisait Leblanc pour Moncton (Boudreau, 2007 : 44). *King Edward* fait plutôt le constat qu'il n'y a pas de salut possible pour les francophones du côté ontarien de la frontière, une réalité inscrite à même l'espace depuis le réaménagement de la Basse-Ville : « Allez-vous-en au Québec si vous tenez tant que ça à être catholique [*sic*] et canadien-français [*sic*]. C'est ça qu'elle veut dire, l'avenue King Edward », affirme Jean-Baptiste (KE : 128). Les deux provinces se révèlent d'ailleurs tout aussi inhabitables l'une que l'autre pour le personnage principal²⁷.

²⁷ On pourrait voir là le retour de l'homme invisible de Patrice Desbiens, personnage franco-ontarien qui, dans *L'homme invisible/The Invisible Man*, n'est chez lui ni en Ontario ni au Québec.

Le dénouement de *King Edward* ne permet pas de résoudre la tension entre Ottawa et Gatineau ni de démêler le vrai du faux concernant la destruction de la Basse-Ville lors des rénovations urbaines. Les dernières scènes transforment la pièce en intrigue policière permettant à Édouard d'élucider le meurtre de son père, Georges Roy. Le coupable n'est nul autre que King, dont l'épouse était l'amante de Georges. Démasqué, le vagabond affirme avoir reçu une somme d'argent de la part de Jean-Baptiste pour tuer le père d'Édouard. Fervent catholique, Jean-Baptiste ne supportait pas que le « bon docteur [quitte] sa femme pis son enfant pour vivre avec [s]a douce Agathe » (*KE* : 160). Cette version des faits est contredite par Jean-Baptiste : la somme devait servir à éponger les dettes de King, qui aurait tué par jalousie. Quoique les accusations de King mettent en doute la crédibilité de Jean-Baptiste depuis le début de la pièce, les deux hommes quittent la scène sans qu'il soit possible de trancher nettement entre leurs deux témoignages. La pièce se clôt tandis que Wallis et Vicky déclarent simultanément leur amour pour Édouard, qui lui, s'est effondré, vraisemblablement victime d'un arrêt cardiaque.

Les critiques littéraires ne s'entendent pas sur la signification de ce dénouement. Pour Mariel O'Neill-Karch, « [l]e drame personnel d'Édouard se joue donc contre [la] trame historique qui permet à tous les fils de sa vie de se renouer, résolvant ainsi sa crise d'identité et laissant la place libre à l'amour » (2006 : 8). Pourtant, les dernières répliques de la pièce amplifient, plutôt qu'elles ne le résolvent, l'écartèlement du protagoniste entre les deux femmes et les villes qu'elles représentent. D'après Jane Moss, *King Edward* annonce « le désir de s'enraciner dans la ville, revendiquant l'espace urbain occupé autrefois par les Franco-Ontariens » (2002 : 87). Cette affirmation est valide si l'on songe à Vicky, née à Hull mais conçue à Ottawa : « Avant de vous rencontrer, dit-elle à Édouard, ça avait pas d'importance ce détail-là. Mais vous m'avez forcée à examiner mes origines » (*KE* : 160). Pour les autres personnages, toutefois, la réappropriation de l'espace francophone n'a pas lieu et ne semble pas possible.

Il revient à Lucie Robert et à Dominique Lafon d'avoir le mieux interprété l'ensemble de la pièce en fonction de son dénouement. Contredisant Moss, Robert voit dans *King Edward* « l'histoire [...] d'un détachement » : « À la fin, Édouard aura renoncé à tout : à sa ville, à la maison familiale, à la cause des francophones d'Ottawa, à Wallis et même à sa maison de Gatineau où il n'est pas rentré depuis trois

jours » (2000 : 594). Poursuivant dans la même voie, Lafon note que « [l]a référence collective s'évanouit dans le drame intime, l'affirmation individuelle l'emporte sur le devoir de communalité » (2001 : 270), puisqu'Édouard découvre que son père n'a pas été assassiné en raison de ses convictions politiques. *King Edward* se classe alors de justesse dans le courant individualiste que Poliquin tente d'ancrer à Ottawa. Cependant, contrairement aux romans et nouvelles de ce dernier, la pièce de Ouellette n'adopte pas cette esthétique de plein gré mais par dépit, faute de vie collective possible.

Il importe néanmoins de tenir compte de la problématisation de l'espace chez le dramaturge. De ce point de vue, *King Edward* rappelle davantage *French Town*, pièce phare de Ouellette et représentative de la littérature de la conscience, que l'œuvre individualiste de Poliquin. Les prémisses de *French Town* sont les mêmes que celles de *King Edward* : les habitants du quartier francophone d'une ville anglophone – il s'agit de Timber Falls, espace fictif calqué sur Smooth Rock Falls dans le Nord de l'Ontario – ont été expulsés après sa destruction par le groupe majoritaire, un incendie remplissant cette fois la fonction des rénovations urbaines²⁸. Ouellette investit donc la ville d'Ottawa de la même manière qu'il investissait le Nord de la province dans ses œuvres antérieures. Les caractéristiques associées à l'espace urbain dans *King Edward* le sont d'ailleurs déjà dans *French Town* :

Dès ses premières pièces, *Corbeaux en exil*, *French Town*, *L'homme effacé* et *Le bateleur*, le théâtre de Michel Ouellette situe ses personnages dans un rapport de tension entre le Nord ontarien rural francophone et l'Ailleurs urbain. Cet Ailleurs urbain étranger, anglophone ou anglophile, est à la fois civilisation et exil, tentation et perte. [...] La tension naît de la coexistence de la nordicité et de l'urbanité, du français et de l'anglais, du désir d'appartenir et de celui d'abdiquer et de disparaître [...] (Leroux, 2009 : 58).

Le malaise qui entoure la ville dans *King Edward* ne s'inscrit peut-être pas explicitement dans un rapport au Nord de l'Ontario²⁹, mais il n'en

²⁸ À l'origine, Vicky devait même être une parente de Simone, personnage de *French Town*, tel que l'indique Ouellette dans ses notes sur *King Edward* (Michel Ouellette, Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Fonds Michel-Ouellette, P338-1/6/23).

²⁹ C'était pourtant le cas dans une version préliminaire de la pièce, datée du 12 avril 1998, où le Nord de la province est connoté de façon idyllique en référence à la commune de la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario (CANO), dont a fait

demeure pas moins irrésolu : l'urbanité, dans cette pièce, « rime toujours avec déchéance » (Leroux, 2009 : 58).

En renouant avec une tradition littéraire issue de Sudbury, Ouellette cherche peut-être à indiquer que la ville d'Ottawa ne lui paraît pas suffisamment accueillante envers sa minorité francophone pour devenir une capitale littéraire de l'Ontario français. À l'hiver 1998, tandis qu'il écrit *King Edward*, l'espace francophone d'Ottawa est menacé et doit être défendu :

[Ouellette] renoue ici avec le *in media res* de sa première pièce, d'autant plus manifestement qu'à l'ordre du jour de l'actualité du moment à Ottawa, figure la campagne pour la sauvegarde de l'hôpital Montfort, seul hôpital francophone de la capitale, menacé de fermeture par le gouvernement Harris (Lafon, 2001 : 269)³⁰.

« [D]ernière tentative d'engagement collectif du dramaturge » (Lafon, 2001 : 269), *King Edward* ne participe peut-être pas à la construction d'Ottawa comme capitale littéraire, mais annonce néanmoins un virage important dans l'œuvre de Ouellette, qui se détachera progressivement de la littérature de la conscience par la suite. Il a déjà entrepris à ce moment-là une ébauche du *Testament du couturier*, drame futuriste créé en 2003, qui constitue une « première tentative de rupture radicale avec ce qui la précède » (Leroux, 2009 : 63).

Conclusion

L'existence d'Ottawa dans la littérature franco-ontarienne tient toujours à une petite poignée de textes, dont la majorité est de Daniel Poliquin.

partie André Paiement. Au cours d'une scène qui se déroule en 1973, Agathe invite Édouard à tout lâcher pour déménager dans le Nord de l'Ontario. Lorsqu'Édouard lui demande si c'est pour mourir, elle répond : « Pour vivre! Je m'en vais vivre dans une commune dans le Nord. Ils font l'élevage du bison là-bas. [...] J'étais comme toi avant. J'étais comptable pour une grosse compagnie. J'étais pognée dans mon tailleur bleu marine, esclave de mon agenda. Là, je suis libre. J'ai tout lâché. Tout vendu. Je me suis payé une Volkswagen pis je pars à l'aventure. [...] Ça te tente pas de courir tout nu dans un champ? De grimper dans les arbres? De te baigner dans un lac sauvage? » (Michel Ouellette, Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, Fonds Michel-Ouellette, P338-1/6/21 : 28).

³⁰ Au même moment, Ouellette travaille aussi à un manuscrit intitulé *À ceux qui luttent*, qu'il écrit en s'inspirant des articles sur la lutte contre la fermeture de l'hôpital Montfort parus dans *Le Droit*. La pièce, inédite, est disponible au Centre des auteurs dramatiques (CEAD) à Montréal ainsi qu'à partir du site *Web Auteurs dramatiques en ligne* (www.adelin.qc.ca).

Quoique celui-ci soit bien parvenu à « placer la ville d'Ottawa dans le champ des villes littéraires » (Vachon, 1996 : 136) de même qu'à inciter Patrick Leroux et Michel Ouellette à écrire sur la capitale fédérale, ses adeptes, trop peu nombreux, n'ont pu alimenter un mythe d'envergure suffisante pour entraîner des effets importants dans la réalité. La reconnaissance d'Ottawa comme capitale littéraire est d'autant plus problématique qu'elle ne fait pas consensus : de *La Côte de Sable* à *King Edward*, la ville perd de son prestige littéraire. Les stratégies d'écriture employées par Poliquin pour pallier les défauts d'Ottawa ne sont pas reprises par Ouellette.

Au contraire, outre les espaces représentés qui sont communs aux deux œuvres, la représentation d'Ottawa dans *King Edward* est l'antithèse de celle de *La Côte de Sable*. Carrefour cosmopolite, animé et francophone sous la plume de Poliquin, Ottawa devient une ville étrangère, hostile et inhabitable chez Ouellette. De façon paradoxale, elle acquiert une importance actancielle non pas chez l'auteur qui la valorise, pour qui elle ne sert que de cadre, mais chez celui qui la repousse, puisque Ouellette lui donne un rôle central dans l'intrigue. Par contre, en représentant Ottawa de manière à souligner son déclin, *King Edward* ne peut contribuer à en faire une capitale littéraire.

Dans la rivalité qui l'oppose à Sudbury, Ottawa devra miser sur son poids institutionnel plutôt que sur son prestige littéraire. Au contraire, Sudbury possède une bonne longueur d'avance pour ce qui est de sa littérisation : non seulement s'agit-il de « la ville la plus souvent mentionnée dans les œuvres franco-ontariennes » (Hotte, 2009 : 345), mais elle tire également profit du capital symbolique de la région dont elle relève, le Nord de l'Ontario. Les ensembles littéraires comme l'Ontario français où rivalisent deux capitales ne sont pas étrangers à Casanova :

Dans certains espaces littéraires nationaux, l'autonomie relative des instances littéraires peut être aperçue dans la présence (et la lutte) de deux capitales, l'une – souvent la plus ancienne – concentrant les pouvoirs, la fonction et les ressources politiques, où s'écrit une littérature conservatrice, traditionnelle, liée au modèle et à la dépendance politique et nationale, l'autre, quelques fois beaucoup plus récente, souvent ville portuaire, ouverte sur l'étranger, ou ville universitaire – revendiquant une modernité littéraire [...] (2008 : 350).

Si, en Acadie, le partage des ressources entre Moncton et Caraquet « obéit grossièrement au schéma établi par Casanova entre ancienne et nouvelle capitale » (Boudreau, 2007 : 39), ce modèle est moins adéquat pour

saisir la relation entre Sudbury et Ottawa. En effet, à ces deux villes ne correspondent pas tant deux types de littérature, l'une conservatrice et l'autre moderne, que deux fonctions : tandis que Sudbury est avant tout la capitale symbolique de l'Ontario français, Ottawa en est la capitale institutionnelle.

La relation entre Sudbury et Ottawa coïncide d'autant moins avec le schéma de Casanova que la cartographie littéraire de l'Ontario français se révèle plus complexe : il n'y figure en réalité pas deux, mais trois petites capitales. C'est ce que suggère, entre autres, le parcours de Mireille Messier. Ayant d'abord fait découvrir la capitale fédérale à ses lecteurs dans *Une twiga à Ottawa* (2003), l'auteure pour la jeunesse investit avec les mêmes personnages deux autres centres urbains de l'Ontario dans *Coupe et soucoupe à Sudbury* (2006) et, auparavant, *Déclat à Toronto* (2004). Centre de la production artistique du Canada anglais, la ville de Toronto détient une portion non négligeable des ressources institutionnelles franco-ontariennes, en plus d'avoir fait l'objet de maintes représentations. Mais la lutte, pour reprendre le vocabulaire de Casanova, n'est pas encore perdue pour la capitale nationale, récemment revalorisée dans le dernier récit de Pierre Raphaël Pelletier, *Entre l'étreinte de la rue et la fièvre des cafés* (2012). De par les errances urbaines et la fréquentation des cafés du centre-ville surgissent les réflexions sur l'art et la beauté, faisant d'Ottawa un réel lieu de création pour l'Ontario français.

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Université d'Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française
Fonds Michel-Ouellette, P338
Fonds Théâtre la Catapulte, C140

Livres et articles

BARTHES, Roland (1968). « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 11, p. 84-89.

- BEDDOWS, Joël (2001). « Tracer ses frontières : vers un théâtre franco-ontarien de création à Ottawa », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, p. 49-68.
- BIENVENUE, Yvan (2008). « Le phénomène des contes urbains », *Québec français*, n° 150 (été), p. 51-52.
- BOCK, Michel, et Gaétan GERVAIS (2004). *L'Ontario français : des Pays-d'en-Haut à nos jours*, Ottawa, Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques.
- BOUDREAU, Raoul (2007). « La création de Moncton comme "capitale culturelle" dans l'œuvre de Gérald Leblanc », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 38, n° 1, p. 33-56.
- BOURNEUF, Roland (1970). « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1 (avril), p. 77-94.
- BRUCE, Clint (2005). « Gérald Leblanc et l'univers micro-cosmopolite de Moncton », *Études canadiennes = Canadian Studies : revue interdisciplinaire des études canadiennes en France*, vol. 58, p. 205-220.
- CASANOVA, Pascale (2008). *La République mondiale des lettres*, édition revue et corrigée, Paris, Seuil.
- CRONIN, Michael (2005). « Identité, transmission et l'interculturel : pour une politique de micro-cosmopolitisme », dans Jean Morency, Hélène Destrempe et Denise Merkle (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Éditions Nota bene, p. 17-31.
- DESBIENS, Patrice (1995). *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, précédé de *Grosse guitare rouge*, précédé de *Le pays de personne*, Sudbury, Éditions Prise de parole.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, Paris, Seuil.
- GILBERT, Anne, et Marc BROSSEAU (2011). « La frontière asymétrique : Franco-Ontariens et Anglo-Québécois dans la région de la capitale nationale », *The Canadian Geographer = Le Géographe canadien*, vol. 55, n° 4 (hiver), p. 470-489.
- HOTTE, Lucie (2000a). « Entre l'Être et le Paraître : conscience identitaire et altérité dans les œuvres de Patrice Desbiens et de Daniel Poliquin », dans Yvan G. Lepage et Robert Major (dir.), *Croire à l'écriture : études de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, Orléans (Ontario), Éditions David, p. 163-178.
- HOTTE, Lucie (2000b). « Fortune et légitimité du concept d'espace en critique littéraire franco-ontarienne », dans Robert Viau (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguité*, Beauport (Québec), Publications MNH, p. 335-351.
- HOTTE, Lucie (2002). « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, p. 35-47.
- HOTTE, Lucie (2003). « Un écrivain nous est né! », postface, dans Daniel Poliquin, *Temps pascal*, Ottawa, Le Nordir, p. 157-160.
- HOTTE, Lucie (2009). « La mémoire des lieux et l'identité collective en littérature franco-ontarienne », dans Anne Gilbert, Michel Bock et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Entre*

- lieux et mémoire : l'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 337-367.
- HOTTE, Lucie (2010). « Le roman franco-ontarien », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, p. 199-237.
- HOTTE, Lucie, et Johanne MELANÇON (2010). « Introduction », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, p. 5-70.
- LAFON, Dominique (2001). « Michel Ouellette : les pièges de la communalité », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, p. 257-276.
- LEROUX, Patrick (1999). « Préface », dans Yvan Bienvenue *et al.*, *Contes urbains : Ottawa*, Hearst, Le Nordir, p. 9-11.
- LEROUX, Louis Patrick (2007). « L'influence de Dalpé (ou comment la lecture fautive de l'œuvre de Dalpé a motivé un jeune auteur chiant à écrire contre lui) », dans Stéphanie Nutting et François Paré (dir.), *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire*, Sudbury, Éditions Prise de parole et Institut franco-ontarien, p. 293-305.
- LEROUX, Louis Patrick (2009). « Michel Ouellette, l'œuvre correctrice du ré-écrivain », *Voix et images*, vol. 34, n° 3 (printemps-été), p. 53-66.
- MELANÇON, Johanne (2008-2009). « Le Nouvel-Ontario : espace réel, espace imaginé, espace imaginaire », *Québec Studies*, vol. 46 (automne-hiver), p. 49-69.
- MOSS, Jane (2002). « L'urbanité et l'urbanisation du théâtre franco-ontarien », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, p. 75-90.
- O'NEILL-KARCH, Mariel (2006). « Nouveaux espaces ludiques : quelques réflexions sur le théâtre franco-ontarien depuis 1992 », *Liaison*, n° 132 (été), p. 5-8.
- OUELLET, François (2002). « Le roman de "l'être écrivain" entre l'anonymat et la reconnaissance : entretien avec Daniel Poliquin », *Voix et images*, vol. 27, n° 3 (printemps), p. 404-420.
- OUELLET, François (2011). *La fiction du héros : l'œuvre de Daniel Poliquin*, Québec, Éditions Nota bene.
- OUELLETTE, Michel (1999). *King Edward*, précédé de *Duel*, précédé de *La dernière fugue*, Hearst, Le Nordir.
- OUELLETTE, Michel (2007). « Parcours sous influence », *Recherche théâtrale au Canada = Theatre Research in Canada*, vol. 28, n° 1 (printemps), p. 54-66.
- PARÉ, François (1994). *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir.
- PARÉ, François (2001). *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir.
- PARÉ, François (2003). *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir.
- POLIQUIN, Daniel (2000). *La Côte de Sable*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

- POLIQUIN, Daniel (2001). *Nouvelles de la capitale*, suivi de *Le Canon des Gobelins*, Ottawa, Le Nordir.
- POLIQUIN, Daniel (2003). « Préface à la réédition du Nordir », dans *Temps pascal*, Ottawa, Le Nordir, p. 7-12.
- RHEULT, Sylvain (2006). « L'espace urbain francophone littéraire : un lieu de combat et de rencontre », *Francophonies d'Amérique*, n° 21 (printemps), p. 31-42.
- ROBERT, Lucie (2000). « Faire vivre l'espace », *Voix et images*, vol. 25, n° 3 (printemps), p. 592-599.
- SALEH, Fadel (2009). *L'écureuil noir*, Montréal, Office national du film du Canada, DVD.
- SIMON, Sherry (2006). *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- SING, Pamela V. (2000). « *Contes urbains : Ottawa* de Patrick Leroux (dir.) », *Francophonies d'Amérique*, n° 10, p. 191-195.
- TREMBLAY, Isabelle (2006). « *La Côte de Sable* de Daniel Poliquin ou l'espace comme matériau de la quête identitaire », *Revue du Nouvel-Ontario*, vol. 31, p. 33-54.
- VACHON, Marc (1993). *L'image de la ville d'Ottawa dans le roman Visions* de Jude, thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.
- VACHON, Marc (1996). « Daniel Poliquin et la mémoire urbaine d'Ottawa », dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, p. 117-137.
- VAILLANCOURT, Madeleine (1982). *Ottawa ma chère!*, Montréal, Libre Expression.
- VALLÉE, Danièle (1998). « Les hauts et les bas des *Contes urbains* », *Liaison*, n° 96, p. 34-35.