

L'Homme effacé : pièce de théâtre de Michel Ouellette (Ottawa/Hearst, Le Nordir, « Théâtre », 1997, 94 p.)

Dominique Lafon

Number 9, 1999

Les relations entre le Québec et la francophonie nord-américaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1004970ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1004970ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

1183-2487 (print)

1710-1158 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lafon, D. (1999). Review of [*L'Homme effacé : pièce de théâtre de Michel Ouellette* (Ottawa/Hearst, Le Nordir, « Théâtre », 1997, 94 p.)]. *Francophonies d'Amérique*, (9), 213–216. <https://doi.org/10.7202/1004970ar>

L'HOMME EFFACÉ : PIÈCE DE THÉÂTRE

de MICHEL OUELLETTE

(Ottawa/Hearst, Le Nordir, « Théâtre », 1997, 94 p.)

Dominique Lafon
Université d'Ottawa

L'Homme effacé, créée le 19 février 1997 par le Théâtre du Nouvel Ontario, le T.N.O, renoue avec le thème qui structurait la première pièce publiée de Michel Ouellette, *Corbeaux en exil*, à savoir la quête d'identité d'un personnage dont l'histoire est racontée par d'autres que lui. Bien qu'elle puisse être perçue comme une métaphore de l'affirmation de toute la culture franco-ontarienne, cette quête est ici celle d'un seul homme. Au pluriel des *Corbeaux*, de la collectivité douloureuse, l'auteur préfère désormais l'individu et l'intimité d'une conscience traversée par les voix d'un passé que ni la solitude ni l'errance dans la grande ville n'ont pu laminer. Il y a là un changement de perspective d'autant plus remarquable que le dramaturge, abandonnant les toiles de fond historiques ou sociologiques qui cautionnaient, non sans facilité, la caractérisation toujours pathétique de ses personnages, choisit de s'en tenir à ce que Racine appelait « un peu de matière », au maëlstrom des sentiments, et s'engage, du même coup, dans le défi dramaturgique qui consiste à placer au cœur de la pièce un personnage muet.

Ce défi est d'emblée soutenu par une mise en situation qui, tout en étant parfaitement plausible, voire banale, n'en est pas moins chargée d'une portée symbolique qui élargit le cas individuel à un topos plus collectif : la police torontoise a arrêté un individu sans papiers qui errait « en plein milieu de Yonge Street, drette sur la ligne jaune » (p. 22), au risque de s'y faire renverser par les voitures ; depuis son arrestation, il se cantonne dans un mutisme radical qui contraint le personnel de l'hôpital psychiatrique où il a été mis en observation à publier sa photo dans les journaux. C'est en réponse à cet appel d'informations que se présente Annie, l'ex-blonde du héros dont le spectateur découvrira peu à peu l'identité et l'histoire.

Cette donnée fictive anodine fait l'objet d'un traitement original qui mêle aux deux personnages réels, trois personnages « fantômes » : Marthe, la mère, Pite, le chambreur, et Annie 2, image de la jeune Annie d'autrefois. Ces trois revenants, tous figures décisives du passé de Thomas, celles qui ont déterminé son départ de Sudbury, son exil de dix années à Toronto, ne relèvent pas seulement du procédé qui consiste à mêler le passé et le présent, procédé que Jean-Marc Dalpé, par exemple, illustra magnifiquement dans *Le Chien*, en la personne du grand-père. Car ces trois personnages incarnent surtout les mots (et les maux) du personnage, les voix confuses de sa mémoire comme

de sa conscience, voix qui, paradoxalement, le condamnent au silence puisque « C'est quoi les mots quand tout ce qui te reste dans la tête, c'est trois fantômes qui arrêtent pas de parler pour toi? » (p. 27).

Ainsi que le souligne Monique Borie dans un livre récent¹, le fantôme occupe une place névralgique dans la représentation théâtrale dans la mesure où, à l'instar du théâtre lui-même, il est la « *manifestation* d'une réalité qui n'est pas de l'ordre de la réalité quotidienne ni du corps vivant de chair et de nerfs, mais de l'ordre d'une réalité qui nous conduit au bord de la mort. Dans ces espaces où le corps vivant cède la place à une figure qui conjugue en elle le mouvement et l'inanimé et dont la matérialité est traversée par le jeu des forces invisibles... ». Ce sont ces forces invisibles que *L'Homme effacé* va mettre en scène dans une théâtralisation d'autant plus exacerbée qu'un même personnage, celui d'Annie, y est dédoublé, pour mieux exhiber l'irré-médiable travail du temps.

Or ce que Thomas a effacé de sa mémoire, ce sont ses dix années torontoises au cours desquelles il a en vain cherché dans la ville la trace d'une Annie fugitive, espérant une improbable rencontre avec celle qui l'avait abandonné, sans explications, alors qu'elle portait leur enfant. Les voix de sa mémoire réitèrent les circonstances de cette rupture dont le spectateur est ainsi graduellement informé, tandis que le héros reste sourd à celle du présent incarnée par Annie, qui tente en vain de briser le mur du silence par lequel il tente de conjurer le désespoir. Car le passé évoqué par ses démons familiers n'est que cris et souffrances. C'est par là que cette dernière pièce renoue avec la tonalité sombre et misérabiliste des précédentes, même si le traitement qui lui est spécifique tente d'alléger la linéarité de la narration par la diversité des points de vue. L'évocation du passé n'en commence pas moins au moment où Thomas se met en ménage avec Annie, dans la maison de sa mère qui se meurt d'un cancer des poumons. Cette arrivée d'une fille de taverne qui n'a connu jusque là que « des p'tits culs qui voulaient rentrer dans[s]les culottes ou ben des vieux qui [lui] pinçaient les fesses. [...] une manière d'être une fille pis d'avoir l'attention qu'une fille mérite » (p. 36-37), ne se fait pas sans heurts. Pite, le chambreur, personnage légèrement mythomane qui ressasse un passé de bourlingueur des mers, refuse cette intruse qu'il considère comme une « guidoune ». Sans être l'amant de Marthe, il s'est investi d'une mission paternelle à l'égard de son fils, un bon p'tit gars straight qui travaille à la mine. Il est vrai qu'Annie est une fille dure et vulgaire qui voudrait se débarrasser de lui comme de Marthe dont elle exige qu'elle aille agoniser ailleurs ou, en tout cas, qu'elle meure au plus sacrant. Ces quelques exemples disent assez la violence des affrontements comme celle du langage. La situation va devenir rapidement intenable, au point que Marthe demandera à Pite de l'aider à mourir, fixant elle-même le jour de son suicide assisté. C'est ce jour-là, alors que Thomas, contraint par Annie qui menace de se faire avorter s'il abandonne sa job pour soigner sa mère est, malgré lui, parti à la mine, que Pite, à son tour, achète le départ d'Annie pour Toronto, en lui offrant cinq cents piastres. Annie s'enfuit au moment même

où Pite entre pour la tuer dans la chambre de Marthe; à son retour Thomas, malgré les objurgations de Pite, se lance à sa recherche. Le drame du passé est ainsi rigoureusement circonscrit dans une unité temporelle qui évoque, là encore, la tragédie classique.

De plus, la structure de la pièce tente, d'une manière symbolique, de fermer la boucle du temps en raccordant, par le biais d'une scène muette, les circonstances du départ des deux personnages principaux pour Toronto à celles de leurs retrouvailles, dix ans plus tard. En préambule, une didascalie décrit la rencontre de Thomas « en guenilles » qui fait la manche dans la rue et d'une fillette, Ève, qui dépose au creux de sa main quelques sous avant de disparaître appelée par une tierce personne qu'il tente en vain d'apercevoir. Ce prologue prépare tout à la fois l'errance folle de Thomas dans Yonge Street comme l'existence de sa fille, l'enfant qu'Annie avait résolu, dix ans auparavant, de garder. C'est pour avoir reconnu dans le regard de la fille celui de sa mère, que le héros s'est résolu à en finir avec le présent en s'abandonnant totalement aux fantômes de son passé.

Même si le procédé est quelque peu artificiel et souligne une volonté excessive de nouer entre eux tous les fils de la fiction, il n'en demeure pas moins parfaitement cohérent dans la composition symbolique de la pièce qui repose sur une dialectique du mort et du vivant, du vécu et de l'effacé. La fillette qu'il croyait morte, effacée du ventre de sa mère ressurgit incarnant, en quelque sorte, le néant des dix dernières années, tout comme les autres personnages incarnent un passé dont le héros ne parvient pas à se libérer. On comprend alors pourquoi la rencontre de la nouvelle Annie, rangée, un peu « dame à sacoché », ne peut être qu'une impasse. Pourquoi Thomas ne peut répondre à ses efforts pour établir avec lui, comme entre sa fille et lui, un semblant de dialogue. La fillette ne dira pas un seul mot à son père, se contentant de lui donner le dessin qui représente sa maison, sa mère et elle-même. Elle n'est, elle aussi, qu'une image, qu'une photo d'école que lui laisse Annie en partant et qu'enfin il nommera, prononçant son prénom, le seul son qu'il proférera, le dernier mot de la pièce que, seul, le spectateur entendra. Il y a là une clôture qui interdit toute extrapolation, toute perspective d'avenir, et donne à la pièce sa véritable dimension dramatique. En choisissant, au dénouement, de ne pas succomber à la tentation d'une ouverture, de ne pas même élucider le sort du personnage secondaire de Pite accusé du meurtre de Marthe, l'auteur inscrit la pièce dans une rigoureuse unité temporelle que, seules, les visites d'Annie à l'hôpital viennent scander.

Malgré ses qualités dramaturgiques, la pièce n'en reste pas moins « convenue », dans la mesure où elle s'insère dans un corpus d'œuvres antérieures avec lesquelles elle présente de patentes analogies. Je veux parler de *L'Homme troué*² de Guy Corriveau, créée en 1995 à Shawinigan, de *Rappel*³ de Patrick Leroux ou encore, sur le mode du monologue, *L'Insomnie*⁴ de Robert Marinier. Même si rien n'autorise à voir dans la convergence des procédés, deux des pièces présentent également les fantasmes de deux personnages silencieux que viennent hanter des figures imaginaires, ou dans le parallélisme des

deux titres une quelconque filiation, force est de constater que l'originalité de *L'Homme effacé* est relative. Les jeunes dramaturges semblent être confrontés à une double contrainte qui leur fait refuser le traitement réaliste de leurs prédécesseurs, mais sans pouvoir se détacher complètement de l'évocation du passé, de l'anamnèse qui demeure le thème obligé du théâtre de l'intime, selon la formule de Jean-Pierre Sarrazac⁵. L'agonie du personnage de théâtre se perpétue ainsi dans ces essais dramaturgiques que l'éclatement de fictions tout entières construites sur le mode de l'analepse libère pour une part des lois de la vraisemblance, tout en les contraignant au mode onirique. D'où la récurrence de ces confrontations entre des personnages réels frappés de mutisme et des personnages virtuels diserts dont la caractérisation manque parfois de cohérence, tels la vache, la putain et le cardinal de *Rappel* ou, dans *L'Insomnie*, le couple du « buandeur » et de sa sœur, sorte de pythie terrée au fond d'une sécheuse. La pièce de Michel Ouellette, très marquée encore par le substrat sociologique des œuvres précédentes, s'interdit ces libertés échevelées. Les personnages virtuels appartiennent ici à un univers cohérent, celui du passé fictif. Il y a là une forme de compromis qui permet de lire cette dernière pièce comme une œuvre de transition annonçant, on peut l'espérer, une nouvelle manière. Dans le contexte de la production franco-ontarienne, *L'Homme effacé* signale aussi une mutation. La difficile prise de parole ne s'énonce plus seulement dans la violence blasphématoire des sacres, mais dans les représentations métaphoriques et, plus largement, poétiques d'une quête individuelle qui, loin d'« effacer » la problématique identitaire, en souligne la maturation.

La revendication collective est intériorisée dans la figure métonymique d'un personnage dont le mutisme est assumé de l'intérieur plus qu'imposé par l'Histoire. La dramaturgie franco-ontarienne semble s'être libérée de sa vocation idéologique, libérée du réalisme comme de l'engagement et cherche dans la polyphonie de ses voix multiples un mode d'expression, une prise de conscience plus complexe et, partant, plus significative. La prochaine œuvre de Michel Ouellette permettra sans doute de mesurer l'écho qu'il accordera aux voix douloureuses qui traversent l'homme effacé et qui l'ont d'ores et déjà conduit à défier les codes de la mimesis théâtrale.

NOTES

1. Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 1997, p. 11. C'est l'auteur qui souligne.

2. Guy Corriveau, *L'Homme troué*, Shawinigan, Glanures, 1997.

3. Patrick Leroux, *Rappel* dans *Implosion*, Ottawa/Hearst, Le Nordir, 1996.

4. Robert Maririer, *L'Insomnie*, Sudbury, Prise de parole, 1996.

5. Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes: essai*, Arles, Actes Sud, 1989.