

« La chambre d'Elsa »

Stéphane Lépine

Numéro 26 (1), 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29433ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lépine, S. (1983). Compte rendu de [« La chambre d'Elsa »]. *Jeu*, (26), 116–119.

du même coup, une distance. Le jeu repose alors sur la justesse du ton et de l'image. Le public est là, mais on ne lui demande pas son avis, et on ne lui dit pas quoi penser ou quoi sentir. La plupart des spectacles pour enfants que j'ai vus reposaient sur une relation public-spectacle directe, ouverte, une relation de participation ou de démonstration. Ici, rien de tel.

Le décor est un dispositif scénique assez compliqué, se transformant entre chaque scène. La manipulation semble un peu difficile et je ne suis pas certaine que toutes ces transformations (de l'usine) soient absolument nécessaires. Décor sévère, gris et noir, comme la vie de l'ours quand il se retrouve travailleur obligé.

Décor froid. L'ours rencontre un gardien, un médecin, un contremaître, un grand patron. Toujours le même manque de communication. Jamais de chaleur humaine, encore moins animale.

Le texte a été écrit à partir d'un album illustré et j'ai tendance à penser que le découpage (très prononcé) s'en ressent. Mais Gilles Gauthier a réalisé un tour de force, car toutes les scènes sont en fait des monologues tronqués. L'ours reste un ours, il ne se met pas à parler comme un humain.

Expérience intéressante, donc, à plus d'un titre. Une nouvelle approche du public. Pour ma part, je n'ai qu'un seul regret. J'aurais aimé... un peu plus de chaleur. J'aurais aimé... un décor peut-être un peu plus fantaisiste. J'aurais aimé... qu'à la fin, alors que l'ours retrouve sa vraie nature, il ne se retrouve pas — encore — solitaire. Que la Nature soit présente autrement que par le cri d'un vol d'oiseau. Regret d'adulte qui a trop regardé les films de Walt Disney? Peut-être. Mais un milieu de vie, ce n'est pas qu'un décor, c'est aussi... de la vie.

Parc Lafontaine. Fin d'après-midi d'un dimanche pluvieux. Il faut que je me dépêche, j'ai du travail. Le temps est gris comme l'usine où l'ours a dû travailler. Les voitures ne se gênent pas pour arroser les passants. Et les humains, eux, vont-ils finir par la retrouver, leur vraie nature?

élizabeth bourget

« la chambre d'elsa »

Pièce en un acte et en prose de Louis Aragon; mise en scène: Diane Cotnoir. Avec Marie-Claude Lefebvre et Alain Carré. Présentée par le Pêlé-Mêle, à la galerie Véhicule, du 1er au 19 décembre 1982.

La Chambre d'Elsa: une pièce où le théâtre n'a pas lieu, une chambre-alcôve irréprésentable. Il y a d'abord le texte d'Aragon, le texte d'une passion vécue et racontée sans progression. Se composant presque entièrement d'indications scéniques, celui-ci s'écarte des conventions dramatiques traditionnelles. Il dévie, en quelque sorte, hors du discours axé sur l'énonciation je/tu, dénie toute « communicabilité » et montre ainsi, à la fois le non-lieu du discours et l'impossibilité pour le texte de théâtre de se constituer. Et, d'autre part, il y a la mise en scène de Diane Cotnoir qui se présente comme mise en jeu/en espace minimale du texte. S'élaborant à partir de l'exigence première de l'oeuvre, celle du non-lieu et de l'irréprésentable, cette représentation (possible de la chambre) rend l'univers passionnel d'Aragon par un traitement de la beauté dans des formes d'une absolue pureté. On nous montre l'incapacité à nommer véritablement Elsa, à dévoiler la chambre (pièce de théâtre et lieu physique). La passion, comme la beauté, est réduite à une pauvreté essentielle et devient ainsi traquée, pour qu'à un point limite de cir-

conscriptio, le discours épuise le désir qui le motive ou qu'alors, dans le minimal, soit révélée la signifiante.

Dans cette chambre donc, dans cet espace théâtral qui s'offre comme vision accessible d'une réalité qui ne l'est pas, il y a : Elle, pâle, un peu rousse, portant une « robe légère, à grands plis »¹, étendue sur le sol, au bord d'un miroir. Elle ne bougera qu'à trois reprises. Seule sa voix emplit la pièce : une voix parfaitement atonale, au plus près de ce qu'il est possible d'appeler la pureté. Derrière elle, au fond de cette chambre, sur une portion du mur d'un gris pâle, sont projetées des images de cette femme. Dans cette chambre qui se veut un espace-tableau, l'œil du spectateur n'a d'autre issue que ces projections : diapositives en noir et blanc qui décomposent le mouvement et en donnent en même temps l'illusion. À côté d'Elle, hors du champ visuel occupé par la femme et le mur-écran, il y a Lui. Pâle aussi, portant une veste d'un rouge sombre, il est assis, dans une position à l'égyptienne qui se révèle tout à fait artificielle. Il regarde droit devant lui. Il est l'amoureux, l'absent, l'exclu. « Il est posé là comme s'il était le passé. Un passé qui se survit de quelques minutes toujours. » Il ne peut que se souvenir. Il ne peut se taire. Même s'il n'y a de place ici que pour elle. Même s'il se tient au dehors, où elle n'est pas.

Elle est Elle. À la fois objet et sujet, elle offre d'elle-même une image dédoublée, divisée, démultipliée. Elle, cette femme que l'on peut imaginer avoir saisie sur l'écran, en clair-obscur, signe en fait « l'attirance du sujet vers le non-lieu de son désir ». Elle, elle-même et elle seule, opère la séparation de son propre

corps et projette son image dédoublée sur le miroir ou par les diapositives. Ce qu'elle (se) projette dans la glace comme dans les photos, c'est le clivage de son moi. « Elle effectue la séparation de son propre corps. Dans cette mitose, et le délire, l'angoisse, le déferlement primaires que provoque le réel dédoublement, elle éprouve le clivage de son corps propre. Chute du moi. Des images. De l'identité. De la représentation. Et de réaliser ainsi l'impossible fascine tellement, qu'elle aime ça. Il y a de la jouissance qui arrive là. » Ainsi, chaque projection n'est toujours qu'une perte, le résidu d'une sublimation retenue ou avortée.

Le miroir occupe dans cette chambre une place prépondérante. Ce miroir qui pourrait bien être une psyché s'il n'était pas cloué au sol, permet quand même d'établir la correspondance avec le mythe de Psyché : cette jeune femme d'une grande beauté à qui Éros avait promis un amour éternel si elle ne cherchait pas à voir son visage. Le mythe de Psyché, interprété comme la destinée de l'âme déchue qui finalement s'unit à l'amour divin, réapparaît ici, avec les sens multiples associés au miroir. La surface réfléchissante (antre, faille, espace par lequel s'effectue la fuite hors de l'univers du sensible) impose un rapport entre l'imaginaire et le réel, entre les doubles et les contraires. Il est l'espace où se dévoile l'insaisissable, un lieu de décomposition d'un ensemble en parties, de multiplication des points de vue sur cet ensemble. Le miroir montre le réel même, mais séparé, comme absent, et ce, en nous induisant au rêve.

Dans la mise en scène de Diane Cotnoir, le miroir est réservé à Elle, il lui creuse un trou profond qui rompt avec les lois du monde objectif, qui permet l'éclosion de la parole dans la fugacité, l'inconsis-

1. Les citations sont tirées du texte de la pièce, publiée avec d'autres textes dans un recueil intitulé *Elsa*, chez Gallimard, en 1959.

2. Monique Larue, *la Mère aujourd'hui*, dans *la Nouvelle Barre du jour* 116, p. 51-55.

3. *Id.*

tance et l'inertie. En se mirant ainsi dans la glace (de plus en plus directement au fur et à mesure que son discours à Elle prend forme), Elle se découvre et se nomme, dans cette ressemblance irréelle. L'ombre, l'apparence insaisissable, devient l'instrument de la découverte d'un moi factice et non permanent, la révélation d'une conscience déçue chez un être mû par son unique amour-propre. « Son regard (à Elle) est entré dans la glace. Il n'est pas sûr qu'elle s'y voie, c'est peut-être un stratagème pour sortir de la pièce, gagner des régions qui sont interdites à l'homme, qui échappent à ses commentaires. » Dans cette chambre vide et chaste, le miroir reflète l'image intemporelle et voilée du féminin, le ciel abstrait de l'absolu duquel l'homme est exclu, tenu dans le rôle du spectateur ravi, impuissant, et amoureux de cette figure féminine qui se multiplie autour de lui. Si, donc, pour Elle, le miroir peut être le lieu de jonction du monde et de la conscience qui le pense, pour Lui, il est le lieu d'un rejet hors de

l'essence, dans la région dévaluée de l'existence, hors de l'être, tombant sous le règne des apparences, du paraître. Ici, le miroir n'est nul autre que celui de la dissociation et de l'absence.

Et alors, cet espace-temps, meublé d'un discours de rien, témoigne de l'éloignement grandissant entre deux êtres, et le présent énoncé redit inlassablement le désir de (re)vivre la fusion définitive. De cette manière, ces êtres, fabulant de la présence d'un autre avec soi dans le noir (dirait Beckett), orientent l'inanité de leur parole vers une simultanéité inatteignable. Dans un mouvement perpétuel (et perpétuellement arrêté dans des instants photographiques) qui les mobilise tout entiers, Elle et Lui se parlent, soliloquent, mais le sens fuit et ils s'éteignent lentement, jusqu'à ne plus croire que l'autre puisse être, jusqu'à oublier que ça parle à travers eux, jusqu'à ne plus imaginer quoi que ce soit.

Cette élaboration scénique effectuée par



La Chambre d'Elsa de Louis Aragon. « À côté d'Elle (Marie-Claude Lefebvre), hors du champ visuel occupé par la femme et le mur-écran, il y a Lui (Alain Carré). » Mise en scène: Diane Cotnoir. Photo: Pascal Corriveau.

Diane Cotnoir à partir du texte d'Aragon exigerait un travail de décryptage complexe et élaboré. Ce qui apparaît d'abord comme une mise en scène dont le degré d'interprétation semble réduit au minimum s'avère être l'exercice d'une activité polarisante d'une grande finesse. Ce travail demande d'ailleurs beaucoup au spectateur, qui est amené à réévaluer constamment sa position par rapport à ce qui lui est présenté et à s'interroger sur la nature de l'investissement qui le lie à l'objet théâtral. Sur cette question de la place du spectateur, du rapport sujet-objet, l'élément fondamental réside dans l'identification probable et même inévitable du témoin au spectacle avec l'absent du discours, c'est-à-dire Lui. Placé devant cette représentation irréalisable de *la Chambre d'Elsa*, le spectateur, à l'exemple de Lui face à Elle, Lui qui n'arrive jamais à coïncider avec l'autre, est un contemplateur hypostasié. Ramené dans la position du « pauvre mortel » prisonnier d'un tableau qui lui offre une vision de la beauté dont il est irrémédiablement exclu, auquel il ne peut offrir que son admiration muette, le spectateur est tenu pour absent.

Ce tableau qui se veut discours de l'ordre, cette recherche esthétique (et amoureuse) qui a la beauté comme fin en soi, entrave l'investissement de l'observateur. Car tout semble construit pour qu'au regard de ce dernier, l'image soit parfaite, manipulant, *in illo tempore*, un jeu parfaitement contrôlé et minimal de lignes et de formes, de figures, de règles et de signes, immobilisant le portrait de la beauté. Le tableau se veut fixé comme une donnée appartenant à l'éternité, mais cette permanence dénonce la temporalité de celui qui regarde. Alors, ce contemplateur hypostasié de l'histoire (de la fable) qui s'énonce sans lui porte un regard qui, peut-être, cherche à dénoncer l'artifice de la représentation et à en trouver la fin.

Ce théâtre antidynamique, sans renouer avec l'idéal d'une illusion représentative, a voulu se confronter avec le désir utopique de représenter la Beauté. Choix absolument justifiable qui correspond essentiellement à la sublimation amoureuse qui entraîne le texte d'Aragon. De cette façon, l'ordre, la pureté des lignes et des formes, l'harmonie, l'unité exerceront une fascination particulière au profit de tout ce qui est mouvement et démesure. Toutefois, la recherche de cette beauté semble, en soi, opérer en pure perte. « Cette pièce qui n'est pas faite pour les yeux d'autrui », cette pièce (de théâtre et la chambre) inconcevable reporte toujours son accomplissement dans un ailleurs, un autre moment. Alors, cette mise en scène conserve l'ambiguïté et se lit ainsi à deux niveaux : une utilisation de la beauté comme fin (correspondance scénique à l'inanité du discours et à la dérision de l'activité qui peut fasciner le spectateur mais en même temps l'agacer, de par l'impossibilité même du projet); ou un traitement de la beauté qui reporte toujours la révélation de l'objet amoureux (l'autre, la chambre, la pièce comme texte ou représentation).

Nous cherchons toujours Elsa, l'amour d'Elsa, l'amour de l'autre. En effet, *la Chambre d'Elsa* est irréprésentable. Elle et Lui sont irréductiblement absents. Ce qu'ils énoncent en s'abîmant, en s'éloignant toujours du sujet qui les figure, c'est un traité des passions : aimer (inscrire son désir et sa passion), même pour dire l'impossibilité d'aimer, d'avoir une fenêtre dans son corps, révèle l'espoir qui nous habite de faire coïncider son discours à ses projections, son amour à sa vie. Et ce qu'a présenté le Pêlé-Mêlé à partir du texte d'Aragon, c'est un traitement de la beauté qui adoptait tous les traits de la passion.

stéphane lépine