Document généré le 4 août 2025 16:10

Québec français

L'oeuvre dramatique

Alonzo Le Blanc

Numéro 28, décembre 1977

Françoise Loranger

URI : https://id.erudit.org/iderudit/56641ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Le Blanc, A. (1977). L'oeuvre dramatique. *Québec français*, (28), 32–34.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 1977

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'oeuvre dramatique de Françoise Loranger

Le 13 septembre 1977, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la télévision de Radio-Canada, nous eûmes l'occasion de revoir des extraits de cinq télé-feuilletons, œuvres de Roger Lemelin, de Germaine Guèvremont, de Guy Dufresne, de Marcel Dubé et de Françoise Loranger. L'émission tirée de *Sous le signe du lion* de Françoise Loranger me sembla se détacher nettement du peloton des autres œuvres par l'enjeu des valeurs engagées, par l'atmosphère significative du drame, par la stylisation plus poussée des personnages, par une sorte de cohérence interne et, enfin, par une rigueur vivement ressentie dans la construction même de l'œuvre. Ces qualités plaçaient ce télé-feuilleton dans une catégorie à part, à un niveau nettement supérieur, dépassant les «continuités» qui l'avaient précédé ou dont il était le contemporain, et même, il faut l'admettre, la plupart des télé-feuilletons qui l'ont suivi jusqu'à ce jour. Toute comparaison est disgracieuse, mais en ce cas-ci, elle nous pousse à formuler la question: d'où provient cette impression de force et de consistance ? Est-elle l'effet du hasard ou le résultat d'une longue recherche ? Trouve-t-elle son explication ou son prolongement dans les autres œuvres de Françoise Loranger ?

L'auteur nous dira qu'on n'écrit pas des choses comme celles-là sans les avoir de quelque façon vécues. Notre objectif dans cette brève étude n'est pas de faire le lien entre l'œuvre et les données existentielles qui l'ont inspirée. Des recherches ultérieures pourront scruter la vie de l'auteur et montrer, comme elle l'affirme elle-même, à quel point son évolution personnelle est bien marquée dans ses pièces. Nous nous proposons de rechercher à l'intérieur de son œuvre dramatique, plus précisément en étudiant sept ou huit pièces, les plus connues, un principe unificateur, une vision du monde cohérente et originale et les moteurs secrets d'une évolution qui a été remarquée par la plupart des critiques qui se sont occupés de l'oeuvre de Françoise Loranger.

Nous allons donc évoquer ici, en les replaçant dans l'ordre chronologique de leur création, les sept pièces suivantes: *Jour après jour* (1958), *Une maison . . . un jour* (1965), *Un cri qui vient de loin* (1965), *Encore cinq minutes* (1967), *Le Chemin du Roy* (1968), *Double jeu* (1969), *Médium saignant* (1970) et, enfin, une huitième pièce qui n'a pas encore été créée, *Un si bel automne* (1971). Ces pièces ne représentent qu'une partie de l'oeuvre de Françoise Loranger, plusieurs télé-théâtres et son téléroman n'ayant pas été publiés. Nous allons tenter de regrouper, selon une méthode thématique, quelques constantes de cette œuvre, de déceler les coordonnées de sa vision dramatique et de caractériser enfin le cheminement ou le profil de sa dramaturgie. Il ne m'a pas paru nécessaire de raconter ici l'anecdote de chaque pièce, ce qui prendrait trop de place dans le cadre de cette étude forcément restreinte. Je suppose donc que le lecteur a déjà lu ou lira les pièces en question.

Entrer dans la maison ou sortir de la maison

Dans une causerie faite à des étudiants de l'université Laval, le 22 mars 1973, Françoise Loranger déclarait: «Les premières pièces ont commencé par les personnages, les trois dernières (celles de 1968, 1969, 1970) ont commencé par les situations.» Sans doute faudrait-il ajouter que la toute dernière, *Un si bel automne*, a commencé davantage par la situation que par les personnages. Le choix de tous ces sujets révèle une tendance à aborder les matières les plus brûlantes et les plus actuelles: l'intolérance des années antérieures à 1960, l'éclatement de la famille québécoise, l'infidélité et l'inhibition, la rupture au sein du couple, la visite du Général de Gaulle, l'affranchissement des tabous d'ordre moral, la crise d'octobre 1970 et ainsi de suite.

L'image qui convient le mieux pour expliquer la courbe de l'évolution de l'œuvre de Loranger est probablement celle de la spirale, «courbe plane qui s'écarte toujours de plus en plus du point autour duquel elle fait une ou plusieurs révolutions.» Ce point central serait ici l'être intime de l'individu dont la prise de conscience s'effectue en se déroulant vers l'extérieur, passant par des étapes qui sont d'abord l'introspection, la connaissance de soi, la prise de possession de soi, l'affirmation de soi par le cri ou par la parole, puis l'ouverture aux autres dans la connaissance, dans l'amour, dans l'altruisme, et, enfin, l'intégration à la collectivité dans la lutte sociopolitique.

La maison occupe une place importante dans cet univers: la maison comme lieu de la vie quotidienne, mais aussi comme signe externe de réalités plus profondes qui sont celles de l'âme. Dans *Jour après jour*, c'est une proposition de Georges concernant la maison qui amène Berthe, la mère jalouse de son bien et de ses filles, à adopter une attitude de mépris à l'égard de celui qui a osé mettre en question les frontières sacrées de leur habitation bourgeoise; Georges a formulé l'hypothèse que cette maison pourrait, en ce temps de la crise de 1930, devenir une maison de pension pour étudiants. N'entre pas dans la maison qui le veut. N'entre pas dans la famille qui le veut. La pièce est construite comme une sorte de regret. Blanche, l'une des filles, semble la plus apte à s'échapper de ce milieu étouffant. Mais en ridiculisant le seul homme qui s'avère capable de l'aimer et de recevoir son amour, Blanche a compromis

dès le point de départ la voie de sa libération. La maison aura servi ici à déclencher une franchise inhabituelle chez ces êtres et à étouffer, derrière une porte refermée, le cri de l'impossible amour: «Georges! . . . Oh! Georges».

La maison, dans *Jour après jour*, prolonge en quelque sorte le sein maternel, lieu de sécurité, mais lieu dont on n'ose pas s'affranchir. Une première peur est là: la peur de sortir, dans tous les sens du terme, y compris de sortir avec un homme, et aussi la peur d'aimer, d'ouvrir la maison aux autres.

Dans *Une maison . . . un jour*, la maison est le prétexte à l'action de toute la pièce et devient le point de convergence du conflit lui-même. Elle n'apparaît plus comme une simple possession à préserver, mais comme un lieu fondamental désormais menacé par le pic du démolisseur. Il faut apprendre au grand-père, âgé de 83 ans, que la maison est vendue et qu'il doit la quitter. Mais sa fille Dominique retarde le moment de lui apprendre cette triste nouvelle, pour une raison très simple: cette maison, c'est aussi elle-même, Dominique, la mère vers laquelle tous accourent et qui demeure présente en scène pendant presque toute la pièce. Le niveau de l'avoir atteint ici le niveau de l'être, parce que, d'une certaine façon, la maison fait partie de l'être du grand-père et devient le symbole de sa vieillesse: «Regardez-la donc une bonne fois pour toutes votre maison! (s'exaspérant) Elle tombe en ruine! Comme vous, d'ailleurs! Comme vous!» (p. 138) Mais la dureté de Vincent à l'égard de son père et le désir de démolir la maison lui viennent en fait de son propre échec dans sa vie conjugale et dans la vie familiale. La maison est le symbole d'une sorte de surmoi ou d'une harmonie familiale qu'il déteste: «Je déteste ton mari, a-t-il dit dès le début à Dominique. Et je déteste cette maison. Daniel a raison, cette maison n'est pas comme les autres et je me réjouis à l'idée que bientôt il n'en restera rien, même pas un grain de poussière!» (p. 33)

Dans cette maison se déroule un bavardage qui prend parfois une allure proprement métaphysique. Michel formule à l'intention de sa fille Catherine les trois fameuses questions: «D'où nous venons, où nous allons, qui nous sommes ?» (p. 69) On n'osera pas trop approfondir les réponses, car la seule réponse immédiate, en fait, c'est la maison. Dans un rituel qui ressemble à celui où Jésus sonde les sentiments de saint Pierre, le grand-père, à trois reprises, demande à Dominique, comme au chef de la maisonnée: —«Aimes-tu cette maison?» —«Elle est vendue», répondra Dominique. À quoi bon aimer une chose vendue? L'intrigue amoureuse qui se noue entre Nathalie et Daniel est souvent apparue à juste titre comme une polarisation seconde nuisant à l'unité d'action: il y a dualité de «périls», comme le dirait Corneille. Mais la coïncidence des deux pôles de l'action au moment du dénouement illustre bien que, dans la vision de Loranger, l'effritement de la famille amorcé par l'aveu mutuel d'amour chez Daniel et Nathalie s'effectue en même temps que la prise de décision de déménager le grand-père et de laisser démolir la maison. En effet, le choc que ressent Michel en voyant Nathalie et Daniel s'embrasser l'empêche de faire face comme il le devrait à Vincent pour le convaincre de ne pas vendre la maison. En d'autres termes, l'écroulement de la maison

symbolise l'écroulement des valeurs familiales traditionnelles, dont la fidélité conjugale est l'une des données. La fin de la maison, c'est la fin de la maisonnée, c'est-à-dire la mort anticipée du vieillard, la mort anticipée de l'amour entre Catherine et son mari; c'est aussi le début d'une aventure pour Nathalie et Daniel, inaugurant de la sorte une dynamique de la transgression que la mère elle-même doit accepter, comme une «voie douloureuse»: «Bonne ou mauvaise, il faut la suivre, concédera-t-elle à Nathalie. C'est par là qu'il faut commencer, j'imagine, pour savoir qui tu es, et pour le devenir. . .» (p. 151)

L'exorcisme des phantasmes de l'enfance

La maison est aussi le lieu de l'enfance à liquider pour parvenir à une véritable maturité. Chaque pièce de cette première période comporte des enfants, c'est-à-dire des fils et des filles complexés en tant que fils et filles. On explore le complexe d'Oedipe. Daniel avouera qu'il a cru aimer son épouse Catherine autant qu'il avait aimé sa mère. Il trouve dans sa belle-famille comme un prolongement du sein maternel: il ne jure que par Dominique, «Cette maison pour lui, c'est la fin du monde!» (p. 59). Catherine elle-même a longtemps été jalouse de sa mère. L'épisode du jeune Claude est révélateur à cet égard: «Tant de phantasmes bizarres passent par la tête d'un enfant négligé. J'en sais quelque chose!» dira encore une fois Daniel (p. 45). L'enfant qui, abandonné un instant, est tombé en bas du balcon du troisième étage rejoint un autre enfant, celui de la pièce suivante, «qui se balance, les mains accrochées à la boule qui surmonte le dernier poteau de l'escalier . . .» (p. 98).

Le traumatisme qui étreint la gorge du jeune homme, dans *Un cri qui vient de loin*, provient d'un phantasme ancien où il vit un jour sa mère embrasser passionnément un homme autre que son père, un homme qui était le père de son ami Francis. Or ce jeune homme vient de surprendre son épouse Michèle le trompant précisément avec son ami Francis. Les vingt-sept séquences de ce télé-théâtre constituent un va-et-vient continuel entre le présent, le passé et même l'avenir du jeune homme, c'est-à-dire entre le rêve et le réel, entre la mémoire et l'actuel, entre l'enfance et la maturité. Ici le texte des «didascalies» ou indications scéniques devient plus important que le texte du dialogue, car il s'agit essentiellement d'une œuvre visuelle ou «télé-visuelle». Or ces «didascalies» d'*Un cri qui vient de loin* se lisent comme un roman: elles sont merveilleuses de finesse et de précision. Les images reçoivent la fonction de représenter tout l'univers mental du jeune homme, et particulièrement du SUR-MOI qui l'encombre et qui est constitué de sa famille, de la maison familiale d'Outremont, de la bonne, de la parenté, de son épouse, de la société, de la religion qui se traduit par des «Je vous salue, Marie . . .» Les mouvements de la caméra sont décrits d'une façon fort efficace, de telle sorte que, à la simple lecture du texte, l'angle de vision du jeune homme devient notre angle de vision: nous nous incorporons à son cheminement, à ses réflexions, à ses phantasmes.

L'enfant a photographié, enregistré la relation conflictuelle qui existait entre ses parents. Le père menace la mère. On trouve déjà ici les accents incisifs de *Encore cinq minutes*. Le père reproche à la mère non pas son infidélité, mais son manque de tenue, de «discrétion». De là une scène de ménage très dure, en présence des enfants. On y trouve aussi le conflit des générations, le père étant déçu de ne pas voir son fils marcher sur ses traces, dans une carrière bourgeoise, selon le modèle transmis par le conformisme social et professionnel. Le jeune homme trompé doublement, dans son enfance et dans sa vie conjugale, veut tout quitter et ne jamais revenir. Mais faisant, comme par hasard, une dernière visite à ses parents, il revit la scène pénible de son enfance et là, à l'endroit même du salon où il avait vu, sans pouvoir crier, sa mère embrasser le père de Francis, une métamorphose s'accomplit: «À la même place que l'enfant, la bouche ouverte comme lui, mais sur un cri qui sort enfin avec un retard de vingt ans. Hurlement d'enfant blessé qui n'en finit plus de sortir de ses poumons d'homme» (p.129). L'exorcisme est accompli et il semble que le jeune homme pourra «accueillir, recevoir, prendre», c'est-à-dire aimer son épouse.

Au besoin de s'enfuir chez le jeune homme de *Un cri qui vient de loin* correspond, chez Gertrude, dans *Encore cinq minutes*, le besoin de changer la décoration de sa chambre. *Là aussi, comme dans les pièces précédentes*, la matière, c'est-à-dire les objets et les meubles, prend une signification capitale. La lézarde sur le mur de la chambre que Gertrude veut meubler apparaît dès les premiers mots du texte et continuera d'exprimer, par la suite, la rupture plus profonde qui s'opére dans l'être même de ce personnage. Une partie notable du temps de l'action sera employée à meubler cette chambre, à déplacer et à faire déplacer par les autres personnages des meubles dont l'étrangeté et même l'incompatibilité intrinsèques expriment en définitive l'incompatibilité des membres de cette famille. On manœuvre des objets, de «*l'avoir*» mais en même temps on manœuvre et on atteint des êtres. Gertrude livre son combat jusqu'au moment où elle comprend que «l'avoir» lui-même constitue un obstacle à son être, à son épanouissement et à son autonomie personnelle. Elle doit elle aussi exorciser les phantasmes de son enfance. Les niveaux de langage sont remis en question, dans la mesure où la contrainte du bon langage s'avère un obstacle à l'expression totale de ce qu'elle ressent. Les mots deviendront chez Gertrude un champ où elle pourra aussi commencer à exercer sa liberté.

Plus que de simples symboles, les meubles font ici partie intégrante du conflit fondamental: Gertrude ne réussit pas à harmoniser ses fauteuils, son armoire, son pétrin et le reste. Elle ne trouvera que dans la seconde partie de l'action, à la suite d'un dialogue très vif avec chacun des membres de sa famille, la solution à son problème de décoration qui, de problème d'espace physique, est devenu un problème d'espace intérieur, c'est-à-dire de liberté intérieure. D'adjuvants ou de contrariants qu'ils étaient, les meubles deviennent alors des adjuvants à la colère et à l'affirmation personnelle de Gertrude: elle les lance par terre, elle fait table rase dans la chambre, car elle fait table rase dans son âme. Ceux qui ont eu le tort de la considérer comme un objet, comme un élément éternel de leur propre mobilier, sont donc surpris de la voir partir, assumant sa propre fonction de sujet et prête à faire face aux difficultés qu'on trouve hors de la maison. Il m'est arrivé de demander à des étudiants de faire le relevé des indications scéniques portant exclusivement sur les sentiments du personnage de Gertrude et de construire sur deux axes une courbe selon l'intensité de ces sentiments. Les didascalies révèlent un premier sommet dans le premier acte et un deuxième sommet dans le second, l'un et l'autre se produisant au moment des conversations avec Renaud, puis avec Geneviève et Renaud. Ce sont les enfants qui, par leurs attitudes, amènent la mère à tout «balancer», et à retrouver elle-même une liberté initiale dont elle n'avait pas su jadis se prévaloir.

De l'autonomie personnelle à l'autonomie collective: même structure profonde.

Dans cette veine de l'autonomie personnelle s'inscrit la pièce suivante qui fut d'abord *Double jeu*, pièce de transition sur le plan du contenu comme sur le plan de la dramaturgie, entreprise en 1967-1968, puis abandonnée temporairement au profit de celle qui fut effectivement créée en 1968: *Le Chemin du Roy*. De toute façon les deux pièces chevauchent. Sur le strict plan des niveaux de langage, la libération de Gertrude appelait une suite où seraient intégrés la langue correcte utilisée jusque-là par l'auteur et la langue plus populaire des gens de modeste condition. Or cette suite existe: c'est le *Chemin du Roy* où, dans le cadre mythique d'une partie de hockey, s'affrontent les tenants des deux options politiques, ceux d'Ottawa et ceux de Québec, auxquels s'ajoutent, avec leur langage populaire précisément, les gens du peuple qui essaient d'y voir clair et qui, surtout, essaient de voir le Général de Gaulle. Car c'est lui, le grand homme, le «haut-parleur» qui, par les circonstances de sa visite et par son mot célèbre, a suscité tout ce branle-bas. Et comme dans toute partie de hockey (le seul champ peut-être qui rassemble Québécois et Canadiens dans l'enthousiasme), il y a des montées et des descentes, particulièrement la descente des Anglais et la montée des Québécois. L'auteur (qui est du signe des Gémaux) a bien perçu et bien exprimé les deux coordonnées du problème, la dualité foncière de la réalité canadienne et la stupidité d'une situation où pendant longtemps les soldats durent se déposséder de leur langue pour entendre les commandements militaires qu'on leur donnait.

On a beaucoup écrit sur le sujet de la dramaturgie de cette pièce qui, avec *Double jeu*, marquerait le début d'une ère nouvelle dans l'œuvre de Françoise Loranger, ces deux pièces faisant éclater le cadre classique de la dramaturgie traditionnelle. L'auteur aurait également abandonné ses personnages investis d'une psychologie humaine traditionnelle. La tentation est grande de nier ici tout ce qu'une certaine critique a pu écrire à ce sujet. Il faut reconnaître que *Double jeu* a été l'occasion d'une collaboration exceptionnelle entre l'auteur, les comédiens, le metteur en scène et le public. On y trouve aussi le théâtre dans le théâtre — ce qui n'est pas nouveau, puisque déjà Hamlet fait jouer devant le roi usurpateur une pièce aux intentions didactiques évidentes. De même Bertholt Brecht, dans le *Cercle de craie caucasien* et Pirandello dans quelques pièces. Je crois devoir affirmer que, en un certain sens, toute l'œuvre de Françoise Loranger s'inscrit dans une dramaturgie traditionnelle, le centre ou la base de l'action demeurant une structure conflictuelle soutenue par l'antagonisme des êtres dont le langage, les passions, les sentiments sont de type traditionnel. Que le cadre extérieur des trois pièces de 1968, 1969 et1970 (*Médium saignant*) soit modifié, nul ne saurait le contester; mais il n'est modifié que dans les structures superficielles et non dans les structures profondes de ces œuvres. On pourrait même appliquer à toute l'œuvre de Loranger ce que Racine disait dans la première préface de *Britannicus*: «[. . .] une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages». Encore ces maudits classiques, me dira-t-on! Loin de moi l'idée de vouloir diminuer en rien l'originalité et la force du théâtre de Françoise Loranger: le rapprochement avec Racine explique plutôt la force de préhension de ces drames tout à fait contemporains.

Double jeu se construit en effet selon la progression même du récit qui est représenté par les étudiants du cours du soir. L'éclatement de la forme traditionnelle, s'il existe dans ce psychodrame, serait celui d'une distance et d'une liberté qui rendent possible le théâtre dans le théâtre, les personnages sentant le besoin de faire le bilan de leur performance après chaque étape du récit. La réduction des idiosyncrasies individuelles à un numéro et l'identification des personnsages par leur nom de comédiens ne privent pas ces «numéros» de leur poids normal d'humanité, au contraire: tout cela les rend plus attachants, sympathiques ou antipathiques, au même titre que s'ils avaient reçu, au départ, un nom tout à fait propre ou «théâtral».

Même remarque au sujet du lieu théâtral. La patinoire du *Chemin du Roy*, la salle de classe de *Double jeu*, la salle de réunion du conseil municipal de *Médium saignant*, malgré leur ouverture virtuelle (et qui fut quelquefois «actualisée» par la participation active du public, y compris l'épisode des colombes égorgées) demeurent fondamentalement des lieux théâtraux de type classique, c'est-à-dire un cercle où sont enfermés des antagonistes radicaux, jusqu'au dénouement. Pour employer une image anglo-québécoise à la mode, c'est «la bouteille où sont enfermés les scorpions». L'action s'est simplement déplacée de l'intérieur de la maison vers la place publique. La reprise de *Médium saignant* à l'automne de 1976 ne fait que confirmer cette constatation. Malgré l'élection du Parti québécois le 15 novembre 1976, la pièce conservait toute son actualité, parce que les données du problème linguistique à Montréal n'ont pas changé, mais aussi parce que la structure de la pièce n'a pas vieilli. Sa force insolite (ou insolente?) provient du fait que, à un moment donné, le spectateur sent aussi le besoin de crier, ou du moins de prendre parti, ou de prendre à partie tel ou tel antagoniste. Il y a quarante ans, des spectateurs voulaient aussi casser la gueule de la marâtre qui martyrisait la tendre *Aurore*... Il faut noter ici que la politique elle aussi comporte une dimension métaphysique. Faire partie d'un groupe existentiellement menacé ou sociologiquement condamné à vivre sur la corde raide atteint chez l'individu membre de ce groupe le niveau de l'être et donc le niveau métaphysique.

En somme, et pour conclure, Françoise Loranger est un auteur classique, où l'expression demeure en-deçà de l'émotion ou de la force intérieure qui a suscité, au point de départ, la structure du drame. L'étude d'*Un si bel automne* ne ferait que confirmer aussi cette assertion. Le mot consrve dans l'ensemble de l'œuvre toute sa valeur explosive: là s'explique la cohérence de *Sous le signe du lion* et le succès de toutes les pièces. La mesure contient ou restreint la tentation de la démesure, le déploiement même d'une batterie théâtrale innovatrice reste subordonné au message tout à fait clair et incisif de l'auteur. Derrière cette simplicité se cache la souffrance humaine assumée pleinement et derrière cette virtuosité des répliques ou des didascalies se cache un effort soutenu pour en arriver à une plénitude de perception et d'expression. Le personnage principal de *Mathieu* avait déjà prévenu sa sœur Nicole: «Ma pauvre Nicole, si tu savais à quel point l'art dramatique est un art difficile et qui exige des sacrifices!» (p. 36).

Alonzo LE BLANC
Université Laval