

« Le Temps et la Chambre »

Louise Vigeant

Number 75, 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28046ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vigeant, L. (1995). Review of [« Le Temps et la Chambre »]. *Jeu*, (75), 174–181.

mées. Par moments, j'ai eu l'impression d'un spectacle mal rodé. Les comédiens n'étaient pas toujours bien concentrés, à des scènes très réussies succédaient des scènes plus faibles. Il s'agissait peut-être d'un mauvais jour.

Le ton intime de la pièce demandait une grande sobriété sur le plan de la scénographie, ce à quoi sont parvenus Richard Lacroix, Mérédith Caron et Lucie Bazzo. Cependant, l'aspect symbolique de certains éléments clés, comme la colline où Andrea se fait attaquer, ou ses vêtements mouillés au deuxième acte, ne prenait pas toute l'ampleur qu'il aurait fallu.

Les Années sont une œuvre intime, sensible et surtout habile, mêlant moments d'humour et drames intimes avec une grande finesse. Cette production, somme toute honnête, n'a pas toujours réussi à donner sa pleine ampleur au texte.

Dennis O'Sullivan

« Le Temps et la Chambre »

Texte de Botho Strauss ; traduction de Marie-Élisabeth Morf et texte français de Normand Canac-Marquis. Mise en scène : Serge Denoncourt ; scénographie : Guillaume Lord ; costumes : Luc J. Béland ; éclairages : Michel Beaulieu. Avec Catherine Bégin (la Voix de la colonne), Annick Bergeron (la Dormeuse), Benoît Brière (Julius), Gabriel Gascon (l'Homme sans montre), Norman Helms (le Parfait Inconnu), James Hyndman (Olaf), Normand Lévesque (Frank Arnold), Monique Miller (l'Impatiente), Pascale Montpetit (Marie Steuber) et Paul Savoie (l'Homme au manteau d'hiver). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 24 janvier au 18 février 1995.

Vulnérabilité, médiocrité ou défaitisme ?

Dans une pièce haute, vide et toute blanche, que l'on devine être la chambre du titre, mais qui n'a pas du tout l'apparence d'une chambre — il n'y a pas de lit —, deux hommes vont placer des fauteuils, le premier devant l'une des trois grandes fenêtres en fond de scène, l'autre tourné vers l'intérieur ; puis ils vont s'y asseoir avant que commence l'un des plus étranges spectacles que le Théâtre du Nouveau Monde ait offert jusqu'à maintenant à son public, *le Temps et la Chambre* de Botho Strauss. D'une écriture parfaitement contemporaine, cette pièce appelle au décryptage d'une image de la réalité présentée comme éclatée, insaisissable, n'offrant aucun point de repère, où des êtres humains vont apparaître et disparaître, spontanément, sans jamais que l'on sache vraiment ni comment ni pourquoi ils se trouvent en ce

James Hyndman (Olaf), Benoît Brière (Julius) et Annick Bergeron (la Dormeuse). Photo : Yves Renaud.

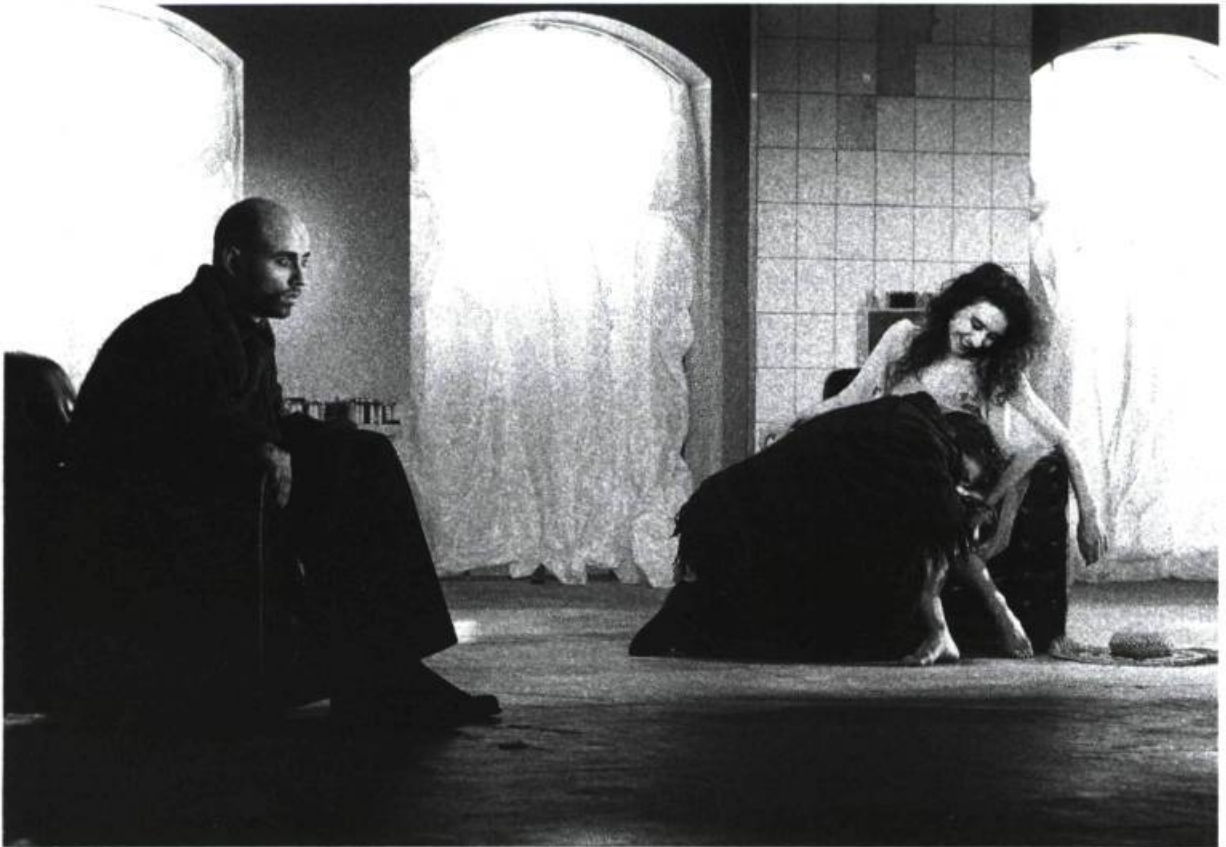
lieu. Botho Strauss a écrit un *puzzle* qui ressemble fort au monde actuel, un monde si fragmenté qu'il entraîne le morcellement de nos mondes intérieurs dont on tente, souvent en vain, de recoller les morceaux. Entre autres, les morceaux où l'on aimerait bien retrouver quelques parcelles de notre affectivité.

Julius et Olaf

Serge Denoncourt a fait une remarquable mise en scène du texte de Strauss, une sorte de drame absurde mi-comique, mi-tragique, auquel il a su conserver son aspect étrange. Il a dirigé des comédiens dans un univers sans balises, où il fallait montrer des blessures sans pouvoir

compter sur les procédés habituels de la dramaturgie. Les personnages, ici, sont des êtres fragiles, malheureux et impuissants, qui ne peuvent même pas se raccrocher au fil d'une quelconque histoire. Qu'ils soient devenus parfaitement immobiles comme ces Julius et Olaf, qu'ils s'agitent, comme l'Homme sans montre et l'Impatiente, ou se soient déjà agités, comme Marie Steuber, la figure centrale, tous les personnages ont ceci en commun qu'ils semblent avoir perdu toute attache, qu'ils ne savent plus ce que le mot intimité veut dire et qu'ils sont désespérés de tout.

Julius et Olaf, comme tous les couples paumés de leur espèce, les Didi et Gogo



de Beckett¹ en tête, sont deux amis soudés ensemble par on ne sait quel malheur. Ils s'aiment sans se le dire, c'est-à-dire se supportent, se confortent, se protègent l'un l'autre, se crépent le chignon. Ils sont comme des épaves que la vie, qui aurait dû leur offrir mieux, a abandonnées au beau milieu d'une sorte d'inas-souvissement. Julius a l'air frileux², Olaf absent. Plantés au beau milieu de cette chambre, apparemment depuis longtemps (on apprendra que c'est Olaf qui a demandé à Julius de venir habiter avec lui), sans qu'ils aient l'air de l'*habiter*, ils observent le monde extérieur qui vraisemblablement ne les concerne plus. Dès le départ, Julius, qui décrit ce qu'il voit dans la rue par la fenêtre, donne le ton à cette pièce sur le désir et le renoncement : « Silence, nulle part, jamais. [...] On ne sait pas ce que c'est que ce jour. [...] Un jour en tout cas aux confins du plus rien³. » Olaf, immobile et silencieux, l'écoute-t-il ? On ne saurait l'affirmer. Et l'on se dit que voilà des personnages bien énigmatiques.

Selon toute apparence à la suite de trop d'échecs, les deux hommes se sont arrêtés, ont figé sur place ; ils se sont construit une façade d'indifférence pour se protéger. « Nous ne voulons rien. Nous n'avons rien prévu. [...] Nous jouissons ensemble de la paix de l'âme, de la beauté intérieure : ne rien vou-

loir⁴. » Se font-ils des illusions, est-ce le résultat d'une démission ? ou les deux ? L'émotivité, elle, est toujours là, à fleur de peau. Il faut voir l'élan avec lequel Olaf, après avoir gardé un silence inquiétant longtemps après le début de la pièce, restitue sa première tirade au milieu de laquelle il s'écrie : « Que je subisse encore un choc, un de trop, encore une seule rencontre dénuée d'amour, et je laisse tomber⁵. » De l'amour, il n'est presque question que de cela dans cette pièce. L'amour déçu surtout. Si l'on croit que le thème central de l'œuvre de Strauss est la séparation, la solitude de l'être abandonné, on doit immédiatement ajouter que c'est surtout l'envers de la séparation qui intéresse l'auteur, c'est-à-dire la rencontre. En effet, durant la pièce, en dehors de la permanence qu'offre la présence de Julius et Olaf, on n'assiste qu'à des rencontres furtives, des tentatives de rencontres, des rencontres avortées. Tantôt on sent l'attente, le désir : la rencontre est possible, probable même, tantôt on ne voit que déception et blessures. Ou encore l'amnésie : « Qu'est-ce que nous avons bien pu vouloir l'un de l'autre ? » se demandent un homme et une femme qui se reconnaissent à peine.

Julius et Olaf occupent cette chambre dans laquelle surgiront d'abord la Fille de la rue, Marie Steuber, puis l'Homme

1. La référence à Beckett n'est pas gratuite, bien d'autres aspects la justifient : l'autoréférentialité (« Olaf et moi nous creusons la tête pour trouver une cohérence à cette histoire »), la dimension métaphysique du questionnement (« Cette vie dont on parle, pour revenir encore une fois sur le sujet »), le thème de la dépendance à l'autre, de l'attente qui définit (« Interroge-moi ! Demande ! Demande ! Allez, demande tout ! Je ne respire, je ne vis, que si tu me demandes ! »), celui de la décrépitude (« On se réjouit tout de même de ce qu'il va allumer une cigarette dès qu'il aura passé la porte. Ça prouve bien que quelque chose en lui remue encore », etc.

2. On est en février, il est vrai, et c'est pourquoi on peut comprendre que Julius porte un grand châle. Toutefois, il est dommage que le metteur en scène n'ait pas été sensible au fait que Benoît Brière, qui joue ce rôle, était desservi par ce costume qui malheureusement ramenait à l'esprit un autre personnage, de la publicité cette fois, une référence qu'il aurait fallu éviter à tout prix, à mon avis.

3. Botho Strauss, *Le Temps et la Chambre*, Paris, L'Arche, 1989, p. 11.

4. *Ibid.*, p. 18.

5. *Ibid.*, p. 32.

Monique Miller
(l'Impatiente) et
Gabriel Gascon
(l'Homme sans
montre). Photo :
Yves Renaud.

sans montre, que suivra l'Impatiente. Des bribes de conversation laissent croire qu'il y aurait eu là une fête la veille — ce qui est peu probable —, l'Homme serait venu chercher sa montre qu'il y avait perdue (la métaphore du temps insaisissable se construit d'une manière qui frôle le burlesque), tandis que l'Impatiente le poursuivrait, lui qui, semble-t-il, l'avait courtisée lors de cette fête (c'est le second

filon de la pièce : la quête de l'autre). Certains propos font croire qu'ils ont déjà connu Marie Steuber ; mais rien n'est jamais *sûr*. Durant le premier acte, surgiront ainsi à l'improviste tous les personnages, annoncés par un coup de sonnette strident et des portes qui claquent. Le spectateur est dérouté par l'absurdité de la situation, mais sent confusément que le cœur du propos tient justement à cette imprécision. D'ailleurs, il est remarquable de voir combien ce texte compte de questions ! « Qui suis-je ? », « Que savez-vous de moi ? », « Est-ce que c'est elle, est-ce que ce n'est pas elle ? », « Vous ne savez pas qui je suis ? », « Est-ce que je sais ce que je vis ? », « Que voulez-vous de moi ? », entend-on continuellement. Les personnages ne font que s'interroger, incertains qu'ils sont de leur être même. Le spectateur, ahuri ou fasciné, considère ce flou de l'histoire, ce flottement des identités, à l'affût de quelque signe stable. Le temps aussi est dissout, et on en vient assez rapidement à abandonner le réflexe de vouloir reconstituer la chronologie des événements. Rêves ou souvenirs, les scènes suivantes s'enchaîneront sans obéir, semble-t-il, à aucune autre logique que celle d'un cerveau en plein désarroi.

La figure du joker

Comme il l'avait déjà fait dans *Grand et petit*⁶, la seule autre pièce de Botho Strauss qui a été montée professionnellement à Montréal, par Serge Denoncourt d'ailleurs, l'auteur choisit comme personnage principal une femme profondément seule, vivant une quête désespérée de communication. Je me souviens très bien de la détresse du personnage de Lotte, au bord de la folie, qui circulait

6. Voir la critique de Carole Fréchette dans *Jeu* 43, 1987.2, p. 51-53.



dans un décor tout en compartiments montrant bien les frontières infranchissables entre les êtres. Ici aussi, bizarrement, malgré l'effet de grandeur qui se dégage du décor haut et vide, on sent l'enfermement des personnages, prisonniers de cette chambre-cellule, leur vie, qui les retient tous, leurs allées et venues devenant des faux-fuyants bien inutiles.

Marie Steuber va et vient dans ce jeu qu'est la vie, traînant avec elle ses airs de fillette désœuvrée et de femme déçue. Pascale Montpetit en a fait un personnage étonnamment caméléon, se métamorphosant complètement d'une scène à l'autre selon son interlocuteur (au point où il fallait être très attentif au début pour se rendre compte qu'il s'agissait du même personnage). D'où le fait que Frank Arnolf, revenu d'un rendez-vous manqué avec elle (?), emploie le mot « joker » pour la désigner, car « Chacun peut l'utiliser aux fins qui lui conviennent suivant le jeu qu'il a en main⁷ », dit-il. En effet, le deuxième acte sera constitué d'instantanés où on la verra en relation avec différents hommes : de l'Homme à la montre, qui a été ignoble avec elle, à Olaf, qui l'a laissée filer alors qu'elle lui prêtait son appartement (cette chambre ?), en passant par Frank Arnold et l'Homme au manteau d'hiver qui finiront tous par l'abandonner. Tout ce que l'on sait du personnage concerne ces relations, ou plutôt ces échecs. On l'observe jouant tous les jeux, cherchant désespérément à se faire aimer ou simplement accepter. Elle se définit d'ailleurs elle-même à partir de ce qu'elle croit être sa capacité d'adaptation, que l'on pourrait voir comme une instabilité chronique :

À qui est-ce que je ne me suis pas

adaptée ! Je me suis adaptée à l'homme doctoral, à l'homme sentimental, à l'homme commercial. J'ai partagé leurs problèmes. Leur manière de voir le monde, je l'ai étudiée, assimilée, faite mienne. Au bavard, comme au silencieux, j'ai répondu. J'ai aidé le malheureux à remonter la pente. Avec le joyeux drille, j'ai batifolé. Avec le sportif j'ai couru, avec le buveur j'ai bu. Il n'en est rien resté. D'aucun. Aucune trace. Pour la santé c'était mieux. Ce que j'y ai pris à pleines mains et ce que j'y ai laissé : c'est ce que je suis⁸.

L'on ne sait presque rien d'autre du personnage. D'aucun personnage, ceci étant dit. Car cette dramaturgie, bien qu'elle retienne l'une des catégories textuelles traditionnelles au théâtre — l'unité de lieu —, n'a que faire du développement d'une intrigue principale impliquant des personnages construits à coups d'indices informatifs. Ici, on est dans l'éclatement, les scènes racontent des événements disparates dont le seul dénominateur commun repose dans le fait qu'ils sont arrivés à cette Marie Steuber.

Fatigue et dislocation

La scène où l'on retrouve Marie Steuber se querellant avec un de ses amants à propos du personnage de Médée est à souligner. Revendiquant le droit à la passion, Marie Steuber défend la folie meurtrière de Médée, alors que son ami tente de lui démontrer combien est monstrueuse son attitude vengeresse et intransigeante. L'homme accuse Médée d'avoir agi par égoïsme et jalousie, alors que Marie parle du « plus grand geste

Pascale Montpetit,
Normand
Lévesque, Norman
Helms et Paul
Savoie. Photo :
Yves Renaud.

7. *Ibid.*, p. 16.

8. *Ibid.*, p. 13.



d'amour qu'une femme ait jamais commis ». Manifestement, Marie s'identifie à Médée et se désole de ne pouvoir vivre une passion aussi totale, « passion » que l'autre appelle aussitôt du fanatisme. Drame de la vie et tragédie antique ne sont pas de la même étoffe ! Alors que Marie lui demande si elle est « idiote », comme tous les fanatiques qu'il pourfend, de l'aimer « fanatiquement », il lui lance que « personne n'a besoin de

[l'] aimer fanatiquement, [qu'il] ne demande absolument pas ça⁹ ». On devine que leur relation a connu là sa fin. Cette « scène de ménage » particulièrement réussie — Paul Savoie et Pascale Montpetit jouaient ici dans un registre réaliste très convaincant —, en plus de laisser entendre une intéressante discussion sur la lecture de la tragédie, interrogeait clairement le rapport amoureux.

Si l'on met en relation cette scène avec les propos de l'Homme sans montre, qui sert un discours prétentieux à Marie en se flattant d'être raisonnable, et avec ceux d'Olaf qui, pour peu qu'il parle (soulignons le jeu incroyablement tendu, et probant, de James Hyndman), se dit prêt à éclater contre l'ordre du Domestique qu'il (?) s'est imposé au profit de l'absolue Négligence, on comprendra que ces personnages se sentent pour le moins confinés à des comportements qui les contraignent.

Outre qu'il était singulièrement beau, le décor qu'a signé Guillaume Lord — une des révélations de ce spectacle si réussi — constituait une remarquable image de l'univers du personnage de Marie qui fuit avec le temps. J'ai eu, à un moment, l'impression de regarder la bande d'un film arrêtée dans son défilement de sorte que l'on voyait à la fois une image complète de la pièce et la moitié de l'image suivante. On voyait ainsi pratiquement deux chambres : une coupe dans l'édifice à peine esquissé permettrait de voir presque entièrement deux chambres identiques alors que les portes de l'étage inférieur étaient coupées à moitié et que les fenêtres et l'évier s'enfonçaient dans le plancher. Cela donnait un effet de répétition qui n'est pas étranger à la

9. *Ibid.*, p. 43.



« sérialisation » des aventures amoureuses de Marie Steuber. Troué de portes et de fenêtres, un peu comme pour un boulevard, ce décor d'une blancheur que l'éclairage rendait encore plus éclatante était par ailleurs suffisamment stylisé pour donner une impression d'irréel à ce qui s'y déroulait. Bien des événements s'y sont passés, et on ne voit pourtant que du vide.

Des « gens qui ont l'air de colis en souffrance, non réclamés »

Botho Strauss, que l'on joue enfin sur une grande scène à Montréal, fait partie de cette génération d'auteurs allemands d'après-guerre, avec Franz Xaver Kroetz et Rainer Werner Fassbinder, pour ne nommer que les plus connus chez nous,

qui a repris la parole après le silence imposé par l'aberration historique que fut le nazisme. Plus poétique que Kroetz, qui a choisi l'hyperréalisme comme moyen de dénonciation, moins ouvertement révolté que Fassbinder, Strauss partage toutefois avec ses contemporains un incontestable pessimisme. En sus, le sien est teinté d'une profonde tristesse. On ne retrouve pas non plus chez lui l'ironie décapante d'un Thomas Bernhard. Cet autre auteur de langue allemande, autrichien toutefois, qui nous fait bien sentir les tourments de l'homme européen, devant affronter les mêmes difficultés que nous tous dans ce monde où les contacts humains sont de plus en plus incertains et précaires mais devant, en plus, négocier avec une

Benoît Brière
(Julius) et James
Hyndman (Olaf).
Photo : Yves
Renaud.

mémoire collective qui ne peut oublier les atrocités d'un passé qu'il faut bien assumer.

Botho Strauss offre une image très forte de la confusion dans laquelle baigne l'individu aujourd'hui, de sa souffrance et de sa détresse. Ses personnages, anonymes le plus souvent, portent tous comme à bout de bras leurs désirs de tendresse. Ils rêvent de contacts authentiques et pourtant se morfondent dans le vide de leur existence alors que tout n'est qu'apparence, semblant de rapprochement, individualisme. Conscients ou non de ce qui leur arrive, ils se sont arrêtés, incapables de poursuivre cette « course folle sur place, la caravane du va-et-vient des citadins, le sauvage entous-sens avec mission et but », car « ce n'est rien que l'agitation de tous avant le rien-ne-va-plus de tous¹⁰ ». Mais ces personnages forcent aussi à s'interroger sur l'état de dépression dans lequel plusieurs s'enlisent, dans une société standardisée et matérialiste. Les personnages admettent leur indécision et aussi leur manque de courage : « C'était une grande décision. Il aurait fallu être à la hauteur¹¹ », dit Olaf à Marie au moment de la quitter. La solitude s'annonce grande.

L'époque est à l'aléatoire — idée bien représentée par les innombrables briquets jetables¹² qui jonchent le sol et s'empilent partout. Comme si le plus grand mal dont souffrait le personnage contemporain — donc, l'homme contemporain — était l'absence de conti-

nuité. C'est la permanence qui lui fait cruellement défaut. Dans ce contexte, *le Temps et la Chambre* parle bien de toutes les pertes : la perte de la confiance en soi et en l'autre, la perte du goût de vivre, la perte d'une perspective d'avenir car « entre les humains, ça grince¹³ », dit Marie Steuber.

Louise Vigent

10. *Ibid.*, p. 26.

11. *Ibid.*, p. 60.

12. On aura ainsi exacerbé l'image proposée par Strauss lui-même dans une didascalie : « Dans le coin gauche, un petit tas de briquets jetables. » *Ibid.*, p. 37.

13. *Ibid.*, p. 22.