

Relire le théâtre-femmes. *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger

Louise H. Forsyth

Number 21, Spring 1997

Dramaturgie(s)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041313ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041313ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Forsyth, L. H. (1997). Relire le théâtre-femmes. *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger. *L'Annuaire théâtral*, (21), 43–61.
<https://doi.org/10.7202/041313ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Louise H. Forsyth
Université de la Saskatchewan

Relire le théâtre-femmes. *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger

Le manuscrit, les mots sur les pages : c'était votre point de départ et c'est ce qui vous reste. La production scénique est d'une grande importance ; elle a donné à la pièce la vie qu'elle connaîtra, mais elle s'est évanouie, à la fin, et les pages sont le seul mur contre lequel il sera possible de lancer l'avenir ou de mesurer le passé¹.

Lillian HELLMAN,
Pentimento. A Book of Portraits.

C'est par le théâtre sans aucun doute que les femmes pourront se donner plus qu'un reflet, une identité et établir enfin un dialogue.

Dominique LAFON,
« L'image de la femme dans le théâtre québécois », *Revue de l'Université d'Ottawa.*

1. • The manuscript, the words on the pages, was what you started with and what you have left. The production is of great importance, has given the play the life it will know, but it is gone, in the end, and the pages are the only wall against which to throw the future or measure the past • (Hellman, 1973 : 151-152). J'ai traduit.

Les œuvres qui explorent un univers féminin sont donc par conséquent mises à distance, maintenues dans un espace périphérique où elles ne peuvent accéder au chapitre universel.

Diane GODIN,

« Femme et universalité. C'est toute l'humanité », *Cahiers de théâtre Jeu*.

Dans cette relecture d'*Encore cinq minutes*, pièce de théâtre déjà classée dans le répertoire québécois comme une pièce bourgeoise et traditionnelle – et presque oubliée pour cette raison –, j'ouvrirai de nouvelles perspectives sur l'action de la pièce et le comportement du personnage principal et je prêterai l'oreille à la voix narrative qui se fait entendre dans les didascalies. En plus de refléter la situation de la Québécoise bourgeoise à un moment historique donné, cette pièce illustre de façon frappante la condition de femmes et d'hommes aux prises avec les mensonges de leur société et leur propre mortalité. Puisque cette pièce n'est pas un simple drame bourgeois, elle se prêterait bien à une nouvelle production scénique de nature poétique et expérimentale. En outre, des ressemblances importantes existent entre *Encore cinq minutes* et d'autres pièces féministes québécoises plus récentes. C'est à cause de ces qualités dramatiques, thématiques et techniques, négligées jusqu'ici, que cette pièce de théâtre mérite une relecture.

La position d'*Encore cinq minutes* dans le répertoire théâtral québécois est paradoxale. Cette pièce reste incontournable, mais n'intéresse plus guère ni les chercheurs ni les gens de théâtre. Tous les spécialistes de théâtre québécois la connaissent et n'auraient pas de peine à la situer dans le contexte des années 1960. Cependant, on n'entend jamais parler de nos jours d'une reprise de cette pièce, et il n'est jamais fait mention de son influence sur l'évolution du théâtre québécois. En 1988, quand Gilbert David demande à des universitaires, à des critiques et à des chroniqueurs de théâtre (neuf hommes, une femme) « quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? », les textes écrits par des femmes figurent rarement parmi les réponses, sauf *Un reel ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance Delisle, dont l'action dramatique, à l'instar de celle d'*Encore cinq minutes*, se situe dans un lieu domestique banal, devenu inhabitable à cause d'abus trop normaux et courants dans la société patriarcale. En plus de cette pièce de Delisle, Lucie Robert opte pour *Médium saignant* de Françoise Loranger. Quant à *Encore cinq minutes*, elle n'est mentionnée que par Paul Lefebvre qui retient plusieurs pièces en dixième place : « Plusieurs choses me gênent dans *Encore*

cinq minutes de Françoise Loranger, mais la force du drame de Gertrude mérite de prendre vie sur scène » (David, 1988 : 127). En effet, la force du drame de Gertrude mérite notre attention, des analyses critiques et – pourquoi pas ? – une nouvelle production scénique qui, au lieu d'insister sur le réalisme de la pièce, mettrait en évidence le côté rituel et onirique du texte : la richesse, la profondeur et la poésie des langages théâtraux de Loranger.

Un langage dramatique à découvrir

Ce sont la passion, la panique et la colère que Loranger fait sourdre chez Gertrude, de fortes émotions que le personnage n'arrive au départ ni à comprendre, ni à exprimer, ni à partager, ni à transposer dans l'espace qu'elle habite. Dans ses premières répliques, elle frôle l'incohérence en constatant que le décor en même temps que toutes ses certitudes s'écroulent sans qu'elle comprenne pourquoi et sans qu'elle y trouve un remède efficace. Son désarroi est perceptible dans les quelques bribes qu'elle arrive à débiter péniblement au début de la pièce : « Quoi faire ?... Quoi ?... [...] Il faudrait... Il faudrait... Mais c'est ridicule, je suppose !... [...] Je voudrais, je voudrais... » (Loranger, 1967 : 7²). Le recours répété au conditionnel dans des phrases exclamatives incomplètes, qui signale à la fois le désir du personnage principal et son incapacité de s'expliquer ce désir qui motive ses gestes, ses actes, et ses paroles, résonne tout au long de la pièce avec de plus en plus d'urgence comme dans la dernière réplique du premier acte : « Non, non ! non ! non ! non ! *Elle s'arrête et respire difficilement. Profonde détresse. (Suffoquée)* Il faudrait... Il faudrait pouvoir... pouvoir hurler... Hurler à pleins poumons ! » (E-51).

Tout en avouant qu'elle ignore encore ce que les cinq minutes à venir lui offrent de significatif dans sa vie, Gertrude finit, dans la dernière scène du deuxième acte, par changer de mode dans son emploi des verbes *devoir* et *falloir* et par affirmer son droit d'entreprendre ses propres projets, de vivre sa vie. Elle passe à l'indicatif présent et à l'impératif. Sa fille Geneviève lui pose les questions fondamentales que tout être autonome doit se poser : « Mais alors où vas-tu ? Et pourquoi ? Dans quel but ? » (E-78). Malgré sa difficulté de comprendre et la solitude qui l'attend, Gertrude répond aux questions de Geneviève avec certitude, avec force et sans hésitation. Elle finit par assumer la responsabilité de son existence :

2. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention E- suivie du numéro de la page.

Je ne sais pas. Je sais seulement qu'il **faut** que je parte et tout de suite. [...] **Il doit** bien me rester encore cinq minutes, non ? [...] **Il faut bien** commencer par quelque chose. [...] Que tu le veuilles ou non. Cette fois, **c'est bien de moi qu'il s'agit** ! [...] Tais-toi ! Laissez-moi... **Il faut** que je le fasse !...³ (E-78, 79, 81).

Semblable aux personnages de Samuel Beckett dans *En attendant Godot*, Gertrude n'a d'autre choix au début de la pièce que de se poser des questions pénibles. Tout va mal. Le décor représente matériellement le passage du temps et figure par la blancheur et les surfaces fissurées la problématique du monde de Gertrude. Cet espace qui dégringole fait écho au brouillage du paysage intérieur d'une Gertrude séquestrée :

Une pièce blanche et vide où Gertrude tourne en rond. Sur la surface lisse d'un mur, une lézarde se creuse, s'allonge, pousse des rameaux, petites fissures quasi imperceptibles qui bientôt envahiront tout le mur... [...] Ni rideau, ni tapis, aucun meuble, tout cela reste encore à trouver... (E-7).

C'est un lieu en pleine désintégration. Quelques semaines auparavant, pour des raisons qu'elle s'expliquait mal alors, elle a rompu avec la routine de sa vie quotidienne et enlevé les vêtements portés normalement par une femme de son âge et de sa classe. Dans cette situation où des modèles n'existent pas, elle essaie de se tailler un lieu qui lui convient : « Ici, je veux une sorte de... **(Hésitant)** Comment dire ?... Un lieu... Une retraite... » (E-8). Devant ce défi imprécis, son premier instinct de mère de famille et de bourgeoise est d'acheter de nouveaux meubles et objets d'art pour réaménager la pièce. Pendant le premier acte, elle affirme que le bon choix de style du mobilier lui permettra de restructurer convenablement son espace. La crise qui amorce le deuxième acte, représentée sur scène par l'accumulation de meubles hétéroclites et par une Gertrude qui, prise de panique, se cache, révèle clairement que les efforts de remeubler ce lieu familial resteront futiles : « **(Gémissante)** Ça ne va pas du tout [...] **(Perdue, secouant la tête)** Je ne sais pas... Je ne sais plus [...] Oh !... Cette chambre !... cette chambre ! » (E-52-53).

3. Dans les citations d'*Encore cinq minutes*, je me sers du gras pour insister.

Loranger crée ainsi un parallèle entre l'impossibilité de réaménager la chambre et l'incompatibilité du désir de Gertrude avec la pensée dominante qui, à l'origine, a structuré l'aménagement de cette chambre. C'est la pensée, les valeurs et l'idéologie patriarcale qui ont *pensé* toutes les pièces, les murs et les fondations mêmes de cette maison. Ses habitants n'ont pas le choix : vivre dans cette maison, c'est partager la pensée du père qui y joue le rôle de maître. Le fils et la fille, qui se sont déjà rendu compte que changer les idées, c'est rendre invivable la maison du père, en ont tiré les conclusions et sont partis tous les deux. Pendant un certain temps, Gertrude jongle avec la possibilité séduisante que les analyses et les solutions des enfants lui conviendront aussi. Elle tente même d'adopter leurs langages et leurs goûts en matière de meubles et d'art. Dans cet état de questionnement, elle attend aussi des signes qui lui permettront au moins de poser correctement la bonne question. Cependant, l'évidence s'impose à elle avec de plus en plus d'insistance, et les idées des autres ne parviendront jamais ni à exprimer ses problèmes ni à les résoudre convenablement :

(Perdue) Ah ! oui... ? Quelles idées ? Est-ce que j'ai des idées ? Est-ce que j'ai déjà eu une seule idée à moi dans toute ma vie ? (E-45).

[...] il faudrait que vous le sachiez tous, que la question n'est pas là [dans l'éducation] ! Je ne sais pas où elle est, mais je sais au moins ça, qu'elle n'est pas là ! **(D'une façon incobérente)** Je ne sais pas non plus ce qu'elle est, cette question, remarque, mais je sens... Oui ! Qu'elle existe et que... Oui, si on arrivait à la poser correctement... Si... [...] Je la cherche... Vous autres vous cherchez des réponses, moi c'est une question... Une seule ! Oui, oui... Une seule question qui contiendrait toutes les autres ! **(Perdue)** Mais laquelle?... Quelle question?... (E-48).

Comme Estragon et Vladimir, Gertrude fait tous les efforts dont elle est capable pour aller dans la bonne direction et contrôler son destin. À la différence de ces deux personnages, elle ne voit aucune route, même tortueuse, s'ouvrir devant elle. Aucun messenger ne l'invite à poursuivre sa recherche de la bonne question et d'un idéal vaguement promis. Rien dans sa vie bourgeoise ne légitime le recul qu'elle a pris par rapport aux rythmes insensés de sa vie quotidienne. Dans ses rapports avec les siens, personne ne lui renvoie la balle. Tous la mettent de côté et lui refusent le droit d'entreprendre la quête identitaire et spirituelle qui figure à la base de chacune des représentations de la culture patriarcale. Ces êtres qu'elle a aimés méprisent ses désirs et lui imposent leurs propres idées et désirs :

Merde ! Veux-tu me faire le plaisir quand je te parle, d'oublier un instant tes petites préoccupations personnelles et bourgeoises ? (E-12).

Toi, tu as tout ce qu'il te faut et tu es parfaitement heureuse ! (E-13).

Je ne renonce pas à l'idée de te changer (E-72).

À ton âge, maman !... On ne part plus ! [...] Ta vie est faite maintenant ! [...] c'est parfaitement ridicule ! Je te préviens, tu feras rire de toi par tout le monde ! (E-78).

Malgré l'absence totale de compréhension ou d'encouragement pour les recherches qu'elle entreprend, le désir irrésistible d'être présente à sa vie, en pleine connaissance de cause, s'impose à elle. Elle est tout simplement devenue incapable de servir de reflet ou d'alibi aux illusions et aux mensonges d'autrui.

À ce moment, Gertrude refuse d'instinct d'être le jouet des autres. Au cours de la pièce, en l'absence de toute référence culturelle, elle explore la signification de ce refus. Sa recherche d'objets pour meubler son espace et sa réponse ambiguë : « J'ai faim ! » à la question d'un Renaud excédé : « Maman ?... Bon Dieu, qu'est-ce que tu as ? » (E-20) vont dans le même sens que les paroles de Pol Pelletier dans *Mon héroïne. Les lundis de l'histoire des femmes : an I* :

Pour créer, il faut s'alimenter.

Le deuxième obstacle à la création des femmes, pour moi, c'est la pauvreté de leur univers symbolique. Quand on crée, on puise dans un fonds d'images, de souvenirs, de paysages, de références culturelles. Et cet univers, chez les femmes, est peuplé de références patriarcales [...] Il faut repeupler l'imaginaire des femmes avec des nourritures qui nous situent en pleine lumière.

Raconte-moi une histoire.

J'ai faim. J'ai faim (1980-1981 : 8).

La révolte contre « la pauvreté de [l']univers symbolique » et l'impossibilité d'agir, de jouer et de penser dans un lieu où les rôles féminins sont dictés par le fonctionnement de la culture patriarcale se manifeste non pas comme la faim mais comme la soif dans *Les fées ont soif*, dans l'épigraphe de laquelle Denise Boucher pose la question suivante : « Qui suis-je moi qui n'ai jamais été ? » (1978 : 9). Le personnage féminin solitaire, révolté, aliéné dans son espace, créé par Marie

Savard en 1969 dans *Bien à moi*⁴ éprouve cette soif également et se pose, en d'autres termes, la même question que Gertrude n'hésiterait certainement pas à faire sienne.

Dès le début d'*Encore cinq minutes*, Loranger fait converger la problématique de l'espace et celle de la pensée, deux systèmes qui structurent l'univers patriarcal que Gertrude connaît. Tout en rendant illégitimes ses désirs, ses goûts et ses idées, ils lui imposent des situations matérielle et conceptuelle monolithiques. Pour maintenir l'ordre à tout prix, ces systèmes puissants, sur fond de violence, exigent une certaine présence corporelle de la part de Gertrude et lui offrent le choix d'une gamme limitée de rôles, tous dépendants d'un homme : fille sage, amante, épouse, mère, femme trompée, femme mondaine, victime. Ils servent à l'exclure de son propre univers mental et affectif. Loin de jouir de son indépendance en tant que sujet autonome, Gertrude, lors de sa première apparition sur la scène, est entièrement *pensée par les autres*. Elle a appris très jeune qu'il est de son devoir absolu de modeler sa vie et son esprit selon les idées, les valeurs et le goût des autres. La révolte et la libération qui forment l'action de la pièce représentent donc l'acte de repenser les conditions de son existence dans ce huis clos. Par la longue description poétique, la voix narrative des didascalies initiales attire immédiatement l'attention sur la signification symbolique du décor. On apprend que Gertrude cherche un lieu inconnu jusqu'ici, un lieu qui lui sert de reflet, à elle, ce que Virginia Woolf appela « une chambre à soi ». Dès le départ, Gertrude est cependant écrasée par le projet qu'elle s'est donné de redécorer cette chambre, écrasée également par la pensée des autres, incapable d'énoncer ses idées, de reconnaître ses goûts et d'y donner libre cours : « **(Gémissant)** Il faudrait... Il faudrait [...] Que ça plaise à Boubou, à Geneviève [...] Et à leurs amis, leurs drôles d'amis !... **(S'animent)** Et aux miens également... Et même à Henri [...] À tout le monde ! » (E-7). Le conflit principal de la pièce s'annonce ici. Sans comprendre pourquoi, elle éprouve déjà dans ses tripes le besoin de se libérer des contraintes qui l'enferment pour être *là* dans sa propre existence.

À cet égard, Gertrude ressemble à la Violette Leduc de Jovette Marchessault. Ces deux solitaires sont victimes de la censure que la société patriarcale n'hésite pas à exercer contre celles qu'elle veut remettre à leur place pour mieux assurer l'ordre social. Toutefois, l'histoire de Gertrude se joue sur un autre registre. Il faut néanmoins voir que ces deux femmes doivent supporter le silence qu'on

4. Voir aussi la chanson « Est folle » sur le disque *La folle du logis* (Éditions de la pleine lune, 1981, 30 cm).

leur impose et le mépris des leurs devant leur voix et l'expression de leurs désirs. Chacune se trouve dans un espace étriqué qui ne lui appartient pas et qui rend plus que difficile toute action.

La voix narrative de la « Note » de la première page, plus lucide que Gertrude à ce moment-là, énonce clairement la problématique de la pièce : « Des idées, bien sûr, il lui en est venu par centaines. Celles des autres !... Mais, justement, les idées des autres, elle n'en veut plus. » Dès lors, l'action de la pièce avance en alternant les moments où Gertrude se conforme aux comportements et aux conventions langagières de l'amour maternel et ceux où elle s'en départit. Le jeu est cruel parce que ceux qui méprisent Gertrude pour son comportement de mère de famille bourgeoise lui imposent avec force l'idéologie qui sous-tend ce comportement :

Renaud par un immense effort parvient à se dominer et même à parler avec une grande douceur, comme s'il s'adressait à un enfant. Fermement, il la prend par les épaules, la regardant bien en face. Non, je ne te laisserai pas tranquille ! Que tu le veuilles ou non je te réveillerai. Je te ramènerai sur terre ! Écoute-moi bien... Elle lui échappe mais il la rejoint et la retient de force. (Pressant) Écoute-moi je te dis ! Je veux que tu m'écoutes ! (E-14).

Dans ce contexte, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi, au début de la pièce, Gertrude se sent aliénée dans cette maison et pourquoi elle tourne en rond dans la chambre où elle s'est retirée. Vers la fin du premier acte, elle reconnaît pour la première fois son incapacité de penser pour elle-même au sein de cette famille : « Quelles idées ? Est-ce que j'ai des idées ? Est-ce que j'ai déjà eu une seule idée à moi dans toute ma vie ? D'abord j'ai eu celles de ma famille... Puis celles de ton père... Et maintenant j'ai les tiennes ! (**Amère**) Alors tu vois ! » (E-45).

Dès le commencement, elle a reconnu la nécessité de changer d'espace, de comportement et de rôle en s'installant dans la chambre de sa fille absente et en ne se donnant plus le mal de s'habiller. Elle reste néanmoins dans la maison du père, dont elle porte la robe de chambre. Elle croit qu'il sera possible de trouver des idées qui lui conviennent sans changer radicalement d'espace. Elle espère n'avoir qu'à changer de perspective, ce qui est représenté par la recherche d'un style de mobilier de rechange. Pendant la première partie du texte, elle dépense donc inutilement son énergie. Elle va dans la mauvaise direction.

Grâce aux conflits occasionnés par le retour de sa fille Geneviève, Gertrude arrive à se débarrasser de ses propres mensonges et illusions. Elle comprend que la solution qu'elle cherche n'a pas encore été trouvée. Cette solution sera radicale. Gertrude ne parle plus de changer le mobilier, elle parle plutôt de faire table rase : « Maintenant, je sais ce qu'il me faut [...] Qu'est-ce que j'ai pu mettre de temps à comprendre !... C'était là pourtant, tout au fond de moi ! Une grande pièce nue... Toute blanche... Toute blanche... » (E-69). Dans « Lesbiennes d'écriture », Nicole Brossard a utilisé cette image des murs blancs pour figurer le point de départ par lequel les femmes arriveront à conceptualiser autrement les lieux de la société et de ses cultures :

Écrire pour une lesbienne, c'est apprendre à enlever les posters patriarcaux de sa chambre. C'est apprendre à vivre un certain temps avec des murs blancs. C'est apprendre à ne pas avoir peur des fantômes qui prennent la couleur du mur blanc. C'est en termes plus littéraires, renouveler les comparaisons, établir de nouvelles analogies, risquer certaines tautologies, certains paradoxes [...] C'est prendre le risque d'en avoir trop à dire et pas assez. C'est risquer de ne pas trouver les bons mots pour dire avec précision ce que nous sommes les seules à pouvoir imaginer (1985 : 127).

Malgré le côté positif de ces murs blancs, la réaction de Geneviève devant l'animation de sa mère (« Mais c'est une chambre pour une morte ! [...] Ou une alcôve pour une sainte ! » – E-69) rappelle à Gertrude que la chambre blanche ne saurait être une fin en soi. Il est impossible de vivre vraiment dans un espace neutre, sans structures, sans couleurs et sans objets, c'est-à-dire sans contexte, ni symbolique. Gertrude s'est avancée dans sa quête jusqu'à savoir que les grands styles à la mode sont des leurres. Elle n'a pas encore découvert le style à partir duquel elle meublera le reste de sa vie. À ce moment Geneviève attire son attention sur une mémoire féminine depuis longtemps oubliée : « Tiens ! de la farine ! [...] Elle est peut-être là depuis cent ans ! » (E-70). Gertrude éprouve alors une forte émotion devant la présence et la force d'une femme : « **(Émue)** Une femme en a fait du pain... Je me demande comment on fait du pain ? [...] **(Avec envie)** Être capable de faire du pain. Seulement ça... » (E-70). Tout de suite après cet instant de partage, Gertrude recommence à se disputer avec ses deux enfants. C'est alors que la rupture finale et libératoire se produit. Gertrude affirme en toute lucidité qu'elle n'a besoin ni des idées ni de l'approbation des autres. Par ses actes violents, elle refuse les lumières, les reflets, les jeux et les objets par lesquels les autres l'avaient enfermée dans un espace invivable :

RENAUD — [...] je t'aime assez pour comprendre que toi tu aies besoin de moi. [...] Je ne renonce pas à l'idée de te changer. [...] (**Gentiment**) J'y arrive, d'ailleurs ! [...] Déjà, je t'ai amenée à penser autrement, reconnais-le !

GERTRUDE — (**Profondément ébranlée**) Oui !... Oui, c'est vrai ! Oui, tu as fait ça... Toi aussi, tu as fait ça !... Comme les autres ! Comme les autres ! Et c'est de ça... Je le sais maintenant ! Je le sais ! (**Folle de rage**) C'est de ça que je crève ! [...] (**Révolte grandissante**) Mais c'est fini ! Ce n'est plus possible ! Il faut que ce soit fini ! **Candélabre lancé par terre à toute volée.** [...] **Chute du miroir.** (**Avec rage**) Je fais table rase, voilà ce que je fais ! (E-72-73).

Elle se met à jeter par terre « [t]out ce qui vient [d'eux] ! Tout ce qui vient des autres ! » Elle sait maintenant qu'elle porte en elle les ressources nécessaires pour meubler son propre espace sur les plans conceptuel et matériel :

Ne me commande pas ! Ne te mêle plus jamais de me dire quoi faire ! Jamais plus personne ne me dira ce que j'ai à faire ! [...] Tu ne me diras pas non plus comment je dois être ! C'est à moi d'en décider ! À moi toute seule ! Et d'abord enlève-toi de mon chemin ! [...] Laisse-moi passer ! (E-74).

La sortie finale de Gertrude annonce une vie nouvelle. Nous savons que ce sera une vie au cours de laquelle elle ne se sentira pas coupable et impuissante dans la maison du mari. Nous savons également qu'elle ne sera pas pour autant libérée de l'angoisse occasionnée par la solitude comme Geneviève l'en prévient dans sa dernière réplique : « Ce n'est pas facile, je te préviens ! Vivre seule !... **Gertrude s'arrête, brusquement angoissée. Ils font tous les trois un pas vers elle comme pour l'encercler, la reprendre. Gertrude se ressaisit** » (E-81). Présente à sa vie propre, Gertrude sort pour affronter les défis qui l'attendent.

Une matrice de représentation symbolique

À la lumière du théâtre-femmes qui était sur le point d'émerger vers la fin des années 1960, la thématique développée par Loranger est pertinente. Cette thématique offre aussi un commentaire original et important sur la situation politique et culturelle du Québec de cette époque. En outre, la relecture d'*Encore cinq minutes* révèle de nombreuses possibilités expérimentales en ce qui

concerne son interprétation et sa représentation scénique. On est loin d'avoir exploité jusqu'ici toutes ces possibilités.

Dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld soutient qu'« il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de représentativité » (1982 : 20). Cette notion de matrices de représentativité nous aide à entreprendre la lecture du texte de théâtre, puisqu'il est troué et fragmentaire et que la réception d'une pièce est médiatisée par des signes et des écritures qui émergent à l'extérieur du texte même. Le passage du texte, qui comporte des langages presque uniquement verbaux – les dialogues et les didascalies –, aux langages polysémiques de la scène implique l'existence d'un réseau de codes implicites dont dépend la représentativité du texte. Ces matrices se fondent non seulement sur les conventions et les discours proprement théâtraux, mais aussi sur les codes sociaux, la conversation, les mythes langagiers et idéologiques. Elles rendent possibles l'interprétation et la lecture du texte de théâtre. Elles construisent l'univers contextuel de l'action dramatique et créent l'illusion d'une réalité ou d'un rêve partagés. En plus, elles véhiculent des idéologies de façon efficace et rituelle. Ainsi, le fonctionnement de ce que Teresa de Lauretis appelle des « technologies de la sexuation » sert à s'appropriier, à marginaliser ou à exclure le dynamisme des femmes, dont les rôles principaux imposés au théâtre et à l'écran sont, dès lors, de se taire pour mieux refléter et perpétuer les fictions véhiculées dans les structures patriarcales.

Les femmes qui écrivent pour le théâtre et qui veulent raconter leurs propres histoires vont nécessairement emprunter de nombreux codes, signes et technologies aux traditions du théâtre et de la société. Elles tissent leurs textes autour de signes qui forment les matrices de représentativité dont parle Ubersfeld. Cependant, le fonctionnement de telles matrices est problématique. Ces femmes dramaturges sont coincées entre des objectifs opposés. D'un côté, pour se faire comprendre et apprécier, il faudrait développer des matrices de représentativité qui respectent les codes de la représentation dans une société patriarcale. Ces codes exercent des contraintes sérieuses sur les personnages, le dialogue, l'action, le lieu scénique et l'expérimentation technique. Choisir ces codes, c'est accepter des compromis institutionnels et fausser son désir et les images proposées par son imaginaire, ce contre quoi se révolte le personnage dans *Joie de Pelletier* : « C'est fini [...] je ne veux plus travailler avec vous, je dois m'enfoncer dans mes affaires, avec d'autres femmes, je me sens humiliée quand je travaille avec vous, je veux découvrir qui je suis moi, moi, moi... » (1995 : 39). De l'autre côté, inventer des matrices de représentativité sans avoir recours aux traditions et aux pratiques courantes, c'est probablement se faire exclure du théâtre et de

ses publics, puisque la base communicationnelle n'a pas encore développé assez de signes pour rendre visible et intéressante l'expérimentation scénique des femmes. Quiconque veut innover au théâtre en ce qui concerne les langages, les idéologies et la scénographie est obligé de développer des stratégies pour négocier de nouvelles matrices de représentativité qui sont jouables. Dans une perspective radicale sans être féministe, Ubersfeld parle de

faire éclater par des pratiques sémiotiques et textuelles le discours dominant, le discours appris, celui qui interpose entre le texte et la représentation tout un écran invisible de préjugés, de « personnages » et de « passions », le code même de l'idéologie dominante pour qui le théâtre est un instrument puissant (1982 : 9).

Dans le cas des tentatives de représenter des expériences féminines – les désirs, les histoires, les rêves et fantaisies, les peurs, les conflits, les complicités –, il est évident que de nombreuses pratiques sémiotiques et textuelles restent à inventer avant que la communication au sens large puisse se produire. En l'absence de ces pratiques et d'un public qui partage leur horizon d'attente, les femmes dont l'expérimentation n'emprunte pas les codes, les procédés et les discours de leurs collègues mâles ne se font pas reconnaître. Souvent, même les metteuses en scène les plus ouvertes à l'innovation optent pour le mode réaliste, trop ancré dans les sentiers battus, quand elles entreprennent la mise en scène d'un texte de femme. Au moment de la création d'*Encore cinq minutes*, les pratiques qui se prêtaient à l'expérimentation scénique et idéologique au féminin n'existaient pour ainsi dire pas. Toutefois, Loranger développe certaines matrices de représentativité qui proposent une production scénique autre que réaliste et bourgeoise. Elles sont cependant difficiles à déchiffrer et à interpréter, puisqu'elles font usage de signes tirés des codes dominants.

Une réception critique entachée de préjugés

Les stratégies des femmes pour subvertir les modèles reçus sont richement variées dans le théâtre québécois des trente dernières années. Pourtant, les chroniqueurs et les critiques de théâtre ne se sont pas nécessairement montrés capables de lire les textes de théâtre tissés autour de matrices de représentativité inédites. Au contraire ! La critique théâtrale n'a pas hésité à qualifier de piètre la valeur théâtrale de textes qui proposent des représentations qui font preuve de beaucoup d'imagination, de vérité et de poésie, mais qui ont le malheur de ne pas répondre aux attentes d'une société patriarcale.

Ainsi, à l'époque de sa publication, les comptes rendus relatifs à *Encore cinq minutes* n'ont guère été élogieux. Les chroniqueurs ont rapidement classé l'œuvre de Loranger parmi les pièces dépassées par *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay. La remarque de Jean-Claude Germain, « *Les belles-sœurs, c'était ça* » (1968 : 3), annonce sans le dire clairement l'oubli dans lequel cette génération de gens de théâtre reléguera l'œuvre de Loranger. Gilbert Tarrab n'hésite pas à exprimer clairement son mépris à propos d'une autre pièce de Loranger, *Double jeu*, montée à la Comédie Canadienne :

Non, décidément, ce n'est pas vers la Comédie Canadienne et autres lieux du haut savoir et de la haute élite qu'il faut tourner ses regards. C'est vers le Théâtre d'Aujourd'hui et du côté de l'Est, où se tentent des expériences audacieuses et véritables, qu'il nous faut à présent nous tourner. Encore une fois, à l'ouest rien de nouveau... (1969 : 68).

Mais cette génération a-t-elle lu les pièces de Loranger assez bien pour savoir qu'elles contenaient des expériences audacieuses et véritables ? Dans la réception qu'on a faite à ses pièces, s'est-on contenté de ressasser les pires lieux communs ? Pour étudier le problème d'une réception biaisée et d'une situation où l'horizon d'attente de la critique déforme le texte de l'auteure, je relis la chronique « Le théâtre en 1967 » de Normand Leroux (1967) qui s'y montre incapable de lire *Encore cinq minutes*, d'apprécier un spectacle intéressant et d'écouter la voix de Gertrude, personnage principal et pivot de toute l'action dramatique. À ses yeux, le personnage de Gertrude ne saurait représenter un individu autonome qui, mis en face de sa propre mortalité, se voit obligé de traverser, dans des conditions difficiles, une situation universelle. Elle ne saurait non plus représenter d'autres êtres humains, à moins que ces autres ne soient mères de famille, femmes d'un certain âge, bourgeoises – déjà bien enfermées dans leur condition stérile. Leroux reste aveuglé par les mêmes idées reçues et les mêmes rapports familiaux que ceux dont Gertrude essaie de se débarrasser. Leroux choisit de ne pas interpréter indépendamment le rôle de Gertrude, malgré le désir d'autonomie qu'elle manifeste. Il passe moins de temps à étudier le personnage principal, mère et femme d'Henri à ses yeux, qu'il en passe à parler du mari et des enfants. Il se méprend entièrement sur ce qui provoque la crise culminante qu'il attribue à l'intention de la fille de repartir.

Parlant du « grand thème qui parcourt et domine l'œuvre tout entière [...] ; la vie, pleinement reconnue et assumée par l'individu [...] » (1970 : 109), Jean Cléo Godin fait preuve d'une appréciation plus nuancée sur la complexité du

théâtre de Loranger. Néanmoins, son analyse se limite à l'étude thématique du spectacle d'une femme bourgeoise qui traverse une crise personnelle et qui, en se révoltant contre les valeurs reçues de sa classe sociale, finit par quitter la maison familiale. Godin ne semble pas trouver intéressant le fait que la pièce représente spécifiquement la condition féminine et fait entendre la parole naissante des femmes, encore rarement dramatisée. Sans imagination et sans inventivité aux yeux du critique, l'intérêt d'*Encore cinq minutes* semble restreint.

Innovations faites au théâtre par des femmes

Ce refus de la critique de voir l'intérêt des pièces de théâtre qui ne perpétuent pas les valeurs, les mythes, les images, les rôles et les présupposés patriarcaux ne se limite pas à *Encore cinq minutes* – on n'a qu'à relire la chronique de Tarrab (1970) sur *Médium saignant* – ni aux seules pièces de Loranger. Pensons à Stéphane Lépine qui rend triviale et banale la thématique d'*Aurélie, ma sœur* de Marie Laberge, pièce qui explore à la fois les retombées de la violence faite aux femmes, les dégâts causés par les mensonges ainsi que les liens, les complicités, les intimités et les conflits entre femmes : « *Aurélie, ma sœur* c'est deux téléromans pour le prix d'une pièce. C'est *Des dames de cœur* et *L'Héritage* résumés en un peu moins de trois heures » (1989 : 35). Analysant la réception critique de *Leçon d'anatomie* de Larry Tremblay et de *Joie* de Pol Pelletier, Lynda Burgoyne constate avec force que l'esprit des critiques et des chroniqueurs d'aujourd'hui reste toujours fermé devant les textes et les spectacles de femmes dramaturges. Je partage l'opinion de Burgoyne : « Et nous voilà donc revenus à notre point de départ : qui dit féminin, dit intime, dit narcissique, dit à proscrire » (1992 : 52). Elle tire une conclusion pessimiste sur l'avenir de la participation active des femmes dans la société et au théâtre : « [...] tant que le discours de la critique théâtrale sera aussi largement dominé par une vision masculine, la participation des femmes à la création théâtrale sera restreinte » (p. 53).

Le dramaturge joue avec les conventions reçues pour proposer d'autres matrices de représentativité. C'est ce jeu expérimental qui offre souvent les plus grands plaisirs au théâtre. Je constate néanmoins que le théâtre expérimental contemporain qui passe la rampe compte fréquemment pour ses innovations sur des présupposés traditionnels à l'égard des rôles sexuels. Ce théâtre évoque des contextes patriarcaux au sein desquels se situe l'expérimentation tant appréciée. Ces présupposés contextualisés, renforcés incessamment dans la culture patriarcale, sont des plus tenaces. Les textes dramatiques fondés sur des matrices de représentativité où les rôles sexuels sont remis en question sont la plupart du

temps dits illisibles, didactiques, pantouflards, pleurnichards, enfin, inintéressants, du moins pour ce qui concerne leurs qualités théâtrales. Il est donc nécessaire de former de nouveaux publics capables de lire les messages de dramaturges qui explorent les possibilités de nouveaux systèmes de signes. Là était d'ailleurs l'objectif du Théâtre Expérimental des Femmes.

Les auteures dont les textes tombent dans le domaine du théâtre-femmes, qui écrivent leurs textes de manière à proposer des matrices de représentativité inattendues, utilisent souvent les didascalies pour explorer leur approche du jeu de façon poétique ou pour l'expliquer. L'emploi des pronoms « nous » et « vous » est fréquent. En tête de chacun des deux actes d'*Encore cinq minutes*, Loranger fait ainsi entendre une voix narrative et anonyme, voix qu'on n'entend pas directement lors de la représentation. Cette voix est en communion avec les émotions de Gertrude au point d'énoncer des messages que la mise en scène est appelée à transformer en signes scéniques. La voix narrative évoque un univers onirique dans un lieu qui sert à matérialiser le paysage intérieur troublé de Gertrude. Elle fait écho aux questions urgentes que se pose Gertrude, et adopte le style indirect libre afin de faire entendre la pensée angoissée que le personnage n'est pas encore capable d'énoncer. Au début de la pièce, Gertrude entre ainsi en dialogue avec la voix narrative des didascalies pour mettre en évidence la thématique principale de la pièce :

GERTRUDE — Quoi faire?... Quoi?...

NOTE — *Des idées, bien sûr, il lui en est venu par centaines. Celles des autres !... Mais justement, les idées des autres, elle n'en veut plus. Le style de cette pièce, il faudrait... Il faudrait qu'il jaillisse du plus creux d'elle-même ! Qu'il naisse en quelque sorte du tissu même dont elle est faite.*

GERTRUDE — (*Gémissant*) Il faudrait... Il faudrait [...] Je voudrais, je voudrais [...]

NOTE — *Mais est-ce possible ? N'est-ce pas trop demander ?*

GERTRUDE — (*Bas. Vive protestation angoissée*) Pourquoi ça ne serait pas possible, pour une fois?... (*Gémissant*) Pour une fois? (*Rageuse, à pleine voix*) Pour une fois ! (E-7-8).

Dans les textes féministes expérimentaux, ces didascalies, qui fournissent le contexte de matrices de représentativité inattendues, prennent toutes les formes. Elles peuvent être longues et détaillées. Elles peuvent même s'étendre à d'autres publications, comme c'est le cas de *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma*

voisine et *Trac femmes*. *Cahier de théâtre expérimental*. Textes, photographies ou dessins, elles font entendre la voix de l'auteure au moment de rédiger le texte et aussi, plus tard, celle de la metteuse en scène, des comédiennes, des techniciennes, d'autres écrivaines. Laberge fait suivre le texte d'*Aurélie, ma sœur* des lettres fictives qu'Aurélie aurait écrites à sa sœur au cours de la période représentée par l'action de la pièce. Dans un brouillage des voix et des frontières entre les dialogues et les didascalies, Marchessault incorpore de longs passages tirés ou adaptés d'autres textes de femmes en guise de répliques dans ses pièces qui célèbrent l'écriture féminine.

Plus l'approche met en cause les conventions théâtrales, l'ordre symbolique dominant et les présupposés idéologiques, plus ces didascalies où l'auteure parle en son nom propre ou passe la parole à des voix complices sont nécessaires pour rendre lisibles les matrices de représentativité dont dépend le processus de signification du texte de théâtre. Les femmes qui ont préparé en 1980 le numéro spécial des *Cahiers de théâtre Jeu* sur le « théâtre-femmes » ont bien compris les liens qui subsistent entre les idéologies qui règlent le jeu de la scène et celles qui sous-tendent les représentations de la société. Changer ces règles et changer les discours par lesquels elles se perpétuent, c'est faire exister de nouveaux contextes dans des lieux neufs : « De toute évidence, une lecture transversale de la réalité des femmes dans le théâtre s'impose : quant à nous, le théâtre n'est qu'une représentation stylisée de la société qui perpétue un état d'oppression et d'exploitation des femmes » (Hébert, Barrette, Beauchamp, Hardy et Noël, 1980 : 7).

Encore cinq minutes n'est pas reconnue comme une pièce de théâtre expérimental. Personne, à ma connaissance, n'a encore montré les aspects innovateurs du texte. Les systèmes de signification dominants se sont imposés si implacablement lors de la réception de ce texte de théâtre que les dialogues troublants et les didascalies subversives qui lui donnent son caractère unique ont été escamotés. Par conséquent, les critiques et le public l'ont interprété selon les stéréotypes les plus tenaces. À la lumière de cette résistance, il n'est guère étonnant que le public, même féministe, n'ait montré que peu d'intérêt pour la pièce.

La colère des femmes, qui prendra de l'ampleur dans les années après la création de la pièce, n'est peut-être pas encore assez clairement exprimée dans *Encore cinq minutes*. Néanmoins, la révolte qui gronde chez Gertrude, au fur et à mesure qu'elle prend conscience de sa situation de femme aliénée, annonce bien la colère des féministes qui suivront et qui anime encore Pelletier et

Burgoyne. À l'égal de Gertrude, de la Marquise de Savard (1970), des personnages de *La nef des sorcières* (Brossard et Théoret, 1976), Loranger était, peut-être, en l'absence d'autres dramaturges engagées, « isolée dans son monologue [...] incapable de communiquer du projet à d'autres femmes, inapte encore à tisser les liens d'une solidarité qui rendrait crédible et évidente l'oppression qu'elles subissent et qui les fissure sur toute la surface de leur corps. Du dedans, du dehors » (Hébert, Barrette, Beauchamp, Hardy et Noël, 1980 : 7).

Force est donc de reconnaître le rôle capital joué pendant plusieurs décennies par Loranger, femme de théâtre, à la scène, à la radio et à la télévision. Sa passion pour le théâtre et l'importance de son œuvre ont été soulignées d'abord par Anne-Marie Alonzo dans sa dédicace à *La passion du jeu* : « Et à Françoise Loranger qui m'a donné le théâtre à aimer » (1989 : 17). *Encore cinq minutes* et les autres textes de théâtre de Loranger représentent des parcours de femmes courageux. Ces pages, qui attendent encore nos lectures, sont un des murs « contre lequel il sera possible de lancer l'avenir ou de mesurer le passé », pour reprendre les mots de Lillian Hellman.

Bibliographie

- ALONZO, Anne-Marie (1989), *La passion du jeu*, Laval, Éditions Trois. (Coll. « Passion, n° 1 ».)
- BECKETT, Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOUCHER, Denise (1978), *Les fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermède.
- BROSSARD, Nicole (1985), *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du Remue-ménage. (Coll. « Itinéraires féministes », n° 3.)
- BROSSARD, Nicole, et France THÉORET (dir.) (1976), *La nef des sorcières*, Montréal, Quinze.
- BURGOYNE, Lynda (1992), « Critique théâtrale et pouvoir androcentrique. Réception critique de *Leçon d'anatomie* et de *Joie* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 46-53.
- CAMERLAIN, Lorraine (dir.) (1993), « Théâtre-femmes », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 66.
- DAVID, Gilbert (dir.) (1988), « Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 47, p. 102-150.
- DELISLE, Jeanne-Mance (1980), *Un reel ben beau ben triste* suivi de *Ye midi Pierrette* et *Florence-Geneviève-Martha*, Montréal, Éditions de la pleine lune.
- GAGNON, Dominique, Louise LADOUCEUR, Louise LAPRADE, Nicole LECAVALIER, Francine PELLETIER, Pol PELLETIER, Anne-Marie PROVENCHER et Alice RONFARD (1978), *Trac femmes. Cahier de théâtre expérimental*, Montréal, Publication Trac enr.
- GAGNON, Dominique, Louise LAPRADE, Nicole LECAVALIER et Pol PELLETIER (1979), *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- GERMAIN, Jean-Claude (1968), « J'ai eu le coup de foudre », dans Michel TREMBLAY, *Les belles-sœurs*, Montréal/Toronto, Holt, Rinehart et Winston Ltée, p. 3-5.
- GODIN, Diane (1993), « Femme et universalité. C'est toute l'humanité », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 66, p. 27-28.
- GODIN, Jean Cléo (1970), « Françoise Loranger ou la maison éclatée », dans Jean Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, *Le théâtre québécois*, vol. 1 : *Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, p. 109-121.
- HÉBERT, Lorraine, Michèle BARRETTE, Hélène BEAUCHAMP, Joceline HARDY et Francine NOËL (dir.) (1980), *Cahiers de théâtre Jeu*, « Théâtre-femmes », n° 16.

- HELLMAN, Lillian (1973), *Pentimento. A Book of Portraits*, Boston/Toronto, Little, Brown & Company.
- LAFON, Dominique (1980), « L'image de la femme dans le théâtre québécois », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. L, n° 1, p. 148-152.
- LAURETIS, Teresa de (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press. (Coll. « Theories of Representation and Difference ».)
- LÉPINE, Stéphane (1989), « Le théâtre qu'on joue », *Lettres québécoises*, n° 54, p. 35.
- LEROUX, Normand (1967), « Le théâtre en 1967. *Encore cinq minutes. Un cri qui vient de loin* », *Livres et auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 76-77.
- LORANGER, Françoise (1967), *Encore cinq minutes* suivi de *Un cri qui vient de loin*, Ottawa, Cercle du livre de France.
- LORANGER, Françoise (1969), *Double jeu*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre canadien ».)
- LORANGER, Françoise (1970), *Médium saignant*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre canadien ».)
- MARCHESSAULT, Jovette (1982), *La terre est trop courte, Violette Leduc*, Montréal, Éditions de la pleine lune. (Coll. « Théâtre ».)
- PELLETIER, Pol (1980-1981), « Préface », dans *Mon héroïne. Les lundis de l'histoire des femmes : an I. Conférences du Théâtre expérimental des femmes*, Montréal, Éditions du Remue-ménage. (Coll. « De mémoire de femmes », n° 3.)
- PELLETIER, Pol (1995), *Joie*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- SAVARD, Marie (1970), « Bien à moi, Marquise », *Liberté*, vol. XII, n° 4, p. 11-28.
- SAVARD, Marie (1979), *Bien à moi*, Montréal, Éditions de la pleine lune. (Coll. « Théâtre ».)
- TARRAB, Gilbert (1969), « *Double jeu* de Françoise Loranger », *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 65-68.
- TARRAB, Gilbert (1970), « *Médium saignant* de Françoise Loranger », *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 90-91.
- UBERSFELD, Anne (1982), *Lire le théâtre*, 4^e éd., Paris, Messidor/Éditions sociales. (Coll. « Essentiel », n° 11.)
- WOOLF, Virginia ([1929] 1945), *A room of one's own*, Harmondsworth, Penguin. (Coll. « Modern Classics ».)