



Ce document a été mis en ligne sur le site de l'ÉRITA
(Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet /
Aragon) <http://louisaragon-elsatriolet.org/>

Mise en ligne effectuée par : Corinne Grenouillet

Date : 15 juillet 2011

Pour citer ce document :

**Marie-Christine Mourier, « Quand, au cœur d'Elsa, Aragon joue des didascalies
pour dire la présente/absente », juillet 2011
Adresse URL : <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article394>**

Marie-Christine Mourier

M.C.F.

IUT de Roubaix, Université de Lille 2

Laboratoire Calhiste, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis.

Quand, au cœur d'*Elsa*, Aragon joue des didascalies pour dire la présente/absente

Le passage le plus étonnant, et sans doute l'un des plus importants du poème, *Elsa*¹, est formé par la « PIÈCE EN UN ACTE ET EN PROSE », « LA CHAMBRE D'ELSA »².

*L'action se passe de nos jours dans la chambre d'Elsa, où suivant un mot d'Henri Matisse, E, L, c'est Elle et Lui, E pour Elsa, L pour Louis.*³

Cette « pièce » se place à un moment particulier du livre ; elle succède au passage du poème qui joue du scandale en affirmant que l'action, l'engagement ne sont rien comparés à l'amour d'Elsa :

Tout cela peut à la rigueur se comparer à l'expression de mon visage
Au tremblement de ma paupière
[...]
Mais il y a sous le cuir de la ma face et les lanières tannées de mon apparence
Autre chose sans quoi je ne serai que pierre parmi les pierres
[...]
Il y a toi ma tragédie

¹ *Elsa* est un poème de 125 pages.

² *Elsa*, Gallimard, Paris, 1959, pp 57-75. Nous nous référerons toujours à cette édition. Les didascalies sont mises en italiques, par Aragon, comme il se doit.

³ *Elsa*, p.59.

Mon grand théâtre intérieur
Et précaire sur nous quand se referme la porte de la rue
Alors obliquement dans la puissante embrassée d'or du silence
Se lève enfin le grand frémissement rouge du rideau.⁴

Le poème s'est offert en même temps de redire cet engagement et de lister « sa part d'amertume » mais tout de même « Toi seule » est le « divin souffle » assène le passage. Et le rideau rouge du théâtre se lève à ce moment précis annonçant la suite du texte tout en définissant un intérieur trouble, intérieur du couple et de la tragédie, ouverture du rideau, ouverture de la représentation et de la parole.

Ce « Toi seule » s'articule donc avec le théâtre. Pourquoi ? Quel ressort profond du dit d'Elsa se met en place ici dans cette « Pièce » ? Qu'est-ce que dire Elsa ? Que se creuse-t-il ici qui a parenté avec le comment dire Elsa ?

Le texte nous arrive en rupture, rupture parce qu'il semble s'agir de théâtre⁵, rupture parce que les mots, au début tout du moins, ne sont pas dans le ton de ce qui les entoure. Cette distance, qui s'opère tout naturellement par la typologie du texte, est redoublée par le contenu même de « la pièce ». Cette dernière comporte deux moments de longueurs inégales, tout d'abord un supposé dialogue entre trois « personnages » : Elle, Lui, et La Radio, ensuite l'entracte qui donne la voix à La Salle puis à L'Auteur. La première partie, donc, la plus longue, est en fait de dialogue une gigantesque didascalie interrompue par six répliques d'au total une petite soixantaine de mots ; la didascalie prend toute la place restante des cinq pages. La sortie du « dialogue » se fait par l'arrivée d'un personnage « que l'auteur a oublié de porter au début sur sa liste de « personnages »⁶, l'épilogue. Ce dernier fait baisser le rideau, « pour qu'on puisse le relever »⁷.

⁴ Id., pp. 54-59.

⁵ Aragon est un excellent connaisseur du théâtre européen. Il en connaît tous les enjeux et en convoque les grandes figures régulièrement. On se souvient aussi de sa relation particulière avec Vitez. Ce n'est pas non plus un hasard si le dernier texte d'Aragon se titre *Théâtre / Roman*. Dans ce texte fabuleux de lucidité et d'intelligence se place entre autres un très long dialogue entre un metteur en scène, Daniel, et un acteur qui a parfois le statut de l'auteur (il suffit de changer le c en u). Ce dialogue travaille sur la question de l'identité, de l'invention de soi-même et conduit un subtil jeu entre le maître et l'esclave.

⁶ *Elsa*, p.66.

⁷ Id.

Après « l'entracte », l'effet d'adhésion n'est pas plus requis ; en effet, dans une ambiance très claudélienne, c'est la salle qui prend la parole dans un aimable bavardage. Les didascalies se font alors rares, orchestrant la musique, les silences et les paroles, cette fois-ci, de l'auteur avec un A majuscule. Cette majuscule fait sans doute aussi partie du système de déstabilisation. Quand Aragon avance aussi nettement son statut, nous pouvons y voir un nouveau, mais pas ultime, avatar d'un sujet.

En fait de théâtre nous avons donc affaire à quelque chose qui dynamite notre attente. Au lieu d'avoir ce qu'est avant tout le théâtre, à savoir un dialogue, nous découvrons tout d'abord cette monstrueuse didascalie qui erre entre le « il » et le « je » et semble suivre une pensée en train de se mener ; l'intervention de « l'épilogue » qui clôt avec vigueur la première partie du « spectacle » est beaucoup plus longue que celles de « Elle » et de « Lui » .

Dans le cadre de cette pièce, sont donc au départ mis en scène « Elle », « Lui » et La Radio qui s'avèrera ici être la « voix » de Baudelaire, le temps d'un vers. Autour d'Elle/Elsa s'organise un lieu, sa chambre, qui semble échapper à toute description et ce d'autant que l'auteur en appelle d'entrée à l'imagination de « on » :

*La chambre. Telle qu'on se l'imagine. Et très différente à la fois. Suivant que l'on se représente le lit qui tient ici la majeure place comme un navire sur des eaux dormantes, un radeau amarré, ou un traîneau abandonné dans les neiges.*⁸

Le flottement de la description est total, tout le texte installe ainsi des consignes inconciliables et fait entrer l'extérieur, les extérieurs possibles et incompatibles, dans la chambre :

*Suivant qu'on la prend en plein jour, éclairée par ses deux fenêtres opposées, l'une donnant sur un vol de pigeons, l'autre sur les grands saules, ou dans la lumière de Venise des lustres de cristal [...]*⁹

Tout est possible et rien ne tient. La didascalie interdit toute mise en scène fidèle. Tout est en en écho d' « Elle », qui est dite « Parfaitement indescriptible »,

⁸ Id., p. 61.

⁹ Id.

comme le sera, quelques pages plus loin dans le poème, et ce n'est pas indifférent, la rose/Elsa¹⁰. Tout ce qui a trait à « Elle » est donc indescriptible et décrit à la fois. Cela se fait dans des alternatives de possibles ou des échappées sur des comparaisons folles. La parole est d'autant plus libre qu'elle dynamite la didascalie. C'est dans ce cadre que se place une phrase mystérieuse :

*La pièce a la forme d'une parenthèse, le mobilier d'une digression. Elle est verte, bleue ou mauve selon les gens*¹¹

Si on suit l'idiolecte d'Aragon, en particulier sur la notion de parenthèse¹², cela signifie que tout ceci est essentiel, en rapport au plus près de l'être qui parle. Ce caractère indescriptible de la pièce et du mobilier, caractère qui permet au texte de dire tout et son contraire et plus encore, est donc poésie. C'est dans le manque, l'impossibilité ici de la description, que se place la parole. Pour décrire encore faudrait-il, en effet, être sûr de l'existence de ce qui est décrit et, dans le même temps, n'être sûr de rien c'est s'ouvrir à tout.

Dans ce lieu, « Lui » est plus ou moins décrit. L'impossibilité de la description n'est pas placée avec la même netteté. Il est décrit selon deux axes, celui de la vieillesse et celui de son orientation tout entière, pensée, regard, parole, vers « Elle ». Pour ce qui est de la vieillesse, elle serait plutôt accentuée, « Recommandation au grimeur : n'oubliez pas les rides »¹³. « Il » semble entretenir un rapport particulier avec le temps : « Il est posé là comme s'il était le passé. Un passé qui se survit de quelques minutes toujours », une forme de passé/présent donc de présent/absent. Le temps serait un entre-deux. Toute l'attention de « Lui » va donc vers « Elle », et nous sommes bien, en fait de didascalie, dans sa pensée à « Lui », dans la chambre de sa pensée à « Lui ».

¹⁰ « Pour toi qui es la rose indescriptible », *Elsa* p. 94.

¹¹ *Elsa*, p.61.

¹² « Que vous l'étiquetiez digression ou parenthèse, dans tous les grands romans, il y a un (ou des) moment(s), qui forme(nt) si bien un *sens distinct* du roman lui-même, qu'il y aurait abus à le ou les considérer comme digression, alors que c'est par eux que le roman progresse, que d'eux vient que le roman soudain, et par-là acquiert une dimension différente, une démesure, une profondeur tout à coup découverte. », *Henri Matisse , roman, NRF*, Gallimard, Paris, 1971, p.150.

¹³ *Elsa*, p. 62.

Tout d'abord « indescriptible », « Elle » est ensuite caractérisée avec un fait clair mais qui ne permet pas une transcription scénique :

Elle pense à des choses, dont Lui est absent.¹⁴

La didascalie devient ainsi une longue introspection qui travaille à la lisière de la parole ; elle dit la peur et le désir de la parole ; le désir d'être maître des choses aussi ; toutes ces consignes de mises en scène vont d'ailleurs avec le refus que quelqu'un d'autre assure la mise en scène :

Leurs abat-jour sont rouge amarante. Ou jaunes. Ou on les aura enlevés sur les ampoules-flammes. Suivant le goût du metteur en scène, qui est un homme emporté, sujet à des initiatives intempestives, lesquelles lui donnent l'impression d'avoir du génie. Qu'est-ce qu'il vient faire ici, celui-là ? Chassez-le....il n'y a ici de place que pour Elle¹⁵.

Le texte finit, d'expansion en expansion, par se diriger vers le dialogue attendu, en plaçant l'ouverture dans la tension d' une « première fois », des premiers mots :

Il a envie de le lui dire. Mais il se retient. De quoi cela aurait-il l'air ? Et puis il redoute de ne trouver que des paroles banales...pas qu'Elle soit exigeante, non. C'est pour lui.¹⁶

Mais ici, est-ce le coutumier du décor ? Précisément, aujourd'hui tout se passe comme si l'on voyait tout ici pour la première fois ... [...] Tout à fait comme lorsque j'étais encore un lycéen, et que je me faisais un monde d'aborder une femme dans la rue, des premiers mots qu'on va lui dire, qu'on se répète [..]

Le « coutumier du théâtre » a donc dramatisé et permis la parole comme si c'était la première parole, une forme d'incipit si on veut. Cette dramatisation des premiers mots que permettrait le théâtre on la retrouvera en jeu et en grand dans Théâtre/Roman. Aragon y creusera plusieurs des enjeux du théâtre parmi lesquels ce moment où l'acteur prend le texte, prend la parole. C'est là comme une création du monde et de soi :

Je te salue à ta naissance ô toi langage

¹⁴ Id.

¹⁵ Id., p.64.

¹⁶ Id..

Enfant de mon ventre à l'envers

Accouché

Je te salue à l'anche de la flûte

À l'ascension du larynx

Je te salue au passage des lèvres¹⁷

C'est la naissance de soi-même opérée par soi-même. Seulement la parole qui s'énonce dans *Elsa* à cette lisière du parler est elle pauvre de contenu à la limite du phatique dans une forme d'échec :

Lui. – il me semble que nous nous sommes rencontrés quelque part ...

La réponse est encore plus vide :

Elle. – Qu'est-ce que tu dis ?¹⁸

Il n'y a pas communication ; l'échange pourrait avoir eu lieu n'importe où, dans la rue par exemple et les « paroles » de Baudelaire, le troisième personnage via la radio, semblent dans un premier temps et, par comparaison, autrement efficaces :

La radio. – Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne¹⁹

Ce que commente la didascalie :

Voilà : ça c'est parlé. Si je pouvais, comme on respire, dire des phrases dans ce genre, peut-être la conversation serait-elle possible...

La didascalie se fait alors expansion sur le vide du dialogue. « Elle » est alors de plus en plus décrite comme absente et en discordance avec ce dont il parle et ce dont il rêve ; pour ce qui est de l'absence, il est tout d'abord question de la glace :

*Son regard 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.*²⁰

¹⁷ Théâtre/Roman, p. 156.

¹⁸ *Elsa.*, p. 63

¹⁹ Id.

La didascalie est devenue « commentaires » et là encore *Théâtre/Roman* nous dira que nous pouvons le lire en « comment-taire »²¹ donc silence. Et alors peu à peu, mais il est clairement dit que c'est à partir de l'imagination de « Lui », « elle » sort de la pièce :

*Une sorte de taffetas. De froissement de l'âme. Quelqu'un qui marche dans la forêt sans être vu. En tout cas, Elle n'est plus dans sa chambre. Cela se passe au-dehors. Où je ne suis pas.*²²

Lutter contre cette absence conduit « Lui » à parler et le texte creuse à ce moment-là le rapport à Elsa y compris dans ses conséquences avec la parole et l'écriture :

Lui. -Est-ce que c'est une idée, ou est-ce qu'il y a comme un bruit dans le fond de l'air?

*Elle s'est retournée et le regarde. Ses cheveux sont pleins de cigales. Elle a l'air de revenir de je ne sais quelle Afrique, d'une sorte de désert gardé par les Maures dans des manteaux blancs. Elle va dire quelque chose, quelque chose d'irréparable*²³

« Elle » est enfin décrite mais telle que sa pensée à lui vient de la construire, d'où les cigales. La rêverie d'une certaine Afrique se fait jour, forme d'un ailleurs. Mais le dialogue ne fonctionne pas pour autant et pour cause :

ELLE. -Un bruit ?

*Lui est si épouvanté déjà d'avoir provoqué ces deux petits mots qu'il n'insiste pas, qu'il la laisse, sans attendre une improbable réponse, tourner doucement vers son miroir, vers ses feuillages d'ombre, qu'il la laisse partir dans le silence, s'enfoncer dans le concert des cigales...*²⁴

²⁰ Id., p.64.

²¹ *Théâtre/Roman*, p.37.

²² *Elsa*, p. 64..

²³ *Elsa*, p. 65.

²⁴ Id.

« Lui » accepte le départ et l'absence ; celle-ci se fait dans les modalités de ce que sa poésie à lui a construit puisque c'est dans la situation paradoxale de silence et de cigales. Silence et bruit, silence et chant. Accepter cette absence, la forger peut-être, c'est donc redonner place en grand au lyrisme, d'où les lignes qui suivent qui reprennent le rythme de l'anaphore et le goût de la multiplication des métaphores. Les vannes sont ouvertes par « il pourrait » ; le conditionnel dit un irréel et en même temps l'accomplit ; il dit ce qu'il pourrait dire ; il le dit en biais, « obliquement » par la poésie, par le champ lexical de la musique et de la violence possible :

Il pourrait lui dire pourtant cette violence qui l'habite, cette symphonie barbare, cette jalousie qui ressemble à la faim ignorant sa propre nourriture, il pourrait lui dire des phrases à tuer les orchestres, à paralyser tous les chants, à briser les miroirs. Il pourrait lui parler un langage comme un viol et comme un ouragan. Il pourrait défier les rêves en elle, faire échec aux parfums du passé, déconcerter les pas par lesquels elle est en train de s'éloigner de lui vers l'avenir. Est-ce qu'il ne sent pas dans sa gorge quelque chose d'infiniment plus scandaleux que les violons ? Est-ce qu'il n'y a pas dans sa bouche l'invincible force des abus ? Il va parler, il agite ses lèvres, il les écarte, sa langue se gonfle, il va parler...²⁵

Très clairement ici le texte s'installe dans la prétérition, l'irréel du présent porté par « pourrait » se multiplie pour justement « dire » « parler » « défier ». Encore une fois, le texte se déploie dans le creux.²⁶

La réplique qui se dit alors est, dans sa pauvreté, dans la continuité des répliques précédentes et en opposition forte avec le texte en italiques de la didascalie, au non-dit, qui est justement ce qui s'écrit en poésie.

Lui. — Mon amour...

Voilà. C'est tout ce qu'il a trouvé à dire. Il en a dans le ventre une honte telle, et dans les bras, qu'il a instinctivement baissé la voix, si bien baissé

²⁵ Id.

²⁶ On retrouve là une forme fondamentale du lyrisme, celle appelée “ mythisme ” par Stéphane Hirschi, “ forme de lyrisme fascinée par ses propres limites comme un désir de mise en images du silence. ” : “ Regardez Mon Silence : Lyrisme et prétérition de Catulle à Brel ”

la voix qu'Elle n'a rien entendu. Parce qu'il y a les cigales sans doute, les étourdissantes cigales ...

Le sol est rouge sombre, j'avais oublié de le dire. Un beau dallage de malons hexagonaux où les ombres se couchent comme des flammes noires. Il est rouge comme la honte d'un homme qui ne sait à son amour dire rien d'autre que Mon amour.²⁷

[...]

Elsa, figurée par Aragon, est bien absente, ailleurs, et sa parole est quasiment inexistante, vide. « Lui » parle aussi peu dans le système du théâtre : la poésie se place là où la parole théâtrale, ne peut avoir lieu²⁸. Il s'agit bien d'un jeu sur l'échec du mode théâtral, d'où la nécessité de faire tomber le rideau, et là donc d'inventer l'épilogue. Si le dialogue avec l'absente est impossible, la fausse didascalie a au contraire dit la possibilité extraordinaire de la poésie. Elle n'est pas communication directe, elle intervient de biais.

Mettre en scène le couple, c'était, *a priori*, tenter de mettre deux présences physiques face à face dans un dialogue. Celui-ci peut être monopolisé plus par l'un que par l'autre, sans doute, mais il reste que, face aux supposés spectateurs, il y a deux présences. Or cette recherche par le biais d'un autre type de texte de la présence d'Elle/Elsa à quoi aboutit-elle ? À son contraire. Rarement, jusque là, la présence d'Elsa n'avait été donnée comme à ce point impossible. Le texte de théâtre se retrouve miné. Elsa/elle est ce qui ne peut être décrit. Ce qui l'entoure, et qui en est la métonymie, est atteint du même interdit. Elle est indescriptible et absente, donc irreprésentable. L'écriture lyrique se déploie dans ce manque.

Après l'intervention de l'épilogue, le texte théâtral reprend avec la mise en scène de la salle elle-même ; nous sommes dans une suite de remarques comme prises sur le vif, plutôt de l'ordre du phatique encore, et pourtant dites sur un mode assez emphatique pour retenir l'attention ; cela babille ²⁹ ; une allusion au *Soulier de satin* se glisse ; le texte en question est d'ailleurs explicitement nommé ensuite pour dire, sans

²⁷ *Elsa*, pp. 65 66.

²⁸ Voir *Théâtre / Roman* ; le langage du théâtre c'est, entre autres, pour Aragon un moyen de dire « il » est un autre et donc « je » me multiplie dans les « ils ». Voir aussi plus haut note 6.

²⁹ Dans la salle obscure on entend des gens/ Le babil entre eux des gens [...]Théâtre/Roman, p. 153.

doute, en un clin d'œil, que l'objectif du texte précédent était de le réécrire . Le texte est en effet proche des obsessions d'Aragon et du rapport à la femme tel qu'il le construit. Seulement le rapport à l'absente ne se fait pas chez lui selon les mêmes modalités d'écriture ; le théâtre ne fonctionne pas car il n'y a pas de transcendance organisatrice. Il n'y a pas de réplique possible, d'où l'intervention de l'Auteur, « surmontant l'orchestre », sa parole seule se déploie dans une forme de toute puissance. L'Auteur se place dans la lignée des grands textes ; comme ses prédécesseurs, il est tout le texte³⁰ :

Je suis Ulysse et le chant des sirènes
La toison d'or et le voleur Jason ³¹

Toujours dans la fiction d'un texte théâtral, l'Auteur, après la fin de l'ouverture, « reprend le silence »³² et parcourt une certaine forme de dramaturgie pour apparemment, sinon la rejeter, la remettre à sa place, en miroir du passage précédent « La Pièce »³³, de « la pièce »; cette dramaturgie aurait des auteurs et héros déjà mêlés à la vie, soit qu'ils fussent dramaturges et soldats, soit qu'ils fussent dramaturges et politiques ou même dramaturges et entrepreneurs³⁴. Il rejette dans la foulée tout ce que le théâtre peut apporter de faux semblants :

Disparaissez faux semblants dans la herse

L'Auteur se donne donc comme objectif de parler « de toi », redoublant encore le projet initial ; cette écriture a partie fortement liée au temps :

Or déjà demain pour nous éclairer hier
Refaisons vers lui nos pas déroutés
Le petit matin rouvre sa clairière
L'hiver s'est assis où périt l'été
Ce n'est plus ici le jeu ni les planches

³⁰ On retrouve là une constante chez Aragon ; il est toujours persécuté et persécuteur, lièvre et lévrier.

³¹ *Elsa*, p. 73

³² Id.

³³ Voir p.1.

³⁴ Il est question de Schélandre, Montchrestien (qui revient en grand dans *Théâtre / Roman*), Garnier...

C'est le lieu de vivre et se consumer
Et le temps y va portant sa palanche
Un seau pour souffrir un seau pour aimer
Je parle du vent qui les lèvres gerce
Je parle du temps où l'on se fait vieux
Je parle du cœur qu'un sanglot traverse
Je parle du jour qui blesse les yeux
Je parle du jour et comme l'aronde
Qui revient toujours au nid sous le toit
Quand je dis tout bas la beauté du monde
Je parle de toi ³⁵

Après avoir mis en scène l'impossibilité de la présence, avoir mis en scène comment se construit l'absence, le texte poétique, ayant retrouvé l'allant et la force de l'écriture lyrique se relance. «Toi » ne peut être une reine de théâtre ; elle doit être le lieu de la vérité. Elle est ouverture triomphante, pour l'instant, de la parole. « Je parle », « je parle », dit le texte à l'infini, je parle donc j'existe. Cette ouverture se fait paradoxalement en se plaçant dans le manque. Avatar de la naissance du sujet

C'est ainsi donc que le poème se cherche et se trouve entre une écriture lyrique qui quête sans fin, et sachant que c'est sans fin, la chute finale, la formulation qui s'affrontant régulièrement au « grand secret » de la présente/absente creuse le paradoxe, le redécouvre, pour mieux repartir.

³⁵Elsa., pp. 74 75.