***Se taire* de Louis Patrick Leroux :
Une suite à *Lavalléville*, *Le chien* et *French Town* ?***

Ariane Brun del Re, Université McGill

Introduction

À l'automne 2010, Louis Patrick Leroux faisait paraître aux éditions Prise de parole sa dernière pièce de théâtre, intitulée *Se taire*. Cette pièce met en scène Alexandra, voyante semblable à la Cassandre de la mythologie grecque¹, qui retourne dans son village natal d'où elle a été chassée seize ans auparavant. Dans la préface du livre, Michel Ouellette remarque que « [l]e rapport entre partir ou rester traverse une bonne partie de la dramaturgie franco-ontarienne » (« Préface », 11). Il entreprend de mettre la nouvelle pièce de Leroux en lien avec les trois pièces phares du théâtre de l'Ontario français :

Ainsi l'Alexandra de Louis Patrick Leroux rejoint Diane, dans *Lavalléville* d'André Païement, qui voulait partir à Montréal (mais qui est restée dans son village), Jay, dans *Le chien* de Jean Marc Dalpé, qui revient dans son patelin après avoir sillonné l'Amérique, et Pierre-Paul, dans ma pièce *French Town* qui rentre chez lui avec l'idée de vendre la maison familiale et d'ainsi effacer le passé. Des êtres en rupture. Des révoltés contre le lieu de leur naissance. (11)

Si la parenté entre les pièces de Païement, de Dalpé et de Ouellette – montées respectivement en 1974, 1988 et 1993 – ne fait aucun doute², la filiation établie entre ces dernières et la nouvelle pièce de Leroux a de quoi surprendre pour quiconque connaît son parcours artistique.

Dès son arrivée sur la scène artistique franco-ontarienne, Leroux cherche à se distancier des dramaturges franco-ontariens qui l'ont précédé, tels que Païement, Dalpé et Ouellette : il juge leurs pièces de théâtre misérabilistes et n'y reconnaît pas sa génération³. Leroux revendique plutôt, pour l'Ontario français, un théâtre nouveau, libre des anciennes contraintes identitaires et tourné vers l'avenir, ce qu'il illustre par sa pièce *Rappel*, montée en 1995. Pour Joël Beddows, cette pièce « confirmait non seulement une rupture avec les préoccupations collectives d'autrefois, mais annonçait aussi l'arrivée d'une nouvelle génération de créateurs qui embrassaient la cause d'une liberté totale sur le plan artistique » (62). Rapidement, les pièces de théâtre aux thématiques modernes et à

la structure éclatée de Leroux font en sorte qu'il est accueilli par la critique en tant que nouvelle voix de la dramaturgie franco-ontarienne, comme en témoigne les trois chapitres du collectif *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles et nouvelles voix* où il est question de lui⁴.

Dans ces circonstances, la préface de *Se taire* signée par Ouellette soulève plusieurs questions. Si *Se taire* rappelle *Lavalléeville*, *Le chien* et *French Town* pour ce qui est de l'exil, du retour au village natal ou, encore, de la révolte des personnages, pourrait-il s'agir du quatrième tome de cette « trilogie » du théâtre franco-ontarien ? Si oui, faut-il conclure que la dramaturgie franco-ontarienne, près de quatre décennies après la production de *Lavalléeville* par le Théâtre du Nouvel-Ontario en 1974, se trouve toujours dans le « même cycle infernal » qu'auparavant, c'est-à-dire habitée par le « spectre d'André Paiement » (Paré, « Genèse », 109) ? C'était le constat que faisait François Paré au début des années 1990 suite à sa lecture de quelques pièces de théâtre récentes qui « pointent vers l'espace matriciel de la culture natale, un espace d'absolue stérilité » (109). Pour ma part, j'ose espérer qu'aujourd'hui, les choses ont changé pour de bon : s'il existe une filiation entre *Lavalléeville*, *Le chien*, *French Town* et *Se taire*, il y a toutefois une progression importante entre cette dernière et les précédentes. Dans *Se taire*, Leroux aborde avec un regard différent les deux caractéristiques identitaires les plus employées par la littérature surcontextualisée⁵ que sont l'espace et la langue, et qui, chez Paiement, Dalpé et Ouellette, étaient symptomatiques de l'exiguïté de la communauté franco-ontarienne. L'étude comparative de l'espace et de la langue dans *Se taire* et *French Town*, la plus récente des trois pièces de la « trilogie », permettra de vérifier cette hypothèse.

L'espace du village, ou le renouveau du même

Se taire, comme *French Town*, débute par le retour au village d'un personnage exilé. Alexandra, sommée de partir seize ans plus tôt pour avoir prédit avec exactitude la mort de l'épouse de François, maire du village, rentre au bercail comme Pierre-Paul, que la violence paternelle avait contraint à fuir le foyer familial. Ce dernier souhaite vendre la maison dans laquelle il a grandi, « symbole du passé, de la violence et de l'humiliation qu'il y a vécues » (Hotte, « S'exiler », 132). Il doit cependant faire face à Martin et

Cindy, son frère et sa sœur, qui s'opposent à la vente, ainsi qu'à Simone, sa mère, dont la voix nous parvient d'outre-tombe. Alexandra, pour sa part, espère revoir Alex, ou Christine de son vrai nom, fille de François née tout juste avant son départ, et Marguerite, sa tante, « la seule qui à l'époque savait l'écouter » (Leroux, *Se taire*, 17⁶). Surtout, elle souhaite « trouver la sorcière qui trouble ses songes, celle qui parle en son nom, qui colporte des visions d'horreur et qui l'empêche de dormir. Couper cette langue sale, médisante et enjoliveuse » (17) afin de « [r]edonner place au murmure rassurant et bénin du village » (17). Mais ce village vers lequel se dirige Alexandra dans le prologue de *Se taire* ressemble peu à celui de Pierre-Paul dans *French Town*.

Dans *French Town*, comme dans *Lavalléville* et *Le chien*, « le drame découle de la fermeture de l'espace » (Hotte, « En quête d'espace », 42). Les premières répliques de la pièce renvoient déjà à l'exiguïté de cet espace : Simone raconte que lorsqu'elle était petite, French Town était « un village dans le village de Timber Falls. Pas juste un quartier, là » (Ouellette, *French Town*, 11⁷). Dans cette enclave, les Canadiens français habitent des « rangées de taudis » qui contrastent avec les « belles grandes maisons » (42) des anglophones de Timber Falls. French Town ne possède ni école ni église ; c'est dans la « grande cantine communautaire » (12) que le curé dit la messe et que les enfants apprennent leurs leçons. Les lits, en moins grand nombre que les ouvriers, sont partagés : « dès que le travailleur de jour se levait, le travailleur de nuit prenait sa place. Même pas le temps de changer les draps » (31), se souvient Simone. Par la suite, comme dans *Lavalléville* et *Le chien*, il y aura perte de l'espace (Hotte, « En quête » 44). Mais cette fois-ci, « la destruction sera encore plus radicale et surtout elle sera due à la main de l'Autre » (44) : Simone raconte qu'en 1936, suite au meurtre d'un de ses employés, la compagnie d'usine à papier de New York décide d'expulser les francophones du quartier et d'y mettre le feu. Ses enfants grandissent donc à Timber Falls, mais ils n'échappent pas à l'enfermement. Tandis que Simone contraint Cindy à sa chambre – « une ostie de prison » (FT 31) – pour l'empêcher d'aller à la chasse avec Gilbert, son père, Pierre-Paul doit s'enfermer dans la sienne – « un véritable refuge » (31) – pour échapper aux coups de ce dernier.

Tandis que de *Lavalléville* à *French Town*, « l'espace habité devient de plus en plus exigu » (Hotte, « En quête », 48), la tendance ne se poursuit pas chez Leroux. Il n'y

aura pas non plus, contrairement aux pièces précédentes, de perte de l'espace. Le village de *Se taire* n'est tout de même pas idyllique : la narration du prologue le qualifie de « village de malheurs » (ST 16). S'en suit une description nostalgique du retour, tandis qu'Alexandra, « pincement au cœur » (16), s'approche de son lieu d'origine : « Ce parfum – on vient de faire les foin ; à l'entrée du village, le garage suinte d'huile. L'angélus du soir sonne au loin. Ce ciel dégarni, ouvert, ce ciel que rien n'empêche de considérer » (16). Mais ces éléments contrastent déjà avec les « conifères rachitiques » (FT 14) et la « tempête à arracher les corniches » (20) de *French Town*. Plus loin dans la pièce de Leroux, il sera question d'un « petit bois derrière l'estrade dans le parc » (ST 31), d'un lac, d'un marécage et d'une rivière (31-32), qui, eux, s'opposent à « l'absence radicale d'espace public » (Paré, « Pour rompre », 18) chez Ouellette. En pénétrant dans l'enceinte du village, Alexandra aperçoit des enfants « qui s'excitent, qui courent déjà en éclaireurs annoncer la venue d'une étrangère » (ST 16), symbole d'espoir pour Simone, qui regrette de n'avoir jamais été grand-mère. Elle en déduit : « Faut croire qu'y a pus d'espoir dans ma famille » (FT 17). Or, de l'espoir, il en reste encore pour le village de *Se taire*, comme l'indique la didascalie initiale de lieu : « Un village où la parole n'a pas encore tout à fait cédé la place au bruit de fond. » (ST 13)

Si, chez Ouellette, l'enfermement est surtout psychologique puisque les personnages sont prisonniers de leur passé (Hotte, « En quête », 50), il est également physique : les deux parties de la pièce ont lieu dans la maison des Bédard, où les membres de la famille ressassent à l'infini leurs souvenirs des scènes violentes qui s'y sont déroulées. Le décor proposé pour la pièce traduit à la fois l'enfermement psychologique et physique des personnages : il est composé d'une « galerie métallique sur laquelle se trouve une vieille laveuse qui occupe l'espace central arrière » (FT 9), espace de Simone, qui gagnait autrefois sa vie en faisant la lessive des autres. D'un côté se trouve « l'espace de Cindy, représenté par une vieille banquette de camionnette » (9), et de l'autre, « l'espace de Pierre-Paul, représenté par un fauteuil de bureau à roulettes » (9). Seul Martin, dépourvu d'espace propre dans la maison, puisqu'il a hérité de la chambre de son frère, l'est également sur scène ; les didascalies initiales ne lui en attribuent pas.

Contrairement aux personnages de *French Town*, ceux de *Se taire* ne sont pas confinés à un seul endroit. Chez Leroux, le passage d'une scène à l'autre est généralement accompagné d'un déplacement dans l'espace. Alors que la première scène décrit le mouvement d'Alexandra vers le village, la deuxième a lieu à l'intérieur de celui-ci, où elle rencontre Marguerite, dite La Prédicatrice, et les seize Silencieuses, ces femmes qu'elle a converties au mutisme à la mémoire de sa nièce. Cette scène se termine par Alex qui « s'interpose et entraîne Alexandra par la main » (ST 23) ; elles gagnent un autre lieu, probablement à l'orée du village, où se déroule la troisième scène. La suivante se déroule « devant les fenêtres de la maison de François » (43) où Marguerite et le chœur des Silencieuses « épient sans gênes les retrouvailles d'Alexandra et de François » (43). Les didascalies au début de la cinquième scène indiquent qu'« Alexandra et La Prédicatrice s'éloignent de la maison de François » (49). Dans la scène suivante, Alex fait un exposé dans une salle d'école. Enfin, le décor change une dernière fois pour les trois dernières scènes, qui ont lieu au même endroit, non spécifié, et c'est sur un nouveau départ que se termine la pièce.

Quoique l'espace soit moins exigü dans *Se taire*, Marguerite et Alex souhaitent quitter le village comme Alexandra. Tandis que la première est obsédée par le verbe « partir », premier mot d'un récit qu'elle est incapable d'écrire mais qui lui permet de « nomm[er] ce [qu'elle] ne savai[t] ni n'osai[t] faire » (51), la seconde en a assez de la population du village composée de « petits vieux et de jeunes vieux » (27), précisant qu'« [i]ci, même les adolescents sont résignés » (27). Elle aimerait soit « apprendre à déranger les bien-pensants » (27), soit partir. Les deux femmes en mal d'aventures ont espoir qu'elles seront plus heureuses en quittant le village, comme en témoigne leur interprétation de l'exil d'Alexandra. Ne doutant pas que celle-ci n'a rien accompli « sinon des fuites et des feintes » (15) au cours des seize années qu'a duré son absence, Marguerite la croit dans des « pays exotiques, des pays dont on n'a même jamais soupçonné l'existence » (20). Quant à Alex, elle imagine qu'Alexandra « a marché des années durant, accumulant, encaissant, recevant, emplissant » (58) et que « [p]lus elle voyageait, plus elle grandissait, de sorte qu'elle n'arrivait plus à passer par les cadres de porte » (58), projetant sur son idole ce qu'elle souhaite pour elle-même.

Les personnages de Ouellette, au contraire, savent bien qu'il n'y pas de rédemption possible à l'extérieur de Timber Falls. Lorsque Pierre-Paul offre à Simone de l'emmener vivre avec lui à Toronto, elle refuse. Elle se souvient de ce qui est arrivé à son frère, banni du village après avoir tué le « *company man* » (FT 62) : « Urbain, y est allé en ville, lui, pis... [...] Y est revenu icitte ben des années plus tard, tout en guénilles. Défaites en dedans comme en dehors. Y puait l'*alcohol cheap*. [...] Y m'avait pas vue depuis que j'étais p'tite fille. Urbain. Ah, y était beau, dans c'te temps-là » (49). Quant à Cindy, garçon manqué, elle s'oppose à la vente de la maison parce qu'elle « est consciente qu'elle ne pourrait pas vivre ailleurs » (Hotte, « En quête », 47) :

Qu'est-cé que je vas devenir en dehors d'icitte, stie ? Me voué pas arriver dans une autre place, habillée comme un homme. Icitte, ça fait du sens. C'est moé, hein ? Toujours été moé... Mais ailleurs personne va comprendre pourquoi, vont te prendre pour une fille. (FT 90)

Martin, qui a été pris en charge par Pierre-Paul à la mort de Gilbert, refuse de retourner à Toronto pour terminer son baccalauréat, préférant rester à Timber Falls que de suivre les traces de son frère dans la grande ville. Il fait également remarquer à Pierre-Paul qu'« il y est tout aussi prisonnier qu'à Timber Falls » (Hotte, « S'exiler », 135) quand il lui dit : « Retourne dans ta ville. Enferme-toi dans ton bureau, dans ton métro, dans ta chambre. Enferme-toi sur toi-même » (FT 103). Partir n'est d'ailleurs pas une solution efficace pour Pierre-Paul, rattrapé par le passé peu importe où il se trouve. Ayant perdu son emploi à Toronto et souffert d'impuissance avec une prostituée, il décide enfin de rentrer à la maison « pour mettre un terme à cette histoire » (86).

La seconde partie de *French Town* suggère néanmoins que Cindy et Martin s'en sortiront. Renouant avec sa féminité, Cindy choisit de se réapproprier son nom de baptême, ce qui implique quitter Timber Falls : « Je vas partir d'icitte. Sophie, a peut pas vivre icitte. Est pas capable de décoller parce qu'est icitte, parce y a trop de monde icitte qui la laisse pas décoller. Ailleurs, peut-être... » (FT 92). Martin, en revanche, prend la décision de « transformer la ville de l'intérieur » comme Diane dans *Lavalléville* (Hotte, « En quête », 51) : il demeure à Timber Falls pour aider les travailleurs à racheter le moulin que la compagnie a fermé. Il faudra toutefois attendre *Requiem* (2001) et *La guerre au ventre* (2011), les suites de *French Town*, pour apprendre ce qu'il advient de Cindy et Martin. Car dans le premier volume de la trilogie « [o]n ne peut échapper à

French Town, la ville coupable que le feu n'a pas jadis purifiée de sa violence, comme on ne pouvait sortir de Lavalléville » (Lafon 267). C'est bien le cas de Pierre-Paul pour qui il n'y a pas d'issue : la pièce se clôt par son suicide dans le garage de Gilbert.

Inversement, dans *Se taire*, il y aura exorcisme, après quoi les personnages de Leroux seront les premiers des quatre pièces à véritablement quitter le village. Au cours d'une scène aussi violente que celle du suicide de Pierre-Paul, Alex se voit forcée de couper la langue de Marguerite. Devenues des « intolérables pour les villageois » (75), les trois femmes n'auront d'autre choix que de partir. Si le village de *Se taire* s'avère dès lors aussi inhabitable que celui de *French Town*, il va tout de même en s'améliorant quelque peu : en faisant taire à jamais La Prédicatrice qui troublait les songes de son idole, Alex accomplit la quête d'Alexandra. En effet, l'« infecte logorrhée » de Marguerite qui, dans le prologue, transformait « à chaque énoncé l'avenir des siens, le soumettant à des fantasmes destructeurs » (17) fait place, dans l'excipit, au récit pluriel des Silencieuses : « Elles resteront et seront affranchies de leur vœu de silence. Elles manieront la parole avec délectation [...] » (75). Le village a alors retrouvé son « murmure rassurant et bénin » (17) tel que le souhaitait Alexandra en rentrant chez elle.

Ce qui distingue particulièrement la pièce de Leroux des trois autres, c'est l'absence d'indications spatiales permettant de situer le village de *Se taire* sur une carte de l'Ontario. Inversement, « [b]ien que masqué soit par un nom de ville fictif comme dans *Lavalléville* et *French Town*, soit par l'absence de nom, comme dans *Le chien*, l'espace dont il est question dans les textes est, bien évidemment, l'espace réel du nord de l'Ontario » (Hotte, « En quête », 54). Pour ce qui est de la pièce de Ouellette, plusieurs éléments incitent le spectateur ou le lecteur « à faire le rapprochement entre un village fictif, Timber Falls, et un village réel, Smooth Rock Falls » (Karch 82) où a grandi l'auteur : tandis que le programme de la première production de *French Town* racontait brièvement l'histoire de Smooth Rock Falls et de l'incendie de son secteur francophone, une photo du village incendié a servi de couverture aux deux premières éditions de la pièce (82). Le texte fait aussi mention de Toronto où habite Pierre-Paul⁸. Rien de tel chez Leroux : si les prénoms d'Alexandra et d'Alex, de même que la description du paysage agricole, pointent vers Alexandria, village de l'est ontarien où il a grandi, la pièce ne contient aucun toponyme. Dès lors, impossible de conclure avec certitude que l'action de

Se taire se déroule en Ontario, ni même dans l'espace réel. La décontextualisation géographique fait en sorte que les maux des personnages ne sont plus imputables au territoire franco-ontarien comme c'était le cas chez Ouellette, où « c'est la ville franco-ontarienne, Timber Falls, [...] qui est la cause de *tout* le malheur, sans exception » (Paré, « Genèse », 109). Si écrire sur un village, réel ou non, place inévitablement Leroux en dialogue avec ses prédécesseurs, l'ensemble des caractéristiques, moins négatives, qu'il attribue à cet espace récurrent du théâtre franco-ontarien lui permet toutefois de le renouveler.

Trancher la question de la langue

Dans ce même article où il constatait l'existence du « cycle infernal de *Lavalléville* » à partir de trois pièces franco-ontariennes de publication récente, dont *French Town*, Paré concluait : « On ne peut que s'émerveiller de la continuité thématique qui habite toute cette dramaturgie depuis le début des années 1970 [époque d'André Paiement] ; continuité formelle aussi, marquée par l'incommunicabilité et le morcellement » (109). Il précisait que ce qui posait le plus problème, c'était « que notre théâtre témoigne d'une si grande impuissance à évoluer dans la langue » (109). C'est dire que la pièce de Ouellette, par son traitement de la langue et de l'incommunicabilité, se situe tout à fait dans le prolongement du théâtre de Paiement et de Dalpé. Quoique ces éléments soient aussi centraux dans *Se taire*, Leroux parvient, comme pour l'espace du village, à s'en servir de façon à rompre avec la tradition établie par ses prédécesseurs. Chez lui, la langue n'a pas les mêmes effets que chez Ouellette.

French Town, comme *Lavalléville* et *Le chien*, met en scène une langue associée à la façon de parler des francophones de l'Ontario⁹. Des quatre personnages, seul Pierre-Paul s'exprime dans un français qui ne contient pas de régionalismes, qui illustre le rejet de sa communauté d'origine. Enfant, il a passé des heures entières à lire le dictionnaire dans sa chambre, à l'abri des coups de son père, de sorte que sa maîtrise du français est impeccable. Il a même tendance à réciter les règles de grammaire « pour détourner la conversation ou pour ne pas écouter ce que disent les autres » (Karch 87). Son registre de langue, soutenu, est sa principale caractéristique, puisque Simone la commente dès les premières pages, au moment de le présenter : « Mon gars. Lui là. C'est

Pierre-Paul. Y est vieux garçon. [...] Y parle tellement bien que des fois j'ai de la misère à comprendre ce qu'y dit. [...] Un vrai dictionnaire » (FT 14). Même chose pour Cindy, qui adopte une langue de provocation, et que Simone désigne comme suit : « Ma fille. [...] A sacre tout le temps. [...] A parle comme son père, Gilbert » (15). Les phrases de Cindy, incomplètes, sont en effet ponctuées d'expressions familières et de sacres comme l'étaient celles du père, à qui elle s'identifie. Simone et Martin, quant à eux, illustrent deux autres registres langagiers : la langue de la mère, âgée et non instruite, est très familière sans être aussi vulgaire que celle de sa fille, tandis que celle du benjamin est de niveau standard.

Dans *Se taire*, le registre de langue ne varie pas d'un personnage à l'autre : tous parlent un français courant et plutôt dépourvu de régionalismes. Mais, comme dans *French Town*, les spécificités du discours des personnages découlent de leurs caractéristiques personnelles. Alex, avec ses *Docs* et son noir à lèvres, a le vocabulaire familier d'une adolescente composé de mots et d'expressions tels qu'« aller chier » (28), « twit » (40) et « niaiseux » (61). Révoltée et passionnée, elle s'exprime comme tel : ses répliques sont abondamment ponctuées (« Non, mais ça va pas ?? » [43]) et italisées (« Comme si en *nommant* ce qui allait se passer, tu le *permettais*, tu le *favorisais* [...] » [27]). Fascinée par l'impact des mots, plus satisfaisants que « [l]a drogue, le sexe » (25), elle insiste pour se faire appeler Alex, « écho partiel » (29) du nom de son idole, qui elle, réussissait à provoquer en communiquant ses visions. Alexandra, quant à elle, rompt son vœu de silence en prononçant une première phrase de manière saccadée ou « *avec difficulté après tant d'années* » (73) comme le précise la didascalie : « Je ne. / Vois plus. / Rien » (73). Enfin, lorsque Marguerite prend la parole en tant que Prédicatrice, elle emprunte au lexique religieux : « Dis-nous un mot, un seul, et le village sera guéri » (ST 50). La citation biblique est reprise par Simone dans *French Town* : « ...Seulement une parole et je serai guérie » (94). C'est que les personnages des deux pièces croient au pouvoir salvateur des mots. Mais la parole retrouvera ce pouvoir chez Leroux seulement, et encore, que partiellement.

Dans *French Town*, les différents registres de langue des personnages – pour Robert Yergeau, Cindy et Pierre-Paul « ne parlent tout simplement pas la même langue » (« Postures », 19) – font en sorte qu'ils sont incapables de se comprendre. La structure

même de la pièce reflète l'incommunicabilité entre eux : elle est construite comme une superposition de monologues qui s'entrecoupent. Difficile, par exemple, de savoir si la réplique de Martin, « Pas Cindy ni Pierre-Paul qui se donneraient c'te peine-là » (FT 16), s'adresse à Simone, qui exprime sa déception de ne pas avoir eu de petits-enfants, ou si elle fait référence aux tourtières qu'il prévoit préparer pour les Fêtes. Plus loin, Cindy et Pierre-Paul racontent simultanément leur version du jour où Gilbert a emmené son fils aîné à la chasse pour la première fois. « Feu ! » (40), disent-ils à l'unisson, tandis que Pierre-Paul fait référence à la balle qu'il a tirée dans la fenêtre de la camionnette et Cindy, à la fournaise à bois où elle a fait brûler ses robes et ses poupées parce que Simone, la trouvant trop jeune, l'a empêché de suivre son père. Ce type de passage, où les personnages de *French Town* ne s'écoutent ni se répondent, fait dire à Paré que « leur participation au langage n'[est] qu'une suite d'interruptions » (« Genèse », 107). Comme la langue chez Ouellette ne permet pas la médiation, les membres de la famille Bédard reviennent constamment sur leurs problèmes tout en répétant les mêmes répliques.

L'incommunicabilité chez Leroux ne découle pas des niveaux de langue des personnages comme chez Ouellette, mais du mutisme d'Alexandra. Cette dernière garde le silence depuis le début de son exil en réaction aux villageois qui refusaient de croire ses prédictions. Du début à la toute fin de la pièce, elle ne peut s'exprimer que par mimes et expressions du visage, indiqués par les didascalies qui entrecoupent les répliques de Marguerite et d'Alex : « *Regard plein de sollicitude d'Alexandra* » (ST 26) et « *Alexandra fait signe que c'est vrai* » (26). Si les deux autres femmes tentent par tous les moyens de la faire parler, ce n'est que pour sauver Alex, à qui Marguerite menace de couper la langue, qu'Alexandra recouvre l'usage de la parole. L'incommunicabilité persiste tout de même à cause de Marguerite et d'Alex. Amputée de sa langue par l'adolescente, Marguerite ne peut plus parler. Alex, autrefois intarissable, se tait maintenant, « submergée par des images intolérables, des visions de l'avenir réservé à ceux [qu'elle] connaît » (74) : le don d'Alexandra lui a été transféré.

La passion qu'Alex voue aux mots au début de *Se taire* n'est pas sans rappeler l'obsession de Pierre-Paul pour la grammaire. Cette fascination pour la langue contribue à la marginalisation des deux personnages, mais elle aura des conséquences bien plus graves pour Pierre-Paul, capable de communiquer avec aucun membre de sa famille.

Martin ne saisit pas le sens de l'expression latine que lui sert son frère pour l'encourager dans ses études, *Nihil sine labore*, puisqu'il y répond par « Euh ? C'est ça » (29). Cindy réagit de façon similaire, mais plus brutale, lorsque son frère aîné lui demande de déposer sa « queue » tandis qu'elle joue au billard :

CINDY : Ma quoi ?

PIERRE-PAUL : Ta queue. Cette baguette de bois que tu utilises pour frapper ces billes bariolées.

CINDY : C'est un *cue*, chrisse.

PIERRE-PAUL : On dit « queue » en français.

CINDY : *Fuck you* ! M'as t'en planter une queue dans le cul, si tu continues à me faire chier, *toi*... Stie de sacre ! Pas école icitte. (FT 57)

Elle met son frère en garde : « Pas avec tes grands mots que tu vas m'arrêter quand je vas t'être décidée de te mettre du plomb dans le corps, toé » (60). Non seulement le langage, dans *French Town*, ne peut-il rien contre la violence, mais, au contraire, « [l]a violence passe par l'expérience du langage » (Paré, « Genèse », 108). Selon Pierre-Paul, c'est d'ailleurs parce que Gilbert n'a pas compris le sens du verbe « revendiquer » (FT 74) qu'il l'a battu, autrefois. En retour, Pierre-Paul a levé la main sur Simone : « Je t'ai frappée parce que je voulais le tuer, lui. J'ai toujours voulu le tuer » (108). La maîtrise du français n'empêche donc pas Pierre-Paul de devenir une brute comme son père. Dans les instants précédant son suicide, sa langue impeccable ne lui sert plus. Il l'abandonne pour celle, vulgaire, de Gilbert : « Tabarnak de calice d'ostie de chrisse, ciboire ! Tenté de trouver sa langue. "Arrive icitte, toé. Chrisse, pas peur. J'te mangerai pas stie. T'as à pleurer de même ? Pleure pas de même, sacre. Pas une fille, stie" » (110). Partant de cette réplique, Yergeau affirme : « Dans *French Town*, le drame ne transite pas par la langue ; la langue est le drame » (« Postures », 16).

Dans *Se taire*, le drame et la violence passent aussi par la langue, mais cette fois, il s'agit de l'organe symbolisant la parole. Persuadée que le mutisme d'Alexandra marque sa préférence pour le silence plutôt que pour la prise de parole, La Prédicatrice croit exaucer son souhait en exhortant les habitants du village à se taire, puis à commettre l'ultime sacrifice en se coupant la langue. Pour se protéger de Marguerite, qui l'a choisie comme cobaye, Alex n'a d'autre choix que de lui trancher la langue avec la lame de rasoir d'Alexandra. Cet acte de violence, le seul de la pièce en fin de compte, semble entièrement justifiable pour Alexandra : « Tu as bien fait, Alex... Elle t'aurait arraché la

langue. C'était la tienne ou la sienne. Elle ne se serait pas arrêtée après la tienne ni celle de ses disciples » (73). Chez Leroux, la violence n'est ni répétitive ni démesurée comme chez Ouellette. Elle permettra plutôt de mettre fin à l'autocensure qui régnait au village. Tandis que le premier départ d'Alexandra était un sujet tabou parmi les villageois, cette fois-ci les Silencieuses, libérées de l'emprise de La Prédicatrice, pourront enfin parler : elles « raconteront, chacune à sa façon, le récit des trois éclopées errant sur les routes, ne sachant plus revenir, seulement partir » (75).

Au contraire, dans *French Town*, le silence sera brisé trop tard : ce n'est qu'une fois morte que Simone parvient à révéler l'identité de l'homme qui a tué l'employé de la compagnie, secret qu'elle refoulait depuis l'enfance. Sa confidence, si elle lui permet de se libérer, est faite en vain pour ses enfants, qui l'ignorent et poursuivent leurs monologues comme si de rien n'était. Même Martin, qui insistait pourtant dès l'incipit pour que Simone partage ses souvenirs d'enfance, ne réagit pas. Et bien que Cindy adopte une langue un peu plus signifiante à la fin de la pièce, elle est incapable d'empêcher le suicide de Pierre-Paul¹⁰. C'est que la langue, dans cette pièce, a perdu toute fonction communicative. Plutôt, elle engendre et illustre l'aliénation des personnages. Ceux de *Se taire*, en revanche, parlent une langue qui ne mène ni à l'incompréhension ni à la violence. Non seulement Leroux tranche-t-il avec Ouellette en se servant d'une langue moins particulariste que le parler régional de *French Town*, mais sa réflexion sur la langue est elle-même plus universelle. Là où Ouellette semble explorer les limites ou les conséquences du français de l'Ontario, Leroux s'interroge sur la place de la parole dans la société, enjeu qui déborde largement le cadre de la communauté franco-ontarienne.

Conclusion

Les seize années qu'a duré l'exil d'Alexandra font étrangement écho à l'écart qui sépare la parution de *French Town*, en 1994, de celle de *Se taire*, en 2010. Durant cette période, Leroux s'est lui-même éloigné de l'Ontario, de sorte que cette histoire du retour de l'exilée est peut-être en partie la sienne. C'est l'avis de Ouellette :

Avec *Se taire*, Louis Patrick Leroux voulait renouer avec le milieu théâtral franco-ontarien après une dizaine d'années consacrées à des études et à une carrière universitaire, période pendant laquelle il a continué à écrire

des textes qui ont rencontré des publics ailleurs, mais pas dans sa province d'origine. (« Préface », 10)

De fait, *Se taire*, dont Leroux parle comme de sa seule pièce franco-ontarienne¹¹, entretient manifestement un lien intertextuel avec *Lavalléville*, *Le chien* et *French Town* si ce n'est que par l'importance qu'il accorde à la langue et à l'espace.

Néanmoins, ces éléments sont connotés bien plus positivement chez Leroux. Là où espace et langue font en sorte que l'action se dégrade dans *French Town*, il y a plutôt progression dans *Se taire*, qui se termine sur une note bien moins sombre. Leroux rompt aussi avec la trilogie des pièces de Paiement, Dalpé et Ouellette d'autres façons. De *Lavalléville* à *French Town*, « le théâtre franco-ontarien est [...] un théâtre de gars, de “Rogers” » préoccupé par la question de la filiation paternelle (Lafon 270)¹². À l'inverse, Leroux met en scène uniquement des personnages féminins, ce qui est assez significatif puisque dans les trois pièces précédentes, « [c]e sont les jeunes femmes qui [...] permettent d'espérer » (Hotte, « En quête », 56).

Plutôt que d'être la suite de *Lavalléville*, *Le chien* et *French Town*, la dernière pièce de Leroux en est peut-être la réécriture décontextualisée. En effet, c'est surtout l'absence de particularismes associés à la langue et à l'espace qui permet au dramaturge de briser le « cycle infernal » de Paré. Leroux, en cela, demeure fidèle à ses principes, lui qui avait juré de ne jamais mettre en scène de personnages qui parleraient la même langue que ceux de Dalpé ainsi que de ne « [j]amais [utiliser] le terme *Franco-Ontarien* ni aucun lieu traditionnellement reconnu comme franco-ontarien » au théâtre (« L'influence », 299)¹³. Tel que l'espérait Lucie Hotte, *French Town* annonce bien « la fin d'une époque de la dramaturgie franco-ontarienne, époque qu'avait inaugurée André Paiement », celle du « “service communautaire” du dramaturge franco-ontarien, qui s'est enfin libéré de son milieu » (« En quête », 57).

La filiation esquissée par Michel Ouellette dans la préface de *Se taire* est tout de même prometteuse lorsqu'on songe à la consécration de *Lavalléville*, du *Chien* et de *French Town*. Tandis que les trois pièces sont devenues des incontournables du théâtre franco-ontarien, les deux dernières ont aussi permis à leur auteur de remporter le prix du Gouverneur général. Encore faudrait-il que *Se taire* soit mis en scène une première fois : jusqu'à présent, le public a dû se contenter d'une mise en lecture-spectacle à la Salle académique de l'Université d'Ottawa en septembre 2009. Le retour de Louis Patrick

Leroux en Ontario français, comme celui d’Alexandra dans son village, aura été de courte durée.

Bibliographie

- Beddows, Joël. « Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990 ». *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*. Dir. Lucie Hotte. Ottawa : Le Nordir, 2002. 51-73.
- Dalpé, Jean Marc. *Le chien*. Sudbury : Prise de parole, 2003.
- Hotte, Lucie. « En quête de l’espace : les figures de l’enfermement dans *Lavalléville*, *Le chien* et *French Town* ». *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*. Dir. Lucie Hotte et Johanne Melançon. Sudbury : Prise de Parole, 2005. 9-15.
- . « La littérature franco-ontarienne à la recherche d’une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l’universalisme ». *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*. Dir. Lucie Hotte. Ottawa : Le Nordir, 2002. 35-47.
- . « S’éloigner, s’exiler, fuir : la migration comme mise à distance chez Michel Ouellette ». *Habiter la distance : études en marge de La distance habitée*. Dir. Lucie Hotte et Guy Poirier. Sudbury : Prise de Parole, 2009. 123-145.
- Karch, Pierre. « Étude psychocritique, jungienne, de *French Town* ». *Francophonies d’Amérique* 15 (2003) : 81-93.
- Lafon, Dominique. « Michel Ouellette : les pièges de la communalité ». *Les théâtres professionnels du Canada francophone : entre mémoire et rupture*. Dir. Hélène Beauchamp et Joël Beddows. Ottawa : Le Nordir, 2001. 257-276.
- Leroux, Louis Patrick. « L’influence de Dalpé (ou comment la lecture fautive de l’œuvre de Dalpé a motivé un jeune auteur chiant à écrire contre lui) ». *Jean Marc Dalpé : ouvrier d’un dire*. Dir. Stéphanie Nutting et François Paré. Sudbury : Prise de Parole/Institut franco-ontarien, 2007. 293-305.
- . « Manifeste de la génération manifeste ». *Liaison* 74 (1993) : 22-23.
- . « Rappel, ou L’apocalypse selon ce Ludwig comme il s’en est vu ». *Implosions : Dialogues* suivi de *La Litière* et de *Rappel*. Ottawa : Le Nordir, 1996. 139-219.
- . *Se taire*. Sudbury : Prise de parole, 2010.

- Moss, Jane. « L'urbanité et l'urbanisation du théâtre franco-ontarien ». *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*. Dir. Lucie Hotte. Ottawa : Le Nordir, 2002. 75-90.
- Ouellette, Michel. *French Town*. Ottawa : Le Nordir, 2000.
- . « "Iphigénie en trichromie" suivi de "Entre construction et déchéance" ; réflexions sur le processus de création littéraire ». Mémoire de maîtrise. Ottawa : Université d'Ottawa, Département des lettres françaises, 2004.
- . *La guerre au ventre*. Ottawa : Le Nordir, 2011.
- . « Préface : "Faudra-t-il se taire alors ?" ». Leroux, Louis Patrick. *Se taire*. Sudbury : Prise de parole, 2010. 7-12.
- . « Requiem ». *Requiem* suivi de *Fausse route*. Ottawa : Le Nordir, 2001. 7-57.
- Païement, André. « Lavalléville ». *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Païement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1978)*. Vol. 2. Sudbury : Prise de Parole, 2004. 21-146.
- Paré, François. « Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne ». *Les littératures de l'exiguïté*. Ottawa : Le Nordir, 1994 [1992]. 123-135.
- . « Genèse de la rancœur : sur trois œuvres dramatiques franco-ontariennes récentes ». *Théories de la fragilité : essai*. Ottawa : Le Nordir, 1994. 104-110.
- . « Pour rompre le discours fondateur : la littérature et la détresse ». *La littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*. Dir. Lucie Hotte et François Ouellet. Ottawa : Le Nordir, 1996. 11-26.
- Vitrac, Marion. « Les mots pour *Se taire* ». *Liaison* 146 (2009-2010) : 58-59.
- Yergeau, Robert. « Comment habiter le territoire fictionnel franco-ontarien ? ». *Liaison* 85 (1996) : 30-32.
- . « Postures scripturaires, impostures identitaires ». *Tangence* 56 (1997) : 9-25.

Notes

* Cette recherche a été financée par le Conseil de recherches en sciences humaines en 2010-2011 et par le Fonds de recherche sur la société et la culture du Québec en 2011-2012. Je tiens à remercier ces deux organismes pour leurs bourses généreuses.

¹ Dans son compte rendu de la mise en lecture-spectacle de *Se taire*, Marion Vitrac rappelle qu'« Alexandra, c'est aussi le nom que porte parfois Cassandre dans la mythologie » (58). Elle remarque également que « *Cassandre aphone* était le titre originel donné à *Se taire* » (58).

² Un rapprochement entre les trois œuvres a été opéré à de nombreuses reprises, notamment par Lucie Hotte, Joël Beddows et Louis Patrick Leroux. Michel Ouellette lui-même, dans son mémoire de maîtrise, reconnaît avoir été influencé inconsciemment par *Lavalléville* et *Le chien* en écrivant *French Town*. Voir L. Hotte, « En quête de l'espace : les figures de l'enfermement dans *Lavalléville*, *Le chien* et *French Town* », J. Beddows, « Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990 », p. 55-56, L. P. Leroux, « Michel Ouellette : l'œuvre correctrice du ré-écrivain », p. 55, et M. Ouellette, « "Iphigénie en trichromie" suivi de "Entre construction et déchéance" ; réflexions sur le processus de création littéraire », p. 92-96.

³ Concernant le rapport de Leroux à ses prédécesseurs et sa vision du théâtre franco-ontarien, voir ses articles parus dans le collectif *Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire* ainsi que dans la revue *Liaison* dont les notices complètes figurent en bibliographie de cet article.

⁴ Il s'agit des articles de Lucie Hotte, de Joël Beddows et de Jane Moss.

⁵ L'expression est de Robert Yergeau, qui oppose surcontextualisation à décontextualisation, reprenant ainsi les deux grands courants de la littérature franco-ontarienne identifiés par François Paré, la littérature de la conscience, à laquelle appartiennent *Lavalléville*, *Le chien* et *French Town*, et la littérature de l'oubli. Lucie Hotte, pour sa part, adopte les termes particularisme et universalisme. Voir R. Yergeau, « Comment habiter le territoire fictionnel franco-ontarien ? », F. Paré, « Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne » et L. Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voix : enjeux du particularisme et de l'universalisme ».

⁶ Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ST suivi du folio.

⁷ Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle FT suivi du folio.

⁸ De même, l'« Historique de Lavalléville » qui sert d'introduction à la pièce de Paiement situe précisément l'action dans le Nord de l'Ontario et d'autres lieux de la région comme « Chutes-Esturgeons » (27), francisation de « Sturgeon Falls », sont mentionnés. Et bien que le village du *Chien* ne soit pas nommé, il est tout de même question de Timmins (24) et de Thunder Bay (31).

⁹ La pièce *Lavalléville* a été rédigée dans un français plutôt courant, mais une note de l'auteur précise que la langue utilisée dans la mise en scène était le « joual franco-ontarien » du Nord de l'Ontario, qui ressemble à s'y m'prendre au joual québécois (Paiement 26).

¹⁰ En revanche, dans *Requiem*, que Dominique Lafon qualifie de réécriture plutôt que de suite de *French Town* (270), Cindy suit des cours d'alphabétisation.

¹¹ Entretien inédit avec l'auteur en décembre 2010 pour lequel j'aimerais le remercier chaleureusement.

¹² Dominique Lafon fait ici allusion à la pièce *Les Rogers* (1985) de Robert Bellefeuille, Jean Marc Dalpé et Robert Marinier. Elle précise aussi que « [l]'œuvre de Michel Ouellette a pris ses distances avec cette problématique du père/fils à laquelle il s'était abandonné, dans l'adaptation de *Lavalléville* comme dans *French Town* » (Lafon 270).

¹³ Leroux reconnaît, dans une note en bas de page, avoir « dévi[é] de ces objectifs en 1998-1999 avec [s]es contes urbains *Ottawa-les-bains sens dessus dessous* et *Alain Lalonde, barbier* » (Leroux, « L'influence » 299).