

« Écart-temps »

Diane Pavlovic

Number 42, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26940ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Pavlovic, D. (1987). Review of [« Écart-temps »]. *Jeu*, (42), 158–160.

éteint retournera au stade, même un dimanche de pluie, que la religieuse épuisée s'agenouillera plus longtemps pour s'élever davantage, que l'ange déchu qui s'était coupé avec une bouteille de ketchup rafferolera toujours des frites accompagnées de... ketchup. L'oubli du corps passe par l'affirmation croissante de sa force et de ses possibilités, mise à jour déjà bien amorcée avec ce spectacle dont certains aspects arbitraires trouvent leur justification dans le titre, dans le choix judicieux d'une journée de laquelle on ne sait jamais trop à quoi s'attendre... Alors on s'attend à tout, et on le reçoit sans sourciller, avec bonheur, car après tout, c'est dimanche.

danielle salvail

«écart-temps»

Texte de John Hopkins; traduction: Simon Fortin. Mise en scène: Alexandre Hausvater, assisté de Francine Émond; décor et éclairages: Michel Demers, assisté au décor de Dalia Chauveau; costumes: Mario Bouchard; musique: Claude Simard. Avec Frédérique Collin (Ruth), Louison Danis (Joanne), Roger Léger (Wally), Robert Marien (Tod) et Claude Marquis (Mike). Production du Théâtre de Quat'Sous présentée du 23 septembre au 18 octobre 1986.

la paix mondiale sérieusement compromise

Ce n'était pas mal fait, bien qu'assez pauvre d'un point de vue strictement théâtral: les acteurs déambulaient beaucoup pour rien, l'enchaînement était lâche, et l'environnement scénique (décor, costumes, etc.), plutôt laid et très peu signifiant. Ce n'était pas, non plus, mal joué, malgré le manque de nuances d'une interprétation réaliste (psychologique) qui versait trop souvent dans une caricature involontaire. Et ce n'était pas, je suppose, mal intentionné: l'étalage de bons sentiments d'un programme sirupeux¹ rédigé dans un français d'école primaire est là pour nous le prouver.

Le fait reste pourtant indéniable: cet *Écart-temps*² s'avère un four monumental, le genre de production insidieuse qui fait mine d'exorciser des comportements qu'elle glorifie et d'afficher une ouverture d'esprit qu'elle sape efficacement par derrière.

La pièce suit le cheminement de Ruth, dépendante et masochiste, vers une «libération» progressive où elle apprend à s'estimer et à s'assumer. Violée (mais elle était secrètement consentante) par un méchant violeur masqué, ganté, emballé de cuir et de chaînes et armé d'un couteau (épeurant mais secrètement attirant), elle se réfugie chez Joanne, femme d'affaires indépendante, se livre avec elle à une tentative d'orgie avortée, en tombe amoureuse et finit par la quitter. Tous les protagonistes sont des écorchés vifs: les antagonismes sexuels sont le produit d'une profonde détresse (la vraie, la contemporaine), d'une misère individuelle qui rend la communication entre les êtres impossible. Sous le vernis des rapports sociaux (nous sommes dans un milieu «bourgeois», celui des bureaux, des collègues itinérants et des parties de golf) couvent des conflits que chacun feint d'ignorer mais qui éclateront tous.

1. *Écart-temps* étant la première production du Quat'Sous sous la juridiction de la nouvelle directrice artistique, Louison Danis, nous avons eu droit à deux textes de cette dernière (un qu'on suppose être sur la saison, encore qu'il n'y ait rien de moins sûr — sa parfaite illisibilité, où il était vaguement question de blessures à panser et de peau à sauver, pouvait s'appliquer à n'importe quoi d'autre: au spectacle, au changement de direction artistique, à la vie, à ses hauts et à ses bas —, et l'autre sur la production elle-même, fruit de la «générosité émotive et intellectuelle d'un visionnaire» metteur en scène), à une note mélodramatique de Paul Buissonneau appuyant, «comme nous l'avons toujours fait», sa nouvelle employée, et à une pathétique réflexion d'Alexandre Hausvater sur le «cri d'alarme» que lançait ce texte, sur les questions douloureuses qu'il laissait ouvertes, «pour ceux à l'écoute [sic] de leurs émotions». Louison Danis a cru bon d'insister sur le fait que la saison avait été «concoctée par madame Louise Latraverse» et qu'elle en assurerait la continuité «avec fierté»: prudence, solidarité, déni de toute responsabilité dans le choix des productions, politesse, savoir-vivre? Tout est possible. Il reste que cette précision n'est flatteuse pour personne.

2. Au fait, que peut bien vouloir dire le titre? (Pour information, le titre anglais est *Losing Time*.)

Le programme nous parlait de dignité humaine, du dévoilement libérateur de secrets honteux, de spectacle-antidote, d'«inondation de lumière au bout du tunnel», d'AMOUR et de MAL en majuscules, etc. Ceci n'est pas une thèse, insistait le metteur en scène, ceci n'est pas l'oeuvre d'un «chauviniste pénitent», ceci expose la difficulté des rapports entre les hommes et les femmes, ceci montre des conflits interpersonnels qui sont le reflet des guerres, du racisme et des injustices qui sévissent dans le monde. (Eh oui.)

Fort bien. Si vous n'aimiez pas le spectacle, c'est que vous n'étiez pas prêt à vous entendre dire des vérités crues, c'est que ses jurons (plus on est marginal et malheureux, plus on dit des gros mots) et sa violence heurtaient votre sensibilité de bien pensant, c'est que sa franchise et sa provocation vous choquaient, et non, bien sûr, qu'il était mauvais. Gestes brutaux, agitations hystériques, éclairages rougeoyants, sons grinçants déchirant le silence et phrases lapidaires couvrant les murs: c'était du sérieux, du vraiment pas rose, du décidément très cruel.

La vulgarité réside moins dans ce dont on parlait (ou dans la manière «sincère» et «sans pudeur» dont on en parlait, du genre «Je bande, donc je suis») que dans le détournement des paroles et des situations à des fins qui ne faisaient pas qu'occulter, mais qui oblitéraient complètement le propos — à supposer qu'il y en ait un — du texte. De peu d'envergure, la mise en scène se voulait essentiellement aguichante. Les réalisations précédentes d'Hausvater comportaient aussi des murs transparents et des scènes de voyeurisme (*le Fou et la Nonne*), des graffiti accrocheurs sur les murs (*Hamlet*), des viols (*le Décameron*), des clichés sur la séduction (*Mabagonny*) et des femmes qui se déshabillent sans qu'on sache trop pourquoi (toutes ces productions, si je ne m'abuse); mais, comment dire, on lui passait ces facilités dans la mesure où elles se rattachaient à un projet qui énonçait quelque

chose, qui avait une nécessité et une cohésion. Ici, ces marques de commerce ont pris l'allure de tics, d'un opportunisme d'autant plus navrant qu'il trahit ce qu'il prétend dénoncer.

L'exploitation du corps des deux femmes, en particulier, sous couvert de démonstration de la fatalité qui s'acharne sur elles (les femmes sont toujours perdantes à cause de leur anatomie, expliquait le metteur en scène dans le programme, à cause de leur corps qui dit sans cesse: «Baise-moi». Et de le prouver), avait de quoi faire hurler. Et s'il est un personnage incohérent dont on ne pouvait absolument pas comprendre l'évolution, c'est bien celui de Ruth, qui jaillit sur scène en haletant (après son viol qu'elle avoue plus ou moins désiré), qui, tandis que Joanne est partie lui chercher quelque chose à boire, se jette par terre et se déshabille convulsivement, qui appelle son mari et qui raccroche en hurlant après qu'il lui eut avoué être en train de faire l'amour avec une autre femme, et qui, brusquement, se calme, tente de séduire, très «tombeuse», un des collègues de bureau de son amie, le congédie et devient sans transition l'amante de Joanne, qu'elle fuira plus tard tout aussi brutalement. Quant au personnage de Joanne, on le saisissait mieux (peut-être grâce à l'interprétation d'une Louison Danis qui, avec l'énergie du désespoir, tenait la pièce à bout de bras, se démenant beaucoup pour qu'il se passe quelque chose et arrivant au bout du compte à imposer une présence crédible, presque émouvante), mais il était encore plus tordu.

À la sensibilité de Ruth, Joanne oppose une invulnérabilité apparente, mais elle n'est libre que parce qu'elle est solitaire et malheureuse, bien entendu. Cette femme forte, hargneuse et peu sympathique n'utilise les hommes que pour se procurer quelques frissons épidermiques. Or, cette indépendance est irrecevable, et Joanne sera brisée, à la fin, devant la supériorité mâle, se faisant toute petite et toute démunie lorsqu'un homme, venu chercher Ruth, la

battrait violemment (la supériorité doit s'entendre ici au sens propre, puisque l'homme en question s'étend sur elle pour l'immobiliser). Seule, perdue, abandonnée, cheveux défaits — alors que Ruth part seule aussi mais apparemment libérée, on ne sait de qui ni de quoi —, Joanne sera supportable vaincue: il fallait une fin qui nie une autonomie à laquelle on avait failli croire. Entendons-nous: la vulnérabilité est évidemment constitutive de tout être. Mais tout cela était tellement peu subtil, tellement sans nuance! Les déshabillés de Joanne, ses talons hauts, ses gestes langoureux pour enfiler ses bas, tout était prémonitoire de cette fin absurde: elle avait l'air enragée, comme ça, mais n'ayez crainte, elle demeure quand même une femme.

Le reste de la production était traité sur le même mode. L'appartement de Joanne est figuré, sans murs, au centre de la scène, sur deux paliers séparés par une cloison transparente (derrière la cloison, le lit, lieu véritable de tous les (d)ébats). Tout autour, un couloir où apparaîtra périodiquement le «violeur», silencieux dans un éclairage menaçant, que les femmes ne «voient» pas mais dont on supposera qu'il hante leur esprit — celui de Ruth en particulier —, bien qu'on ignore sa fonction exacte. Cette ombre omniprésente, visiblement un ajout du metteur en scène, avait un rôle purement décoratif; sa présence ne sera jamais exploitée pour produire un sens quelconque, elle demeurera jusqu'à la fin parallèle, extérieure et n'ayant rien à voir avec le reste. Les trois autres personnages masculins tenteront en vain d'acquiescer une certaine épaisseur. De celui qui, contraint et mal dans sa peau, trompe sa femme pour la première fois (Roger Léger ne se défendait pas trop mal, du reste, en Wally) à celui pour qui c'est devenu une seconde nature et qui fanfaronne, émoustillé d'avance, ils auront beau faire: ils demeureront eux aussi ornementaux et sans consistance. Le «Je bande, donc je suis» lancé à la blague demeure la seule chose qui les définisse. Plutôt que de subvertir cette image du

chasseur à l'affût de n'importe quelle proie, la façon dont ils étaient représentés ici exacerbait cette image: sans intériorité, sans relief, sans complexité, ils se contenteront d'aller parader ailleurs lorsque, s'étant servis, ils seront évincés par les deux amies. Autant les femmes sont «féminines», autant les hommes sont «masculins». Pas étonnant qu'ils ne s'entendent, à de courtes occasions, que sur un seul terrain... Voulait-on nous dire autre chose?

Les notes qui précèdent semblent surtout orientées vers une analyse idéologique? Elles tiennent davantage du procès d'intention que de la critique théâtrale? Peut-être. Mais le théâtre ne m'a jamais paru pouvoir être isolé dans sa forme. Quels que soient les matériaux qu'il utilise, il parle toujours au présent, de fantasmes et de comportements qui sont dans l'air. Cette parole est d'autant plus alarmante lorsque, comme ici, elle emploie une pléthore de cris et d'exclamations pour ne rien dire qui en vaille le déplacement.

diane pavlovic