

Critique théâtrale et pouvoir androcentrique Réception critique de « Leçon d'anatomie » et de « Joie »

Lynda Burgoyne

Number 65, 1992

« Joie »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29655ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Burgoyne, L. (1992). Critique théâtrale et pouvoir androcentrique : réception critique de « Leçon d'anatomie » et de « Joie ». *Jeu*, (65), 46–53.

Critique théâtrale et pouvoir androcentrique

Réception critique de «Leçon d'anatomie» et de «Joie»

Lynda Burgoyne

On ne peut malheureusement pas gloser très longuement sur le degré de satisfaction de chaque spectateur à la sortie d'un théâtre. Les impressions se font souvent aussi diverses et nombreuses que les spectateurs : chaque représentation est unique aussi bien que la perception de celui ou celle qui la reçoit et l'interprète. En outre, chaque récepteur conserve le droit de garder secret son plaisir ou sa déception, du moins quand il n'est pas critique de théâtre. Or si je me prends parfois à souhaiter que certains critiques ravalent leur fiel, il n'en demeure pas moins que leur discours constitue un champ d'exploration privilégié pour qui s'intéresse à la réception des œuvres.

La critique est en effet une instance de légitimation des œuvres dans le système institutionnel théâtral. On a beau dire, une mauvaise critique influence à la baisse les entrées au box-office des théâtres. C'est dire combien le discours critique joue un rôle important dans la consécration de l'œuvre ou de l'artiste. Pour les besoins de cette analyse, je m'en tiendrai à la presse écrite, non que je trouve négligeable l'influence de la presse électronique — cela irait contre toute logique —, mais seuls les écrits restent et détiennent, par conséquent, un pouvoir significatif.

Histoire de satisfaire leurs auditoires respectifs, les journaux s'emploient à couvrir la scène théâtrale, d'une manière prétendument objective. Si l'objectivité de même que la crédibilité varient souvent en fonction de la compétence du journaliste (en matière théâtrale aussi bien que linguistique), il semble évident que la vision, elle, demeure éminemment masculine.

Comment ose-t-elle?

Comme l'avait bien malgré lui prédit un critique, une bombe a éclaté au Théâtre d'Aujourd'hui l'automne dernier¹. La déflagration provoquée par Pol Pelletier a incontestablement atteint tous les spectateurs, mais de manières diverses, selon le degré de tolérance de chacun. Si, en effet, certains spectateurs sont sortis de cette salle gonflés à bloc, d'autres se sont contentés d'expirer quelques râles venimeux.

Le discours critique autour du spectacle de Pol Pelletier a suscité chez moi les plus vives inquiétudes : des commentaires désobligeants, méprisants, mais surtout sexistes ont en effet envahi la presse montréalaise. Non seulement l'a-t-on vertement déclarée nombriliste et mesquine, mais on lui a aussi reproché de régler des comptes et de se venger des hommes avec haine, agressivité et démagogie. Dès lors, il m'est apparu essentiel et surtout urgent de m'interroger sur notre théâtre, sur notre très évoluée société, et plus particulièrement sur l'acte critique. Le prétexte de *Joie* est en effet pour moi

1. Luc Boulanger écrivait : «Attention : Pol Pelletier est en grande forme. Pour peu qu'on la connaisse, cela veut dire qu'une bombe risque d'éclater le 9 octobre [...]», dans «L'hymne à la Joie», *Voix*, 8-14 oct. 1992.

une occasion rêvée de mettre fin aux atermoiements qui m'ont retenue de prendre la parole non pas contre, mais à contre-fil d'une pratique que j'exerce moi-même en ces pages depuis bientôt trois ans.

Si je n'avais vu là une méthodologie trop simpliste, j'aurais pu, par la seule comparaison des contenus des différentes critiques, démontrer comment le monde se divise toujours en deux parties qui s'opposent : alors que quelques rares voix de femmes encensent l'événement, le déclarant «bouleversant, sans complaisance²», les hommes n'y voient, d'une manière fort suspecte, qu'un «discours misérablement étroit, qui ne s'élargit pas à l'histoire des femmes mais se concentre sous œillères à l'histoire de la carrière de Pol Pelletier, au ras des pâquerettes de ses propres exploits, de ses spectacles et ses chicanes[...]»³. Assez curieusement, c'est presque mot pour mot que Tamara Bernstein énonce le contraire de ce que ses éminents collègues des plus importants journaux francophones avancent.

On one level, *Joie*, directed by Gisèle Sallin, is the story of a unique artist; at the same time, it's the story of every woman who attended a consciousness-raising group, of every woman who signed up for the new self-defence courses in the 1970s and '80s (which Pelletier herself taught), of everyone who packed theatres to hear and see women speak things that had never been spoken on stage before and who delved into the past to discover the heroines we never read about in history textbooks. A storyteller, dancer and singer of visceral power, Pelletier transports us back to legendary events in the history of the Canadian women's movement and of Quebec theatre [...]⁴

À mon sens, sa critique traduit de manière beaucoup plus juste la nature du spectacle présenté, en ne manquant pas d'ailleurs de souligner la générosité, l'humour et l'indulgence, toutes qualités inhérentes à Pol Pelletier.

Pourtant, ce qui ne manque pas d'être intéressant ici, c'est la position hégémonique qu'occupe la voix des hommes — parce que décuplée ou simplement plus visible. Les médias que représentent les hommes sont en effet trop importants pour que l'on puisse simplement passer outre en se disant qu'il ne s'agit que d'étroitesse d'esprit ou de misogynie abusive de la part de certains individus. Qui plus est, la critique mâle — l'appellation risque d'en énerver quelques-uns et quelques-unes — n'est pas exclusivement réservée à des individus de sexe masculin, même si elle s'applique à un discours qui est plus généralement véhiculé par ceux-ci. On admettra aussi que tous les hommes ne la pratiquent pas inévitablement. C'est dans cet ordre d'idée qu'il m'est donc apparu significatif d'analyser la teneur des principales interventions de la critique — qui comprend celles du *Devoir*, du *Journal de Montréal* et de *Voir*⁵ — et, par conséquent, la couleur du discours véhiculé par ces importants médias.

Si tous ont souligné — avec plus ou moins de conviction — la performance physique extraordinaire de la comédienne qui tient le spectateur en haleine pendant trois heures, peu d'entre eux ont insisté sur le caractère inhabituel et original d'un tel spectacle. On trouve plutôt, sous la plume de la plupart des critiques, un vil acharnement à faire le procès de Pol Pelletier. Forts de leurs préjugés à l'endroit de celle qui fut et demeure l'une des figures importantes de la lutte des femmes au Québec, les critiques ne s'embarrassent guère de scrupules pour vilipender une Pol Pelletier demeurée fidèle à ses convictions. Rompus, comme plusieurs, à l'exercice du dénigrement du féminisme, on crie à la «démagogie féministe dépassée⁶». On aura compris, par ailleurs, qu'il faut désormais parler de post-

2. Ariane Émond, «Pol la magnifique», *Le Devoir*, 11 nov. 1992, p. A-10.

3. Robert Lévesque, «Règlement de comptes pour initiés», *Le Devoir*, 15 oct. 1992, p. B-3.

4. Tamara Bernstein, «Theatre as an art of living», *The Globe and Mail*, 2 nov. 1992.

5. Sauf erreur de ma part, *La Presse* s'est abstenue de publier une critique de *Joie*. Marie Lecomte avait cependant présenté Pol Pelletier aux lecteurs dans l'édition du 11 octobre 1992.

6. Robert Lévesque, *loc. cit.*

féminisme, ou mieux, se taire, en se faisant croire que tout est réglé, sous peine d'être accusé de pratiquer un féminisme radical et totalitaire. «Qu'avons-nous à faire en 1992 de ces prêtres et prêtresses qui scindent le monde en sectes, en clans et pis encore, en deux sexes qui s'affrontent?» En accusant Pol Pelletier d'être une féministe fanatique, non seulement passe-t-on complètement à côté de l'essentiel de sa performance, mais on se prend aussi au piège de la dénégation. La mauvaise foi avec laquelle on s'applique à discréditer le discours de Pelletier témoigne de la ségrégation séculaire qui n'engendre que violence et mépris à l'endroit des femmes. «Et je vous passe les dérapages sur les théories visqueuses de l'homme mal-aimant et les regroupements simplistes opposant victimes et oppresseurs⁸.» Qu'est-ce que toutes ces paroles proclament, sinon le profond sectarisme que ces hommes se targuent pourtant de ne pas vouloir encourager. Bien naïf (et bienheureux mâle sans doute) qui croit que l'on vit dans une société désexuée. La recrudescence de la violence faite aux femmes et la montée inquiétante de la pornographie ne sont-elles pas des réalités assez frappantes pour prouver le contraire?

Pol Pelletier, «sorte de diamant brut de sa profession⁹», est une franc-tireuse; elle est de cette race d'individus qui manque si atrocement à l'intelligentsia québécoise bien emmitouflée dans son drapeau. Cette femme ose en effet prendre la parole pour secouer nos certitudes et déranger les habitudes qui pétrifient notre société et notre théâtre — les deux étant indissociables — depuis une quinzaine d'années. Pareille subversion ne peut aller sans heurt, nous en avons pour preuve le profond «racisme» de la critique qui n'a vu dans son spectacle que «vendetta [...] contre ceux qui ne l'ont pas suivie dans sa lutte, rancœur contre le mâle oppresseur, haine contre les traîtres à la cause [...]»¹⁰ ou plus succinctement «règlement de comptes pour initiés¹¹». Une femme qui hausse le ton et ose affirmer sa différence sera-t-elle donc toujours considérée comme une hérétique, une hystérique? Cette chasse aux sorcières¹² n'en finira-t-elle donc jamais?

Que la mauvaise presse n'ait pas empêché Pol Pelletier de remplir la petite salle Jean-Claude Germain, soir après soir, pendant plus d'un mois et de rajouter des supplémentaires, cela me rassure un peu sur l'avenir de notre théâtre. Il est en effet un public montréalais parfois très avant-gardiste. Malheureusement, force est de constater que la critique reflète, quant à elle, un système où les valeurs dominantes sont encore modelées sur des structures patriarcales. L'homme rose et la femme éboueuse ne sont que des paravents pour endormir les consciences et rassurer l'homme (aussi bien que la femme, hélas!) dans sa croyance et sa volonté de participer à une société évoluée. Dans ces conditions, on ne manquera pas de remarquer à quel point le discours de la critique est marqué au sceau du conformisme.

Une hétérodoxie vouée à la marginalisation

Les critiques, en véhiculant les poncifs de l'antiféminisme à tout prix, se font les fidèles représentants d'un pouvoir androcentrique qui commande un théâtre fait sur mesure, c'est-à-dire un théâtre qui prescrit des codes de réception correspondant à un profil de spectateur déterminé à l'avance. La théoricienne féministe américaine Jill Dolan a d'ailleurs avancé que la tradition dramaturgique nord-américaine a créé un spectateur «idéel» de race blanche, de classe moyenne, hétérosexuel et mâle¹³. Les succès de la scène québécoise ces dernières années, aussi bien que ses insuccès, témoignent

7. Franco Nuovo, «Joie : féminisme 101», *Le Journal de Montréal*, 16 oct. 1992.

8. *Ibid.*

9. Ariane Émond, *loc. cit.*

10. Franco Nuovo, *loc. cit.*

11. Robert Lévesque, *loc. cit.*

12. Voir à ce propos l'article de Lori Saint-Martin qui avance avec raison que «[...]la sorcière des temps modernes est souvent une écrivaine ou une militante féministe», dans «La sorcière dans l'écriture des femmes», *Québec Studies*, n° 12, printemps/été 1991, p. 76.

13. Jill Dolan, *The Feminist Spectator As Critic*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1988.



«Une femme qui hausse le ton et ose affirmer sa différence sera-t-elle donc toujours considérée comme une hérétique, une hystérique?» Pol Pelletier dans *Joie*.
Photo : Fabienne Sallin.

art subversif et d'une poussée vers le sensationnalisme, le même qui envahit la production télévisuelle de masse. Passe encore que l'art se serve de la violence pour subvertir, cela est même très souhaitable, mais que l'on se serve de l'art pour banaliser, voire normaliser la violence, et du coup s'attirer l'assentiment de la masse, cela me semble inquiétant. Mais, dans les échos de cette caisse de résonance qui sonne de plus en plus creux, c'est toute la vision phallogocentrique de notre société qui s'étale.

On aura donc compris que peu de textes résistent à la manipulation sociale. Les rares auteurs qui se risquent à l'hétérodoxie sont voués à la marginalisation. À plus forte raison s'il s'agit d'univers féminin. Les exemples sont assez nombreux dans notre dramaturgie pour qu'il soit pertinent d'en citer quelques-uns. L'année dernière, *Baby Blues*, un texte de Carole Fréchette qui met en scène une femme en quête de son identité à la suite d'un accouchement, avait dû souffrir le sexisme de la critique.

du respect ou non de ces conditions dans les stratégies mises en place par les auteurs et les praticiens du théâtre.

À ce titre, la mimésis traditionnelle joue d'ailleurs un rôle important dans notre théâtre. Si une certaine forme de réalisme complaisant remplit nos salles de théâtre, c'est sans doute que, justement, le Québécois moyen a plus envie de se divertir tranquillement et d'être conforté dans ses certitudes (et ses préjugés) que d'être dérangé. Les téléromans, et une certaine forme de théâtre populaire et psychologique œuvrent en ce sens dans la mesure où ils obéissent, dans leur construction formelle et sémantique, à des critères admis. Si l'on y trouve des femmes engagées sur la voie de la révolte, ce n'est jamais que dans un cadre prédéterminé où les personnages correspondent invariablement à des modèles prescrits par la doxa, de sorte que les spectateurs et les spectatrices puissent s'identifier (respectivement) aux héros et aux héroïnes. C'est d'ailleurs ainsi qu'a pu s'opérer une banalisation du discours féministe, laquelle a grandement contribué à le rendre infécond, voire caduc.

De plus en plus conditionné par le cinéma et le petit écran, le spectateur de théâtre ne s'étonnera même pas — en fait, il en sera plutôt ravi — de voir apparaître sur nos scènes une violence et une cruauté que l'on tentera d'intellectualiser en l'enrobant de sauce brechtienne. Le succès et l'engouement du public, aussi bien que de la critique, pour les Brad Fraser, Judith Thompson ou Franz Xaver Kroetz témoignent plutôt, à mon avis, d'un recul très net du théâtre comme

Avec une impression de déjà entendu il y a très très longtemps, un goût de déphasé dans le pleurnichard, un recul vers le fin fond des années du féminisme poético-revancharde à leurs d'exclusive, d'égoïsme épouvantable, de revendication narcissique¹⁴.

À défaut de n'avoir pas su dire son incapacité à recevoir un tel texte, la critique avait préféré parler d'«insignifiance¹⁵» ou de «texte particulièrement flou qui offre peu de prises au spectateur¹⁶». Comme les années se suivent et se ressemblent, ce dernier critique avait d'ailleurs usé de ces mêmes paroles, un an auparavant, pour qualifier *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt, un texte qui, par son extrême originalité, ne manquait pas de dérouter tous les conformistes. Et plus significative encore fut la réaction du critique de *La Presse* qui, se voyant incapable de parler de ce spectacle, n'avait rien trouvé de mieux à écrire que «les propos de l'auteure Lise Vaillancourt [l']agressaient à chaque détour¹⁷». Qu'il s'agisse de Pol Pelletier, de Lise Vaillancourt ou de Carole Fréchette, peu importe ce que ces femmes ont à dire vingt ans plus tard, il est d'une nécessité malade pour les critiques de décrier leurs œuvres en se servant insidieusement de leur passé pourtant glorieux.

Ainsi on constatera que, de tout temps, il fut et reste impossible pour une femme de dire son drame intérieur. Plus récemment, à l'occasion d'une reprise de *La terre est trop courte*, *Violette Leduc*, c'est avec virulence que certains critiques ont reproché à Jovette Marchessault de donner dans la complaisance. N'est-il pas étrange, en effet, que tous ces textes qui ont en commun une signature féminine et un contenu qui trouble l'orthodoxie culturelle et sociale subissent sensiblement le même sort? Parce que ces textes demandent à ses récepteurs d'opérer un renversement ou un branle-bas de leurs valeurs, ils sont déclarés insaisissables, hermétiques, «illisibles» en quelque sorte.

Cela n'est d'ailleurs pas particulier au théâtre. On pourrait aussi citer des exemples dans la critique littéraire qui montrent bien que l'intimité féminine n'engendre pas de complicité idéologique, mais qu'au contraire, le caractère trop intime d'une œuvre est encore un argument suffisant pour déclarer un ouvrage non recevable, ce que fait allègrement ce critique : «Comme de nombreux écrits d'ordre privé, trop proches du journal intime ou du bilan personnel, ce texte n'était peut-être tout simplement pas destiné à la



14. Robert Lévesque, «Un blues timide», *Le Devoir*, 30 mars 1991.

15. Gilles Lamontagne, «Baby Blues navigue entre de beaux moments et l'insignifiance», *La Presse*, 23 mars 1991.

16. Robert Lévesque, *loc. cit.*

17. Jean Beauoyer, «Des difficultés de la critique», *La Presse*, 14 mai 1990.

publication¹⁸.» C'est dire que tant et aussi longtemps qu'elle demeure confinée à l'écriture de son journal, la femme ne risque pas de déranger l'ordre établi. Si par contre elle ose se dire publiquement, on l'accuse immédiatement de donner dans le *narcissisme* et le *nombrilisme*, termes aujourd'hui devenus les sombres synonymes de *féminisme*.

Qui dit féminin, dit intime, dit à proscrire

Pourtant, à la sortie du Théâtre d'Aujourd'hui, le soir de la première de *Leçon d'anatomie*, je me suis dit que peut-être enfin le monde avait changé. Qu'un homme ose ainsi entrer dans l'intimité d'une femme, cela m'apparaissait à la fois étrange et merveilleux. Je me suis immédiatement interrogé sur la réaction de la critique et du public qui allaient recevoir une pareille dose de «féminin».

Bien que l'accueil de la critique fût généralement assez positif, certains indices ne manquent pas de souligner à gros traits les tentatives de récupération opérées par la critique mâle. Il faut voir, entre autres, comment on a adroitement travaillé à réinsérer le spectacle à l'intérieur des normes établies. Dans pareils cas, ce qui est dit aussi bien que ce qui est tu acquiert de l'importance. Ainsi on remarquera que, contrairement à ce que l'on avait fait pour Pol Pelletier, on a ici beaucoup plus insisté sur la performance de la comédienne. Je ne veux pas dire que la prestation d'Hélène Loisel ne valait pas la peine que l'on s'y attarde — bien au contraire, je crois que cette comédienne possède un talent qu'on ne lui a pas encore suffisamment reconnu —, mais ce faisant, on a évité d'aborder trop directement le contenu de la pièce, lequel n'a pas manqué de susciter certaines malaises.

Dans cette perspective, on constate que, dans sa couverture promotionnelle précédant le spectacle, *La Presse* n'en a que pour Hélène Loisel et ne consacre que quelques lignes au contenu de la pièce, en s'empressant de souligner qu'il ne s'agit pas d'une pièce «simplement féministe». Dans *Le Journal de Montréal*, on ne trouve que deux phrases sur le personnage de Martha que la comédienne devra incarner. *Le Devoir* est le seul journal à présenter l'auteur, ce «chirurgien de l'âme», plutôt que la comédienne. Environ le quart de l'article (soit deux paragraphes sur un total de huit) est consacré plus ou moins explicitement au contenu de la pièce. C'est une femme dans *Voir* qui, tout en présentant la comédienne, insiste toutefois le plus sur le contenu de *Leçon d'anatomie*. On se surprend même à lire qu'«Hélène Loisel n'en revient tout simplement pas de voir ce texte signé par un homme¹⁹.» L'hebdomadaire montréalais semble presque faire preuve de témérité et d'avant-gardisme en présentant explicitement l'univers de Martha.

Là ne s'arrête pas notre périple. Il faut maintenant examiner quelles furent les réactions après le spectacle. Alors que certains y ont vu une «autopsie beaucoup trop clinique²⁰» ou une attaque bien sentie dirigée contre l'opresseur : «rien n'est ménagé pour dénigrer l'homme avec qui elle vient de rompre²¹», d'autres ont cru percevoir dans le texte les traces d'un discours féministe éculé, mais que la mise en scène a vraisemblablement racheté : «Si le discours féministe tant de fois entendu est par moments trop évident, le cliché est heureusement évité dans le jeu²².» Comme quoi il est devenu impossible d'aborder l'intimité du couple par le biais de la femme sans penser au féminisme. Mais plus évidente encore m'apparaît cette censure exercée contre tout ce qui serait susceptible de réactiver ce «vilain» féminisme.

Dans *Voir*, il faut bien avouer que les choses se sont gâtées. Pour la critique, le mâle a en effet pris la relève et c'est d'une main de fer qu'il affirme :

18. À propos de *l'Homme-papier*, un roman de Marguerite Andersen, Pierre Salducci, «Le corps parchemin», *Le Devoir*, 30 janv. 1993.

19. Marie Labrecque, «Indentification d'une femme», *Voir*, 10-16 sept. 1992.

20. Jocelyn Bourbonnais, «Leçon d'anatomie : clinique!», *Courrier-Ahuntsic*, sept. 1992.

21. *Ibid.*

22. Raymond Bertin, «Quand la magie passe...», *Guide Mont-Royal*, 22 sept. 1992.

Leçon d'anatomie
de Larry Tremblay au
Théâtre d'Aujourd'hui.
Comment la critique et
le public allaient-ils
«recevoir une pareille
dose de «féminin»?»
Pour la critique mâle,
en tout cas, c'est clair :
«qui dit féminin, dit
intime, dit narcissique,
dit à proscrire».
Photo : Daniel Kieffer.

Larry Tremblay a créé un personnage qui n'a rien à envier à ceux des auteures «féministes». Martha est une espèce de collage vériste des problèmes que subissent plusieurs femmes dans notre société. Un peu trop même. Cancer du sein, violence conjugale, stérilité, autodestruction...²³

Ainsi donc, si l'on en juge par ce commentaire, les auteures féministes ne produiraient que des personnages-femmes-à-problèmes... Et Larry Tremblay leur emprunterait ce défaut. Il est parfois amusant de constater à quel point la critique sait se montrer réductrice. Si le critique souligne par ailleurs que «l'auteur dépeint avec sensibilité l'intimité d'une femme», il ne manque pas — fidélité à l'idéologie dominante oblige — de dire que le drame du personnage est «trop fermé sur lui-même, à la limite du *narcissisme*». Et nous voilà donc revenus à notre point de départ : qui dit féminin, dit intime, dit narcissique, dit à proscrire.

Pour la critique de *La Presse*, il s'est agi d'une «pièce dénudée de poésie, à cent lieux [*sic*] de l'imaginaire et de l'ombre d'une fantaisie²⁴». On fera grâce au critique de ne pas insister sur les lourdeurs d'une langue qu'il a d'ailleurs coutume de très mal manier, mais on ne lui pardonnera pas ses perles d'incompréhension et la courte vue de son interprétation. De quel imaginaire est-il question ici? L'imaginaire de qui? Doit-on en conclure que parce que Larry Tremblay aborde la psyché féminine, il en perd tout droit d'entrer dans le monde de la dramaturgie? Et comment un auteur peut-il écrire sans imaginaire? Plus simplement, existe-t-il des individus dépourvus d'imaginaire? Et que vient faire la fantaisie — mais d'abord qu'est-ce que la fantaisie? — dans l'autopsie d'une âme? Ce spectacle «beaucoup trop hermétique» — remarquez l'épithète, une fois de plus — a fait en sorte qu'il «se cogne la tête contre les murs» et résume ainsi la pièce :

La femme est battue, ignorée, programmée par son ministre d'époux et s'accroche encore à l'espoir d'un amour. Elle tente désespérément de s'affirmer et parle sans cesse d'autonomie avant de verser des larmes sur le papier de la photo du cher époux²⁵.

Il s'en faut de peu pour que l'on entende le critique soutenir avec force et conviction que les femmes battues aiment bien l'être, sans plus.

Le Journal de Montréal s'en est tenu à son approche initiale qui privilégiait la performance de la comédienne au détriment du texte. On spécifie tout au plus qu'il s'agit d'une «excursion dans le domaine du cœur²⁶». Il est à peine mentionné que le personnage est une femme battue atteinte d'un cancer. La lucidité du personnage de même que sa souffrance sont simplement tuées. On parlera par contre, sensationnaliste sur les bords, d'une «Martha, aux prises avec le spectre de Pierre, son mari et bourreau²⁷». Sans doute doit-on voir dans cette façon de faire une tactique habile qui permet d'é luder la question essentielle.

Petite brèche

Contre toute attente, c'est dans le journal *Le Devoir* que l'on trouvera un ton tout à fait autre. «Martha, une femme de 50 ans, intelligente et volontaire, qui, à travers de courts tableaux incisifs, étale toutes les douleurs d'une mutilation conjugale, nous rend témoin de sa prise de conscience râpeuse et *sans complaisance*²⁸.» Tous les éléments du spectacle sont présentés succinctement, aussi bien la performance d'Hélène Loïselle, que la mise en scène et le texte que l'on qualifie ici de

23. Luc Boulanger, «Les maux pour le dire», *Voir*, 17-23 sept. 1992.

24. Jean Beauoyer, «De quoi se cogner la tête contre les murs», *La Presse*, 19 sept. 1992.

25. *Ibid.*

26. Pierre Leroux, «Hélène Loïselle : impeccable», *Le Journal de Montréal*, 23 sept. 1992.

27. *Ibid.*

28. Gilbert David, «Une véritable leçon de théâtre», *Le Devoir*, 19 sept. 1992. C'est moi qui souligne.

«confession impudique». Cela ne doit cependant pas nous surprendre outre mesure puisque celui qui signe cet article est celui qui a également, en sa qualité de directeur de la collection «Théâtre» aux Éditions les Herbes rouges, permis la publication et, par conséquent, la diffusion dans le système institutionnel des textes de Lise Vaillancourt, Pol Pelletier et Carole Fréchette. En toute logique, son intervention critique se devait de se soustraire à la norme.

On se réjouit de cette petite brèche dans l'enceinte de la critique mâle. L'ensemble des réactions ne manque pas toutefois de souligner les difficultés auxquelles doit faire face un théâtre qui, au lieu de perpétuer l'idéal idéologique du spectateur, tente par sa nature subversive de contredire les canons établis. On rétorquera sans doute que c'est là le sort de toute avant-garde. Je crois pourtant qu'il faut, dans ce cas-ci, interroger sérieusement les mécanismes de récupération mis en place par le pouvoir androcentrique, car 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. ●