

Du particulier à l'universel : réception critique de *Joie*, de Pol Pelletier, au Théâtre du Soleil, à Paris

Marie-Christine Lesage

Numéro 27, printemps 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041423ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041423ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lesage, M.-C. (2000). Du particulier à l'universel : réception critique de *Joie*, de Pol Pelletier, au Théâtre du Soleil, à Paris. *L'Annuaire théâtral*, (27), 178–190.
<https://doi.org/10.7202/041423ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

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/>

Marie-Christine Lesage
Université de Montréal

Du particulier à l'universel : réception critique de *Joie*, de Pol Pelletier, au Théâtre du Soleil, à Paris

L'étude de la réception critique de *Joie*, de Pol Pelletier, au Théâtre du Soleil, à Paris, du 1^{er} au 19 décembre 1993, prend tout son sens en regard de celle qu'il avait eue au Québec (et plus précisément à Montréal) lors des représentations en 1992-1993. Aussi est-ce à une analyse comparative des critiques québécoise et française que je me livrerai succinctement ici, car je crois qu'une telle analyse est susceptible de révéler certains filtres socioculturels qui teintent la réception critique de l'intérieur, et vont même parfois jusqu'à l'obscurcir, alors que celle à l'étranger peut servir de révélateur aux traits universels d'un spectacle, traits qui avaient été occultés – en tout ou en partie, selon les critiques – lors des représentations au Québec.

Joie est une création qui effectue un retour sur dix années de la pratique théâtrale québécoise (1975-1985) marquées par la création collective et le théâtre féministe. Il n'y a rien dans cela, a priori, de favorable au marketing artistique international. Et pourtant, *Joie* a trouvé preneur non seulement en France, mais aussi en Belgique, en Suisse, à Tunis et au Brésil. On peut se demander ce qui a déclenché cette invitation au Théâtre du Soleil, par Ariane Mnouchkine, alors

que Pelletier n'était à peu près pas connue à Paris¹. Évidemment, l'invitation a fait des vagues, et la critique québécoise a ensuite souligné en caractères gras ce passage qui, inévitablement, a conféré une certaine notoriété à Pelletier et à sa création. Être accueillie chez Mnouchkine équivalait à apposer, *ipso facto*, un sceau d'authenticité à son spectacle et, plus largement, à sa démarche artistique.

Cet accueil a été d'autant plus surprenant et imprévisible qu'une partie de la critique québécoise avait reproché à la création de Pelletier de se confiner dans un espace trop particulier, qui ne concernait qu'un individu (elle-même), et de s'adresser à un petit groupe « d'initiés », ceux qui ont vécu de l'intérieur le féminisme et la création collective. Le fait que le contenu du spectacle est autobiographique et porte sur les années du « régime de la communauté » a accentué le désaveu de la critique et, parallèlement, a ajouté à la surprise quant à sa brève carrière internationale. L'analyse comparée de la réception critique au Québec et à Paris permet de déceler rapidement des perceptions très différentes des critiques québécois et français, qu'il convient d'examiner de plus près afin d'éclairer les valeurs en jeu dans ce théâtre vu d'ici et vu d'ailleurs. De plus, on peut s'interroger sur l'impact du passage de *Joie* au Théâtre du Soleil eu égard à la réception subséquente du spectacle au Québec, lors de sa reprise à partir de 1995. Selon Pierre Cayouette, dans *Le Devoir*, les critiques québécois ont d'abord méprisé Pelletier,

[p]lus un beau jour, la grande Ariane Mnouchkine, éblouie par *Joie*, l'a invitée au Théâtre du Soleil, à Paris. À son retour de France, les critiques de Montréal l'ont sacrée génie et se sont jetés à ses pieds avec une ardeur cannibale, rivalisant d'hyperboles pour célébrer son talent. La preuve, une fois de plus, que pour un artiste québécois, mourir ou triompher en France apporte inexorablement un passeport pour la gloire ! (1996 : B1).

On sent bien que le critique n'échappe pas lui non plus aux hyperboles, car Mnouchkine n'a pu être « éblouie » étant donné qu'elle n'a pas vu le spectacle avant d'inviter Pelletier. De plus, on peut penser que c'est moins le passage en France que celui au Théâtre du Soleil qui a été déterminant par son rôle d'authentification artistique, et ce d'autant plus que *Joie* n'a pas « triomphé » à Paris : ce spectacle n'a fait courir les foules que la dernière semaine. Pourtant, une

1. On peut supposer que le rôle de Pelletier au Théâtre Expérimental des Femmes était peut-être connu de Mnouchkine.

chose est sûre, le discours critique en général change radicalement à la reprise de *Joie* en 1995, au Québec, et de spectacle au mieux intéressant pour la performance de l'actrice, *Joie* devient l'œuvre géniale, exceptionnelle à ne pas manquer.

Réception d'ici et d'ailleurs

À Paris, la réception critique a été mince mais tout de même assez significative pour la comparer à la réception critique reçue au Québec. J'ai relevé deux articles de Gilles Costaz dans *Cripure*² et *Passages* (les plus longs), et des articles de *L'Humanité*, de *Télérama*, du *Quotidien de Paris*, de *La Croix* et du *Monde*. Certains de ces journaux sont mineurs. D'autres (*Libération* notamment) n'ont pas publié de critique, mais que *Le Monde* s'y soit intéressé est révélateur. Les articles sont généralement assez courts (une ou deux petites colonnes), et le jugement qui y est porté est positif. La seule réserve se retrouve dans *Le Monde* et elle concerne la longueur du spectacle. Au Québec, sept critiques francophones se sont prononcés lors de la création du spectacle en 1992 et de sa reprise en 1993, au Festival de théâtre des Amériques. Trois étaient enthousiastes et ont émis des jugements positifs : Ariane Émond du *Devoir*, Jean Saint-Hilaire du *Soleil* et Pierre Lavoie de la revue *Jeu* ; deux ont émis des jugements très négatifs : Robert Lévesque du *Devoir* et Franco Nuovo du *Journal de Montréal* ; enfin, deux ont publié des critiques mitigées, sans partager toutefois l'enthousiasme des premiers : Luc Boulanger de *Voir* et Anne-Marie Lecomte de *La Presse*. Deux critiques, l'une positive et l'autre négative, émanaient de journalistes non spécialisés en théâtre (Émond et Nuovo). Dans l'ensemble, il a été possible d'identifier trois éléments principaux communs : le féminisme, l'autobiographie et la mémoire collective, et la performance physique de l'actrice. J'aborderai chacun de ces axes critiques successivement, en qualifiant d'abord la réception critique d'ici avant de la comparer à celle de Paris.

Le féminisme

La dimension féministe du récit de Pelletier a été généralement reçue avec beaucoup de tiédeur au Québec, quand ce n'est pas avec agressivité. Le féminisme est amené négativement surtout par Lévesque et Nuovo, alors qu'il est

2. Cet article a paru lors du passage de *Joie* au Festival des francophonies de Limoges. J'en tiens compte, car il complète celui que ce journaliste a publié dans *Passages*, lors de la représentation du spectacle au Théâtre du Soleil.

abordé d'une façon plus atténuée chez Boulanger et Lecomte, sans les jugements de valeur chargés d'affects qui accompagnent les arguments des premiers. On retrouve toutefois, chez ces quatre journalistes, un même reproche relié au fait que la création aborde les années 1970 marquées par le féminisme militant et la collectivité. Par exemple, Lecomte termine ainsi son article : « Aussi, pour ceux et celles qui ont vécu cette époque exubérante, *Joie* a-t-il un effet-miroir. Pour les autres, dont je suis [comprendre ici : pour la génération après le *baby-boom*], ce récit autobiographique est empreint d'une nostalgie qui sonne comme un reproche. Qu'est le militantisme devenu ? Il est devenu autre chose... » (1993). En ce sens, cette position rejoint celles de Lévesque et de Nuovo, qui affirment que ce récit est « dépassé ». Seuls Lavoie et Émond n'adoptent pas cette attitude négative.

La majorité des critiques (Lavoie et Émond exceptés) visent à discréditer une partie du récit porteur de valeurs affirmées par l'interprète. Leurs arguments sont fondés sur un préjugé défavorable envers le sujet, qui est identifié comme appartenant au féminisme radical chez Nuovo, qui parle de « militante engagée, d'intolérance du discours, d'artiste sectaire » (1992 : 46) ; au féminisme totalitaire chez Lévesque, qui qualifie ce théâtre de « théâtre manifeste d'antan, d'agit-prop, d'idéologie de combat » (1992 : B3) ; et enfin au militantisme nostalgique chez Lecomte et Boulanger. Ces opérations discursives des critiques visent à briser l'authenticité du récit en présentant son sujet comme un stéréotype dépassé et, surtout, en grossissant les traits de celui-ci, afin d'évoquer par dérision les valeurs supposées de Pelletier : le titre de l'article de Nuovo, « "Féminisme 101 : la lutte des femmes de théâtre de 1974 à nos jours", un cours de cégep servi par une militante enragée [...] », participe de cette stratégie efficace qui vise à tourner en dérision le discours opposé. Olga Galatanu, dans un article décrivant le mécanisme de fonctionnement des lieux communs dans le discours médiatique, « [...] lieu privilégié où s'exerce le pouvoir de la parole dans la vie sociale » (1994 : 75), explique que les opérations d'influence doxologique et de manipulation affective visant un public fonctionnent de manière « [...] à briser le stéréotype linguistique porteur des valeurs affirmées par l'adversaire et, corrélativement, à construire un nouveau stéréotype verbal qui soit susceptible à la fois d'évoquer (le plus souvent par dérision) le "lieu commun" qui convoque les valeurs de l'adversaire, et d'affirmer des valeurs opposées à celles-ci » (p. 75). Cela décrit assez bien le processus critique observé ici et permet, par ailleurs, de supposer qu'il existe un autre stéréotype construit par les critiques afin de réfuter le discours adverse. En fait, cette argumentation critique fonctionne sur la base de règles implicites relevant d'une sorte de « marketing doxique » (Cambron,

1989 : 37) qui sanctionne la recevabilité du discours et qui définit notamment ce qui est démodé. On reproche à Pelletier de ne pas tourner en dérision ce qu'on considère comme un stéréotype dépassé, et qui ne devrait plus être convoqué culturellement. Aussi est-elle classée « nostalgique ». Or c'est justement le fait qu'elle ne tourne pas en dérision le féminisme et qu'elle pose un regard rétroactif sur ces années en les remettant en question qui a retenu l'attention de Mnouchkine : « Avant que je voie le spectacle, on m'avait dit : c'est un spectacle où elle se moque un peu des féministes. J'étais très vigilante. Je me suis dit : qu'elle s'en moque un peu, beaucoup, très bien, mais si c'est une de celles qui renie, alors non, je trouve que c'est trop facile » (Halley, 1993b). Même constat chez Colette Godard du *Monde* qui a écrit dans sa critique de *Joie* : « Si Pol Pelletier se contentait de railler, elle serait à la limite du désagréable. Mais elle le rappelle : en dehors de tous ces excès, ces femmes se sont battues, elles ont gagné un espace de liberté [...] » (Godard, 1993 : 18). La critique française accorde une valeur positive au fait de donner un sens à ce passé. Gilles Costaz, quant à lui, précise : « [...] le mot "féministe", tel qu'elle-même l'emploie et tel que nous l'entendons en France, ne convient pas. L'aventure de Pol Pelletier n'est pas sectaire, bien qu'elle s'oppose naturellement aux arrogances masculines. Elle est féminine, et, par-dessus tout, libératrice » (1993-1994). Ce commentaire surprend tant il contraste avec la lourde charge teintée d'agressivité contre les propos féministes du spectacle qui a constitué l'argument principal de certains critiques québécois que Lynda Burgoyne a analysé en tant que « pouvoir andropocentrique » (1992). Le critique français semble préférer mettre cette question de côté, l'éluider, en privilégiant « l'humanité » de Pelletier et en expliquant que devant cette humanité toutes les réticences s'effondrent, que l'on soit homme ou femme (1993).

Qu'est-ce qui fait que Pelletier a pu être perçue comme une artiste sectaire au Québec et pas en France ? Et pourquoi aucune critique française ne l'a-t-elle accusée d'être nostalgique ? Il est surprenant de constater, lorsqu'on lit les articles parisiens, que cet aspect du récit de Pelletier qui concerne le féminisme est recadré en fonction de valeurs plus générales : la plupart parle de « théâtre mondial » (*L'Humanité*), de « théâtre politique » au sens large (*La Croix*) – terme qui est également utilisé par Mnouchkine pour qualifier le spectacle – et de « l'histoire moderne des femmes » (Costaz, 1993-1994). Autrement dit, la réception critique parisienne n'a pas perçu l'aspect du récit concernant le féminisme comme un stéréotype éculé, mais l'a plutôt interprété comme un moment de l'histoire des femmes et du théâtre, moment qui ne paraît pas entaché d'un interdit dans le discours social. Il est indéniable que le fait que certains critiques

québécois ont beaucoup côtoyé l'environnement évoqué dans *Joie* a teinté de jugements préalables leur réception critique : Lévesque la présente comme le « chef du féminisme de choc au Québec », Nuovo dit avoir été averti de la réputation de Pelletier et avoir été mis en garde contre l'intolérance de son discours. En ce sens, Émond avait bien raison de prévenir son lecteur en écrivant : « Vous ne connaissez pas Pol Pelletier ? Tant mieux, vous serez moins mal pris à trier tout ce qu'on raconte sur elle » (1992 : A10). D'être trop connue aura joué contre elle au Québec, et de n'être pas connue à Paris aura joué en sa faveur, la réception critique française étant vierge de tout préjugé.

Mais surtout, au Québec, l'absence de recul face à cette histoire sociale et culturelle récente a joué le rôle d'un véritable filtre socioculturel qui a empêché de percevoir l'humour, l'ironie et le regard autocritique que pose l'interprète sur cette période. Dans les articles de Lévesque et de Nuovo, le caractère mnémotique du récit n'est pratiquement pas retenu : ils interprètent le discours de Pelletier au premier degré, sans prendre en compte le regard à rebours. Dans l'ensemble, les articles français soulignent plutôt l'humour, parfois caustique, et le regard critique posé sur cette période. *Le Quotidien de Paris* écrit : « C'est jubilatoire, mais c'est drôle aussi. Elle a beaucoup d'humour. Elle ne se prend pas au sérieux, elle se joue d'elle-même, de ses désespoirs... et des autres actrices ! » (M. P. M. : 1993) ; Godard du *Monde* écrit :

Elle se souvient, et sourit. C'est vrai que le radicalisme des mouvements à leurs débuts, la volonté de s'affirmer, d'être subversif à tout prix ont entraîné bien des ridicules [...]. On retrouve – ou on découvre – les clichés de l'époque, les figures d'amazones déchaînées [...], un vocabulaire alors fracassant et devenu banal... Tout y est, c'est à la fois drôle et cuisant (1993 : 18).

Manifestement, les effets de distanciation qui ponctuent le spectacle apparaissent avec plus d'évidence à Paris parce qu'il y a moins d'affects en jeu, parce que l'histoire qui est contée n'est pas leur histoire immédiate. Ainsi, la critique française a pu apprécier l'aspect du récit portant sur le féminisme comme un discours au second degré, et la perception claire de l'humour parfois caustique a empêché que *Joie* soit interprété comme un discours nostalgique. Au Québec, seul Lavoie aura souligné ce processus de distanciation, appuyé éloquemment par le gant noir que porte l'actrice à la main gauche, celle qui représente la mémoire et instaure distance et réflexion. Cette perception différenciée des critiques français et québécois quant au féminisme militant débouche naturellement

sur le deuxième élément soulevé par les critiques, celui de l'autobiographie et de la mémoire collective.

L'autobiographie et la mémoire collective

L'aspect autobiographique est très révélateur, car le particulier vient s'opposer franchement à l'universel dans la réception critique comparée. D'une part, les critiques québécois les plus sévères (Lévesque et Nuovo) refusent de reconnaître ce lien entre autobiographie et mémoire collective d'une société et, d'autre part, ceux qui reconnaissent le caractère autobiographique de *Joie* (Boulanger et Lecomte) le reprochent à Pelletier. D'ailleurs, seuls Lecomte et Lavoie y voient un « récit autobiographique », les autres n'accordant pas cette valeur artistique au spectacle. On s'aperçoit que les jugements de valeur qui portent sur l'autobiographie se ramènent à des jugements sur la valeur artistique du spectacle : la majorité des critiques déclarent implicitement que *Joie* est « non artistique ». Du coup, ils affirment que la forme autobiographique n'est pas une forme artistique, faisant fi de ce courant pourtant majeur dans les années 1980-1990. Plutôt que de parler de récit autobiographique, les critiques parlent de « discours », ce qui est une manière de refuser le statut d'histoire racontée, de narration, à la création, ou, encore, ils associent ce récit au témoignage. Lévesque rapproche la forme du spectacle d'une forme de « dépôt de bilan, d'énumération, de nomenclature, de procès-verbal » (1992 : B3) ; Lecomte, tout en écrivant qu'il s'agit d'un « montage serré d'extraits de textes, de souvenirs, d'impressions et d'opinions [...] », relie immédiatement après ce montage à un témoignage : « *Joie* s'apparente au témoignage. Mais la dame abhorre le mot ! "N'est-ce pas de l'art que je fais ?", demande-t-elle à ceux qui ont un jour qualifié ainsi l'une de ses prestations » (1993 : E5). Cette opposition entre l'autobiographie, reçue comme un témoignage, et l'art avec un grand « A » est clairement posée. Boulanger, tout en affirmant qu'en dressant « [...] un parallèle entre son itinéraire et le pouls d'une époque, Pelletier veut éclairer notre mémoire collective », juge qu'elle « [...] arrive difficilement à décoller de l'expérience personnelle [...] » (Boulanger, 1992). La sanction de création « non artistique » qui accompagne cette critique de l'autobiographique amène les journalistes à conclure au spectacle « pour initiés » : l'artiste règle ses comptes, parle de sa carrière sans autocritique, elle fait preuve d'égoïsme et d'étroitesse d'esprit. Nuovo va jusqu'à dire que ce récit historique – sur l'histoire de la création féminine – aurait pu être grandiose, n'eût été cet égoïsme et cette étroitesse d'esprit (1992 : 46).

C'est justement cette qualité historique que la critique française a vue derrière l'autobiographique. Tous s'entendent d'emblée sur l'aspect narratif du récit, le mot discours n'étant à peu près pas employé ; de plus, l'aspect autobiographique du spectacle n'est pas dénigré mais interprété comme une forme artistique admise : Costaz écrit, à propos de cette forme, qu'il ne s'agit pas « seulement d'un témoignage », que « [r]ien n'est étroit, étriqué dans ce défi jeté et raconté » (1993-1994). Loin d'avoir été reçu comme un spectacle pour initiés ou trop ancré dans une histoire particulière, *Joie* est qualifié de récit intime : on peut lire, parmi les critiques, que Pelletier entend « [...] nous transmettre les mille et un battements de sa vie intérieure [...] » (Han, 1993). La plupart des critiques associent cette forme du récit intime au théâtre au modèle de Philippe Caubère, un ancien acteur du Théâtre du Soleil qui a ensuite créé des spectacles solos autobiographiques ; selon Godard, Pelletier est une « [...] sorte de Philippe Caubère féminin » (1993 : 18). Ce modèle connu permet de renforcer positivement la valeur artistique du spectacle québécois accueilli en France. Par ailleurs, ce caractère autobiographique est aisément mis en relation avec un récit historique plus large susceptible de concerner tous les publics : elle raconte « [...] les petites et grandes heures d'une vraie dame du théâtre mondial » (Halley, 1993a) ; « [...] Pol Pelletier fait de sa vie artistique une saga haute en couleurs, un roman picaresque qui témoigne dans l'excès et la passion des maux de notre siècle » (F. P., 1993). Costaz avance même une comparaison surprenante entre Caubère et Pelletier : « Caubère, c'est le concierge, le trou de la serrure, l'anecdote qui rabaisse alors que Pol Pelletier, c'est l'âme elle-même du théâtre, c'est la chronique du temps passé par [...] celle [...] qui l'a dessiné, porté à bout de bras, rêvé et vécu, aimé et haï, qui s'en souvient et en projette les idéaux brisés (à moitié seulement) sur le temps que nous vivons » (1993). Il se produit alors une étrange inversion, le critique reprochant à un artiste de la France à peu près les mêmes choses qui ont été reprochées à Pelletier par les critiques du Québec et, inversement, louant des qualités chez Pelletier qu'il refuse de reconnaître chez Caubère.

Cette attitude soulève une question : le théâtre à caractère autobiographique serait-il toujours mieux vu et apprécié ailleurs ? Il est évident que la critique française, qui ne possédait pas les clés de la petite histoire du théâtre féministe au Québec et qui ne connaissait pas Pelletier, a reçu ce récit avec plus de distance, comme un récit étranger, presque une fiction. Tous ces commentaires de la presse française mettent en relief une valeur plus générale, soit celle de la petite histoire qui devient, vue d'ailleurs, un prétexte pour parler de l'Histoire : l'histoire du théâtre, l'histoire d'une époque, marquée par la lutte des femmes, et, enfin, l'histoire d'une fin de siècle. Et c'est parce que la critique française peut

lire cette grande histoire derrière la petite que le caractère autobiographique n'apparaît pas étriqué. Outre la valeur historique accordée au spectacle en France, certains critiques identifient un autre niveau d'universalité qui touche, cette fois, à l'humanité. Le terme « humanité » revient fréquemment dans les critiques, afin de qualifier l'impression que cette actrice réussit à toucher le cœur de vérités essentielles. Et cette valeur est indissociable du dernier aspect de la réception critique de *Joie* : la performance physique de l'actrice.

La performance physique de l'actrice

Tous les critiques, québécois et français confondus, s'entendent sur la performance de l'actrice. À l'évidence, c'est cette qualité qui a permis au spectacle de tant circuler et d'être reçu au Théâtre du Soleil. La présence de l'actrice est l'élément qui déclenche cette impression d'humanité, comme si le corps devenait le support de cette valeur : on dit que c'est un « hymne à la vie » (Anonyme, 1993), qu'elle a une « [...] énergie et une maîtrise corporelle exceptionnelles [...] » (Halley, 1993a), que c'est un phénomène, qu'elle raconte avec « fougue et ferveur » (F. P., 1993), qu'elle fait montre d'une « vitalité explosive » (M. P. M., 1993), que c'est un « ouragan de vie » (Han, 1993), qu'elle « transmet sa fureur de vivre », que c'est « une bête de plateau, une bête humaine » (Costaz, 1993-1994). Godard écrit même que « [l]a façon dont Pol Pelletier raconte, joue, montre est une merveille » (1993 : 18). Le jeu physique, la performance de l'actrice, qui emprunte aux autres cultures (indiennes, sud-américaines) et à différentes formes (le chant, la danse, le conte) a été l'élément moteur qui a permis de transcender le récit particulier afin d'en révéler l'universalité. Si toutes les critiques québécoises ont souligné la performance physique fascinante et remarquable de Pelletier, ces commentaires positifs ont été, chez certains, schizophréniques, c'est-à-dire qu'ils séparaient radicalement performance physique et récit, appréciant l'un sans l'autre, attitude qu'on ne retrouve pas chez les critiques français et qui est, de toute façon, très paradoxale, dans la mesure où le récit ne prend son sens que s'il est reçu dans son entièreté, comme un contenu indissociable de sa forme.

*
* * *

Les deux valeurs qui ont donc émergé lors du passage de *Joie* au Théâtre du Soleil sont celles concernant l'Histoire (le particulier rejoignant l'universel) et l'humanité. Au Québec, il semble que c'est la valeur historique du récit de Pelletier qui a rencontré la plus forte résistance : les critiques reconnaissent

qu'elle fait l'histoire d'une époque, mais ils cherchent à régler leurs comptes avec la mémoire en évacuant celle-ci. L'une des fonctions du récit est de réinterroger le passé, de se situer par rapport à lui car, comme l'a écrit Jean-Pierre Ryngaert : « L'Histoire récente [...] reprise, racontée, transformée en récits [...] assure à la fois l'unité d'un groupe social et la mémoire de ses origines [...] » ; et le fait d'affirmer cette mémoire récente peut être une « réassurance pour l'avenir » (1994 : 44).

En ce qui a trait à la valeur « humanité », elle permet de souligner un angle intéressant de la réception critique québécoise et française : *Joie* est reçu avant tout comme un récit éthique plutôt qu'esthétique : « Avant que d'être des objets esthétiques, les récits sont des objets éthiques, c'est-à-dire qu'ils ont pour fonction première de rassurer les hommes en société » (Cambron, 1989 : 40). *Joie* est reçu comme un « ouragan de vie » qui fait en sorte que l'on repart « réconforté » (Émond, 1992 : A10) et rempli d'une énergie nouvelle. Et ce n'est qu'avec le recul, après le passage au Théâtre du Soleil et lors de sa reprise en 1995, à Montréal³, que la critique québécoise abordera le spectacle comme une œuvre possédant des caractéristiques esthétiques bien définies. Ainsi, Hervé Guay écrit, dans *Le Devoir*, en 1996 : « *Joie* dispose non seulement d'un texte fort pertinent qui ne cesse de remuer des questions importantes mais table de plus sur une forme dramatique baroque. Il marie à la fois conte et théâtre, danse, chant et musique de manière à faire un ensemble d'un seul tenant » (1996 : B8). Cette reconnaissance esthétique témoigne de la distance prise par la critique québécoise face à cette œuvre qui, après le passage au Théâtre du Soleil, devient un « petit spectacle grandiose » (Boulanger (1995 : 36), qui n'avait pas eu ces bons mots lors de sa première critique, en 1992) ; de plus, le terme « discours » disparaît, on ne parle que de spectacle autobiographique sans que ce terme soit entaché d'un préjugé défavorable. À partir de 1995, la critique québécoise repère les mêmes valeurs que celles identifiées par la critique française en 1993 : l'importance de la mémoire (Guay, 1996), la quête de vérité (Bernatchez, 1996), la valeur historique : « Il y est exprimé vigoureusement, outre le cheminement d'une artiste engagée, combien ces années marquantes ont contribué à forger le paysage culturel québécois » (Guay, 1996 : B8). Reconnaissance de la pertinence de ce qui avait été présenté comme un stéréotype dépassé en 1992 !

3. Après vérification auprès des créatrices, j'ai appris que la version présentée en 1995, à Montréal, ne diffère pas, sur le fond, de celle de 1992-1993 : le spectacle a été un peu resserré, sans que le propos ait été modifié.

La critique québécoise a certainement accordé une importance hypertrophiée à ce passage au Théâtre du Soleil, car *Joie* n'a pas fait courir les foules à Paris, et le séjour a même été difficile pour l'artiste. Seulement, pour les journalistes québécois ce séjour aura joué le rôle d'authentification du spectacle par une autorité artistique (Mnouchkine), et on peut penser que sans celle-ci la critique québécoise n'aurait peut-être pas reconnue aussi rapidement et largement (car il y a eu consensus à la reprise) l'intérêt plus vaste de cette création. Le Théâtre du Soleil a eu, sur la critique québécoise, l'effet du carbone 14, révélant soudainement la pertinence de ce récit pour la société québécoise.

Marie-Christine Lesage est professeure adjointe au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Elle s'intéresse aux rapports entre le théâtre et les autres arts et à la dramaturgie contemporaine. Elle dirige actuellement un projet de recherche (FCAR) qui porte sur les formes dramatiques hybrides, mêlant récit, poésie et théâtre. Elle collabore à diverses revues québécoises, dont les Cahiers de théâtre Jeu, Nuit blanche, Tangence, Voix et images.

Bibliographie

- ANONYME, « Joie » (1993), *L'Écho du centre*, 21 septembre.
- BEAUDET, Céline (1994), « Féminisme et syntaxe de l'argumentation : les chroniques d'Ariane Émond dans *Le Devoir* », *Présence francophone*, n° 45, p. 85-101.
- BERNATCHEZ, Raymond (1996), « Pol Pelletier : un sommet de vérité », *La Presse*, 18 octobre, p. B6.
- BOULANGER, Luc (1992), « *Joie*. Une femme sous influence », *Voir*, 15 octobre, p. 33.
- BOULANGER, Luc (1995), « Pol Pelletier. Femme de personne », *Voir*, 27 avril, p. 36.
- 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.
- CAMBRON, Micheline (1989), *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone.
- CAYOUILLE, Pierre (1996), « Pol Pelletier : actrice corps et âme », *Le Devoir*, 7 octobre, p. B1.
- COSTAZ, Gilles (1993), « Une femme prénommée Pol », *Cripure*, n° 10 (octobre-novembre).
- COSTAZ, Gilles (1993-1994), « Une femme du Québec », *Passages*, décembre-janvier.
- DAVID, Gilbert (1992), « L'intense parcours anarchiste d'une amazone », *Le Devoir*, 3 octobre, p. C7.
- ÉMOND, Ariane (1992), « Pol la magnifique », *Le Devoir*, 11 novembre, p. A10.
- F. P. (1993), « Joie », *Télérama*, 8 décembre.
- GALATANU, Olga (1994), « Convocation et reconstruction des stéréotypes dans les argumentations de la presse écrite », *Protée*, vol. 22, n° 2 (printemps), p. 75-79.
- GODARD, Colette (1993), « *Joie* au Théâtre du Soleil. Les amazones », *Le Monde*, 7 décembre, p. 18.
- GUAY, Hervé (1996), « Investissement garanti », *Le Devoir*, 21 octobre, p. B-8.
- HALLEY, Achmy (1993a), « La joie de Pol Pelletier », *L'Humanité*, 7 décembre.
- HALLEY, Achmy (1993b), « L'acteur n'est pas un diseur de mots », *Le Devoir*, 29 décembre, p. B8.
- HAN, Jean-Pierre (1993), « Pol Pelletier, Québécoise explosive », *La Croix*, 17 décembre.
- LAMONTAGNE, Gilles G. (1993), « Une Québécoise lancée en France par Ariane Mnouchkine », *Le Devoir*, 20 décembre, p. B8.
- LAVOIE, Pierre (1992), « "L'espoir est une poire" », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 24-29.
- LECOMTE, Anne-Marie (1992), « Pol Pelletier et *Joie* : l'histoire d'un rêve... », *La Presse*, 11 octobre, p. B9.

- LECOMTE, Anne-Marie (1993), « Pol Pelletier : pour celles qui ont vécu les années 70 », *La Presse*, 12 juin, p. E5.
- LÉVESQUE, Robert (1992), « Règlement de comptes pour initiés », *Le Devoir*, 15 octobre, p. B3.
- LÉVESQUE, Robert (1995), « Le rêve repasse », *Le Devoir*, 29-30 avril.
- MONTESUIT, Carmen (1995), « Pol Pelletier dans "Joie" : tout un personnage ! », *Le Journal de Montréal*, 1^{er} mai, p. 46.
- M. P. M. (1993), « Une femme au soleil », *Le Quotidien de Paris*, 16 décembre.
- NUOVO, Franco (1992), « Féminisme 101 : la lutte des femmes de théâtre de 1974 à nos jours », *Le Journal de Montréal*, 16 octobre, p. 46.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1994), « Sur quelques différences », *Théâtre/Public*, n° 117, p. 41-44.
- SAINT-HILAIRE, Jean (1993), « La transe de Pol Pelletier et la belle sobriété de Lepage », *Le Soleil*, 14 juin, p. B5.
- SAINT-HILAIRE, Jean (1996), « De précieux sédiments d'âme », *Le Soleil*, 5 avril, p. C11.