

Faculté de philosophie, arts et lettres

De l'insuffisance de la fiction à l'insuffisance des mots

Elsa Triolet et la poétique de l'interférence dans le diptyque *Le grand jamais* et *Écoutez-voir*, et sa résonance dans *La mise en mots*.

Auteure : Lisette Evrard

Promotrice : Anne Reverseau

Année académique 2022-2023

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée : sciences et métiers du livre

Avant-propos

Pour la rédaction de ce travail, nous avons choisi de privilégier les recommandations orthographiques de 1990¹. Nous soulignons notamment parmi elles la suppression des accents circonflexes sur les voyelles « i » et « u », l'accord systématique des noms composés au pluriel et leur fusion dès que cela s'avère possible, ainsi que l'utilisation du trait d'union dans la graphie des nombres. Ces mêmes recommandations prévalent en ce qui concerne l'emploi des lettres capitales pour les titres des œuvres : seul le premier mot comporte une capitale (les suivants en prennent uniquement s'il s'agit de noms propres), indépendamment de sa classe grammaticale, avec les variations engendrées par l'élision de celui-ci. Nous écrivons donc, par exemple, *Le grand jamais*, et la capitale se déplace quand nous parlons du *Grand jamais*.

Les noms de métiers ont été féminisés selon le *Guide de féminisation des noms de métier, fonction, grade ou titre* du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles de 2014². Nous utilisons notamment les variantes « auteure » et « écrivaine » au sein de ce mémoire.

Les règles précédemment citées ne s'appliquent toutefois pas aux citations d'auteurs, que nous n'avons pas modifiées.

Par ailleurs, les différentes éditions utilisées au sein de notre corpus primaire – à savoir *Le grand jamais* aux éditions Gallimard et *Écoutez-voir* dans les *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* aux éditions Robert Laffont – s'expliquent par les difficultés de procuration du second, celui-ci n'étant plus édité. Pour les autres romans d'Elsa Triolet utilisés dans le cadre de ce mémoire, les éditions Gallimard ont été privilégiées.

¹ « Les rectifications de l'orthographe », dans *Le journal officiel de la République française (édition des documents administratifs)*, Paris, Direction des journaux officiels, 6 décembre 1990 [en ligne] <https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/rectifications.pdf> (page consultée le 20 juillet 2023).

² MOREAU Marie-Louise et DISTER Anne, *Mettre au féminin – Guide de féminisation des noms de métier, fonction, grade ou titre*, 3^e édition, Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2014 [en ligne] http://www.languefrancaise.cfwb.be/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&g=0&hash=ba73a928942b8eddaa12271d0f76165f4b539531&file=fileadmin/sites/sgll/upload/lf_super_editor/publicat/collection-guide/interieur_FWB_brochure_Fem_light.pdf (page consultée le 20 juillet 2023).

Remerciements

Je tiens à remercier vivement Madeleine Riffaud, poète, journaliste, reportrice de guerre, résistante et grande amie d'Elsa Triolet, qui a accepté de me rencontrer pour me partager ses souvenirs, et m'a autorisée à utiliser pour ce travail les lettres que lui avait envoyées Elsa Triolet. Merci de m'avoir fait confiance.

Je remercie également ma promotrice, Anne Reverseau, pour sa disponibilité, ses conseils et ses retours qui m'ont permis de mener à bien ce mémoire.

Merci à mes parents, Laurence Charles et David Evrard, d'avoir relu ce travail avec attention, et à Louise Decouttere pour ses précieux conseils.

« Nous aimons notre métier, quoi qu'il nous en coûte, et pour moi, je n'imagine rien de meilleur que d'essayer d'apporter un grain de sable, une poussière, à l'œuvre commune de la littérature, l'un des moteurs principaux qui font avancer la civilisation humaine. »³

Elsa Triolet

³ TRIOLET Elsa, Texte inédit du discours du 28 février 1959 à Saint-Denis, publié sous le titre « L'écrivain sort de l'école buissonnière », dans DUCOIN Jean-Emmanuel (coord.), *Le feu d'Elsa*, Saint-Denis, l'Humanité (Hors-série), juin 2020, p.66.

Sommaire

INTRODUCTION	7
PARTIE I - DISSOLUTION DE LA FICTION	17
Chapitre 1 : <i>Le grand jamais</i> et l'intrusion de l'auteure dans la fiction.....	18
Chapitre 2 : <i>Écoutez-voir</i> et la polyphonie	32
PARTIE II - LE RENOUVEAU DE LA MISE EN MOTS	45
Chapitre 1 : « Je parle pour dire »	46
Chapitre 2 : Un nouveau langage	62
PARTIE III - DU MOT À L'IMAGE	79
Chapitre 1 : Les mots, entités indépassables du roman ?	79
Chapitre 2 : Le roman imagé.....	86
CONCLUSION	107
TABLE DES MATIÈRES	118

INTRODUCTION

Préambule

Nos recherches sur l'œuvre d'Elsa Triolet nous ont menée à constater le peu d'études effectuées sur celle-ci. Outre l'embarras de trouver des informations sortant du cadre purement biographique, nous avons pu constater également le manque de référent dans l'imaginaire collectif par rapport à l'écrivaine, et son rattachement presque systématique à la figure de Louis Aragon. Son œuvre n'étant pas étudiée dans l'enseignement secondaire et n'ayant pas fait l'objet de nombreuses recherches au sein de l'enseignement universitaire, l'ignorance de ses romans, voire de l'auteure même – tombée dans la poche trouée de l'histoire littéraire du XX^e siècle – n'étonnera personne. Cependant, il semble que les esprits qu'elle ait marqués aient surtout retenu un aspect biographique interpellant : avant d'être auteure, elle semble condamnée à rester « la muse » de Louis Aragon. Triste attribut que celui qui condamne à l'oubli ceux de romancière engagée, de résistante, de défenseuse du livre français lors de la « Bataille du livre », de théoricienne de la littérature, de traductrice, de première lauréate féminine du prix Goncourt... la liste est longue, et pourtant il semble que le fait d'avoir été l'inspiratrice du poète des *Yeux d'Elsa*, du *Fou d'Elsa* – et tant d'autres ! – reste prégnant par-dessus tout le reste.

À leur époque considéré comme le couple d'âmes sœurs et d'écrivains mythique de la littérature française, bien qu'il soit avéré que cette heureuse façade cachait une réalité moins idyllique⁴, il apparaît que seule une moitié du couple idéalisé soit passée dans la postérité, comme c'est souvent le cas dans les couples d'artistes⁵. Edmonde Charles-Roux, écrivaine et amie d'Elsa Triolet, évoquait ce « fossé profond entre la place si grande de l'un et si insuffisante de l'autre »⁶, qui a fini par effacer celle-ci dans l'ombre d'Aragon. Afin de s'éloigner de cette vision unilatérale retenue par l'histoire littéraire, il convient d'une part de se concentrer sur son œuvre d'un point de vue analytique, en s'éloignant volontairement du regard aragonien posé sur celle-ci, et d'autre part de rendre à l'auteure son statut de créatrice : attaquons-nous à ne pas la ramener à son prénom – comme nous avons tendance à le faire, inconsciemment ou non, lorsque nous parlons de femmes célèbres. La réduction d'une écrivaine à son prénom l'enferme

⁴ Les *Écrits intimes* d'Elsa Triolet édités par Marie-Thérèse Eychart en 1998 aux éditions Stock dévoilent les problèmes de confiance au sein du couple décrits par Elsa Triolet dans ses cahiers de 1928-1929 et de 1938-1939.

⁵ Sur le sujet des couples créateurs, voir BAGLIVO Beatrice, MEAZZI Barbara et LORENZO MILAN Serge (coord.), *Deux. Couples et avant-gardes*, Chambéry, Presses universitaires Savoie Mont Blanc, 2022 (Arts, cultures, pouvoirs).

⁶ CHARLES-ROUX Edmonde, « Elsa, les yeux et la mémoire », dans DUCOIN Jean-Emmanuel (coord.), *Le feu d'Elsa*, Saint-Denis, l'Humanité (Hors-série), juin 2020, p.51.

dans son statut de muse, et en fait une figure passive identifiée par le regard de l'autre et non par son droit à la parole, comme le décrit si bien Alain Trouvé dans son article « Elsa Triolet, ou les vitres intactes de l'univers brisé » :

« Un écrivain digne de considération ne porte pas un prénom, mais un nom d'auteur. Si grand et si touchant que soit l'hommage poétique, la célébration d'une femme la maintient dans la position d'objet et bloque son accession au statut de sujet lié à la réversibilité de la parole. »⁷

Éviter de l'appeler « Elsa » permet de la détacher de son étiquette de muse et de lui rendre sa place dans l'histoire de la littérature indifféremment de son sexe, et ce faisant de légitimer celle qui, bien consciente de cette ombre projetée sur elle par son mari, déclarait déjà en 1940 à Jean Paulhan : « Ces “féministes” n'ont jamais voulu me remarquer à l'ombre d'Aragon en fleurs »⁸. Bien que ces précisions sur son couple n'entrent pas dans le sujet de ce mémoire, elles nous semblent nécessaires pour contextualiser l'auteure, son œuvre, et justifier notre démarche analytique.

La partie de son œuvre qui a le mieux survécu à cette aliénation du milieu littéraire est celle qui a trait à la Seconde Guerre mondiale et à la Résistance, ce qui correspond à son passage à l'écriture du russe au français. Les romans de cette époque peuvent être perçus comme les plus intéressants à étudier en ce qui concerne leur valeur de témoignage historique de la Résistance et, de plus, reflètent la période d'émergence et de reconnaissance littéraire de l'auteure (notamment pour le prix Goncourt décerné en 1945 pour l'année 1944 à son roman *Le premier accroc coûte deux cents francs*), d'où l'intérêt particulier qui leur est porté. De l'après-guerre à la fin des années cinquante et au début des années soixante avec le cycle de « L'âge de nylon » (une expression qui lui est propre et qui comprend les trois romans précédant notre diptyque), ses romans n'eurent pas la même postérité, mais ne furent pas oubliés. C'est dans sa dernière période d'activité littéraire (du milieu des années soixante jusqu'à sa mort en 1970) que l'on trouve ses œuvres les moins étudiées : le diptyque formé par le roman *Le grand jamais* (1965) et le roman imagé *Écoutez-voir* (1968), tous deux représentatifs de la recherche expérimentale de l'auteure et, à ce titre, radicalement différents du reste de son œuvre, semblait être oublié de la critique⁹. Il nous a donc paru intéressant de nous pencher sur la question de la

⁷ TROUVÉ Alain, « Elsa Triolet, ou les vitres intactes de l'univers brisé », dans DUCOIN Jean-Emmanuel (coord.), *Le feu d'Elsa*, op. cit., p.29.

⁸ Cité dans DELRANC-GAUDRIC Marianne, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, Paris, L'Harmattan, 2020 (Critiques littéraires), p.15.

⁹ À quelques exceptions près : voir l'état de l'art p.12.

mise en œuvre de ces deux romans particuliers, de leur construction et de l'utilisation d'un langage à part qui a fait plus tard l'objet d'une réflexion théorique de Triolet dans *La mise en mots*. Cet essai, rédigé à la fin de sa carrière d'écrivaine et de sa vie, a lancé en 1969 avec l'ouvrage *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit* d'Aragon la collection « Les sentiers de la création », à la demande de l'éditeur d'art suisse Albert Skira. Les deux ouvrages sont donc le point de départ de cette collection à la mise en page étonnante, mêlant la peinture à l'écriture dans une volonté de faire émerger l'art des textes, et de dévoiler au public le processus d'écriture qui accompagne l'œuvre – picturale et littéraire – au moment de sa création.

Nous allons donc effectuer un travail de fond sur la poétique tardive d'Elsa Triolet, en nous attelant à exposer ce qui fait sa particularité par rapport à ses périodes d'écriture antérieures et en quoi l'essai *La mise en mots* théorise ce qui est illustré dans le diptyque précédemment cité. Notre objectif est de démontrer que Triolet passe d'une poétique de la dissolution de la fiction à la déclaration de l'insuffisance des mots en eux-mêmes, ce qui justifie l'utilisation d'images en parallèle du texte d'*Écoutez-voir*, et d'analyser ce que ces implications signifient pour l'écriture trioletienne tardive.

Pour faciliter la lecture de ce travail, nous résumons brièvement l'intrigue des deux romans de notre corpus :

Le grand jamais

Régis Lalande était un historien qui ne croyait pas en l'existence de la vérité historique. À sa mort, sa femme et ancienne élève Madeleine se retrouve au cœur de la controverse concernant les écrits de son défunt mari. Un groupe de chercheurs et d'anciens étudiants rendent Régis célèbre en organisant des recherches autour de ses travaux, et ce faisant incarnent l'impossibilité de la vérité historique dénoncée par celui-là : certains voient dans ses écrits la preuve d'une foi sans faille, alors que d'autres le jurent athée ; le concept de « temps Lalande » se trouve au cœur d'une guerre d'interprétations contradictoires... Madeleine, qui avait pour amant un ancien élève de son mari, Bernard, finit par le rejeter de sa vie car elle n'en peut plus d'assister à ce qu'elle considère être une trahison de l'œuvre et de la mémoire de Régis. Elle s'efforce alors de taper à la machine tous les manuscrits de ce dernier, dans le but de donner à voir le vrai visage du travail de Régis sur les falsifications de l'Histoire, et se retrouve malgré elle en guerre contre Geneviève, l'ex-femme de Régis, et contre toute l'opinion publique qui se détourne d'elle. Il ne lui reste plus que Ma-Reine, qui est comme une mère adoptive pour elle, et Jean, le plus vieil ami de son mari qui finit par lui révéler que Régis écrivait des romans policiers sous un pseudonyme. Prise par le doute après cette révélation, elle se demande si elle

connaissait vraiment son mari. Elle prend pour amant Frédéric Destaing, le sculpteur chargé du monument à Régis, et finit par le quitter à son tour. Elle démissionne de son travail de vendeuse de papiers peints et finit par prendre la route pour quitter le poids de l'emprise de Régis dans sa vie.

Écoutez-voir

Ce roman imagé nous fait suivre les pérégrinations de Madeleine, libérée du travail de mémoire qu'elle s'était mise en devoir d'effectuer pour préserver l'image de Régis, à travers la perception de plusieurs narrateurs. Le bruit incessant des moteurs d'une scierie qui a été construite à côté de sa maison pendant son absence finit par la persuader de devenir « rôdeuse » : elle se libère de toute contrainte matérielle, voyage quand elle le veut et dort parfois sous les ponts. Au cours de son voyage en Italie, elle fait la rencontre de « l'Homme de Florence », qui tombe sous son charme et la suit à travers l'Europe : elle devient sa raison de vie, bien malgré elle. Avidée d'échapper à tous et de rester libre, elle finit par le perdre et revient à Paris. Elle se lie d'amitié avec Austin, un artiste des rues à qui elle lègue tout son argent et qui devient son seul véritable ami. Celui-ci ouvre une boîte de nuit où il fait la rencontre de l'Homme de Florence, toujours sur les traces de Madeleine. Cette dernière, affectée par la vente des archives de Régis, prend la route et continue ses voyages. Austin prend de plus en plus de place dans la narration : il crée la radio « Coucou », chargée de divulguer au public toutes les informations cachées par les puissants de ce monde, puis abandonne le projet, débordé devant l'ampleur de la tâche, et se fait pilote de course. Sa mort sur le circuit est annoncée dans les journaux, et associée à la disparition de Madeleine Lalande, sans plus de précision.

Constitution du corpus

Le choix d'analyser les procédés narratifs et métalittéraires des romans *Le grand jamais* et *Écoutez-voir* et leur résonance dans l'essai *La mise en mots* s'est établi selon trois critères. Premièrement, du point de vue de l'histoire littéraire, ces romans ont été écrits à la fin des années soixante, c'est-à-dire à la fin de la vie de l'auteure. Ce volet clôt une carrière d'écriture, et la maturation poétique ainsi que la recherche formelle dont sont empreints ses derniers écrits sont le témoignage de cette nouvelle et dernière époque d'écriture de l'auteure, centrée sur la réflexivité littéraire. Cela n'est pas sans faire penser au Nouveau Roman qui prend de l'ampleur à la même période et qui se caractérise également par l'envie de casser les codes romanesques établis et par le développement d'une réflexion forte sur le langage et l'écriture. Sans pour

autant la rattacher à ce mouvement, il est clair que des parallélismes peuvent être établis entre ce dernier et les romans qui font l'objet de ce travail, tous fruits de leur époque.

D'un point de vue poétique ensuite, les trois livres sont intrinsèquement liés. Le premier, *Le grand jamais*, lance véritablement la recherche formelle et théorique qui caractérise les derniers écrits d'Elsa Triolet en déconstruisant la trame narrative, en intégrant la parole de l'auteure au récit et en y intégrant une réflexion sur le roman et la littérature. Ce dépassement de la fiction se poursuit dans *Écoutez-voir*, paru trois ans plus tard, dans lequel l'auteure donne la parole à Madeleine, l'héroïne qui se sait être fictive. Triolet franchit une étape de plus dans la recherche formelle en mêlant des images aux mots, et aboutit à une réflexion métalittéraire sur le rôle de l'art visuel par rapport à la littérature. Tous ces procédés sont repris, théorisés et commentés par l'auteure dans *La mise en mots*, ce qui nous permet d'observer le regard critique opéré par Triolet non seulement sur les deux romans cités, mais sur toute son œuvre en général, et d'entrer dans ses réflexions sur l'écriture romanesque.

Finalement, nous avons sélectionné *Le grand jamais* et *Écoutez-voir* car ils forment un diptyque narratif, même si l'auteure précise que les deux peuvent se lire indépendamment l'un de l'autre (« *Écoutez-voir* peut se lire comme la suite de mon roman précédent, *Le Grand Jamais*, ou tout à fait indépendamment de celui-ci. »¹⁰). Bien que Triolet déclare dans la préface que le héros du premier roman est un personnage mort, à savoir un célèbre historien nommé Régis Lalande (« J'ai pris pour personnage principal du roman, un mort. »¹¹), il est clair que ce sont les péripéties de Madeleine, la veuve de Régis, que le lecteur est amené à suivre au fil des pages. Triolet ne lui accordera le titre de véritable héroïne de roman que dans le second volet du diptyque. Elle nous livre ses intentions dans la « Préface au *Grand jamais* » :

« Le roman tourne autour du disparu, mais *l'action* est menée par Madeleine, jeune, belle et vivante. Si bien que les lecteurs sont tentés de la prendre pour le personnage principal du *Grand Jamais* et que c'est sous leur pression que j'ai fini par écrire *Écoutez-voir*, roman indépendant du *Grand Jamais*, mais aussi sa suite, avec cette fois Madeleine Lalande comme personnage principal, véritablement. »¹²

Deux romans indépendants donc, mais liés entre eux par les actions de Madeleine, qui nous emmène par son errance dans un singulier voyage. Pour cette raison, nous n'avons pas intégré *Le rossignol se tait à l'aube* (1970), dernier roman de l'auteure, dans notre corpus d'étude. L'histoire est tout autre, et constitue véritablement la dernière pierre de l'édifice d'Elsa Triolet,

¹⁰ TRIOLET Elsa, « Préface », dans *Écoutez-voir*, Paris, Gallimard, 1968 (NRF).

¹¹ TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, Paris, Gallimard, 1977 (Folio), p.11-12.

¹² *Ibid.*, p.13.

qui décèdera quelques mois après son édition. De plus, les procédés de recherches énonciatives et formelles sont différents de ceux que nous allons analyser, l'innovation résidant plutôt dans la dimension onirique de la narration et dans l'utilisation d'un langage poétique (ce dernier fera néanmoins l'objet d'une analyse dans ce travail¹³, pour les liens qu'il entretient avec les romans qui l'ont précédé).

Sans se rattacher directement à ce diptyque, *La mise en mots* illustre les procédés mis en œuvre par l'auteure dans ses derniers romans tout particulièrement, et accorde une grande place aux deux ouvrages que nous allons étudier. Tout au long de sa carrière d'écrivaine, Elsa Triolet a mis un point d'honneur à faire connaître ses intentions d'écriture. En témoignent les préfaces, postfaces, et par-dessus tout l'élaboration des *Œuvres romanesques croisées (ORC)* qui, liant les récits entre eux, accompagne chaque texte d'une réflexion sur les intentions des auteurs. Ce phénomène trouve son paroxysme dans *La mise en mots*, théorisant les conclusions de l'auteure sur son travail d'écrivaine et sur la littérature. N'ayant pas fait l'objet de réelles recherches de poétique, l'essai, étonnant mélange d'écriture théorique et romanesque, mérite une réflexion approfondie tant sur son contenu que sur sa mise en forme, et c'est tout naturellement que nous le prenons comme base de nos recherches.

État de l'art

Trois biographies existent à ce jour : *Les clés d'Elsa* (éd. Ramsay : 1983) de Dominique Desanti, *Elsa Triolet, les yeux et la mémoire* (éd. Plon : 1994) de Lilly Marcou, et *Elsa Triolet* (éd. Flammarion : 2000) d'Huguette Bouchardeau. Ces ouvrages ne sont mentionnés ici qu'à titre indicatif, ne rentrant pas dans l'objet de notre analyse.

Les nombreux travaux de Marianne Delranc-Gaudric, notamment sa thèse éditée sous le titre *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine* (éd. L'Harmattan : 2020), constituent une excellente base de recherche pour tout ce qui concerne le bilinguisme dans l'œuvre de Triolet ainsi que l'analyse de ses premiers romans, mêlant la biographie à l'œuvre. Il en va de même pour les travaux de Marie-Thérèse Eychart, entre autres la publication des *Écrits intimes* d'Elsa Triolet (éd. Stock : 1998) et sa thèse [*L'individu dans l'histoire : figures de la dissonance dans les romans d'Elsa Triolet (1943-1953)*], portant sur ses premiers écrits principalement. De nombreux articles dans les *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet* ont traité de la relation au sein des œuvres du couple, de même que de nombreuses initiatives de la Société des Amis

¹³ Voir partie II, chapitre 2.2. « Du vers à la prose ».

de Louis Aragon et Elsa Triolet, dont la mission est de « Contribuer au rayonnement des œuvres de Louis Aragon et Elsa Triolet en France et dans le monde, soutenir et promouvoir toute initiative publique ou privée de nature à en améliorer la connaissance et la diffusion, veiller au respect de la mémoire des deux écrivains »¹⁴. Alain Trouvé a quant à lui étudié en profondeur le cycle de « L'âge de nylon » (1959-1962) et *Les manigances* (1961), et sa thèse publiée sous le titre *La lumière noire d'Elsa Triolet* (éd. Ens : 2006) étudie la construction de ses derniers romans et les débuts d'un changement poétique dans son œuvre.

En ce qui concerne le diptyque étudié, peu de chercheurs s'y sont attelés, si l'on excepte les études portant sur l'analyse de la diégèse, ce qui n'est pas notre propos. Nous soulignons les recherches d'Alain Trouvé¹⁵ et de Léon Robel¹⁶ portant sur *La mise en mots*, ainsi que celles de Jean-Pierre Montier¹⁷ et de Mohamed Essaouri¹⁸ sur l'utilisation des images dans *Écoutez-voir*. Le peu d'études consacrées à ces ouvrages et plus spécifiquement à leur poétique justifie par conséquent la courte bibliographie de ce travail : les références utilisées se trouvent dans les écrits romanesques et métalittéraires mêmes d'Elsa Triolet, plus que dans les études portant sur son œuvre. Nous resterons donc centrée sur la parole de l'auteure et sur son regard réflexif concernant sa propre production.

De l'insuffisance de la fiction... à l'insuffisance des mots

Ce travail est composé de trois parties, chacune attachée particulièrement à un des trois ouvrages de notre corpus, tout en gardant le lien avec les deux autres. De cette manière, nous démontrerons que tous trois sont bien nés d'un même élan de recherche formelle de Triolet dans la fin des années soixante, bien que chacun contienne en soi une spécificité propre qui le différencie fondamentalement des autres.

¹⁴ Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet [en ligne] <https://www.amisaragontriolet.com/accueil> (page consultée le 02/12/2022).

¹⁵ TROUVÉ Alain, « *La mise en mots* et l'arrière-texte : de l'intuition théorique à l'expression poétique », dans *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie* (sous la direction de M. Delranc-Gaudric et A. Trouvé), Reims, Presses universitaires de Reims, 2017, p.209-235.

¹⁶ ROBEL Léon, « Un destin traduit : *La Mise en mots* d'Elsa Triolet », dans DELRANC-GAUDRIC Marianne (coord.), *Elsa Triolet, un écrivain dans le siècle. Actes du colloque international, 15-17 novembre 1996 (Maison Elsa Triolet-Aragon, Saint-Arnoult-en-Yvelines)*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹⁷ MONTIER Jean-Pierre, « Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet », dans *À la littérature* [mis en ligne le 26 octobre 2007] http://pierre.campion2.free.fr/montier_triolet.htm (page consultée le 4 janvier 2023) ; MONTIER Jean-Pierre, « Elsa Triolet, de l'ère audio-visuelle à celle de la "post-vérité", dans *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie*, op. cit., p.155-194.

¹⁸ ESSAOURI Mohamed, « *Écoutez-voir*, un roman imagé », dans ARROUYE Jean (coord.), *La photographie au pied de la lettre. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 14, 15 et 16 janvier 1999*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005 (Hors Champ).

La première partie de ce mémoire se centrera sur la construction particulière de la narration dans le diptyque, plus particulièrement dans *Le grand jamais*. C'est en effet à partir de ce roman que la recherche formelle d'Elsa Triolet prend forme, et nous verrons l'importance de ces premiers effets de dissolution de la fiction pour les ouvrages suivants.

Nous étudierons dans un premier temps quels sont les procédés mis en place par l'auteure pour déconstruire la fiction dite « traditionnelle », et de ce fait briser l'illusion référentielle : le lecteur est sans cesse ramené à la réalité, notamment par les nombreuses métalepses et par le brouillage volontaire de l'énonciation. Les procédés de mise à mal de la trame narrative et les réflexions de l'auteure – ou de la narratrice ? – sur le langage et sur le récit en train de prendre forme rappellent les caractéristiques du Nouveau Roman, qui se déploie en France à la même époque. Nous verrons que ces procédés narratifs, et surtout la déconstruction du roman traditionnel, peuvent à certains égards la rapprocher des auteurs du Nouveau Roman. Dans un second temps, nous analyserons les différentes occurrences de la polyphonie énonciative, plus spécialement dans *Écoutez-voir*, et la place accordée aux différents narrateurs qui se succèdent sans que l'on sache toujours les différencier.

La deuxième partie du travail se centrera sur la recherche langagière à proprement parler. Il s'agira de faire la liaison entre la première partie consacrée à la construction énonciative, et la troisième consacrée au passage des mots aux images. Nous analyserons plus en profondeur certains thèmes de *La mise en mots* qui trouvent leur résonance dans le corpus étudié. C'est toute une réflexion personnelle sur son travail d'écrivaine qu'Elsa Triolet nous livre ici à la fin de sa carrière, en passant du « pourquoi » au « comment » de l'écriture.

En partant des prémices de la création, du hasard de l'inspiration et de la liberté de l'écrivain, nous arriverons à la question de la place laissée à l'interprétation du point de vue du lecteur, et à l'importance de l'altérité au sein de la narration. Nous nous attacherons à démontrer qu'Elsa Triolet ne voulait pas seulement déconstruire la fiction, mais bien la dépasser : d'une part en y intégrant des anecdotes biographiques, brouillant les limites entre fiction et réalité ; d'autre part en y insérant des éléments « perturbateurs » : poèmes, citations, images... Nous finirons sur les éléments linguistiques et métanarratifs qui constituent la spécificité du langage poétique trioletien. Il s'agit d'un travail de recherche inédit de la part d'Elsa Triolet, qui pousse sa réflexion sur l'insuffisance du texte de fiction jusqu'à déclarer l'insuffisance des mots en eux-mêmes.

Cette aporie du langage nous mène à la troisième et dernière partie, qui traitera de l'insuffisance du langage verbal et de la nécessité pour Elsa Triolet dans le roman *Écoutez-voir* en particulier (mais dans le reste de son œuvre également) d'aller chercher des arguments ailleurs, à savoir dans l'art visuel. « Roman imagé » mais pas illustré, comme le précise l'auteure, car les images sont présentes comme arguments au même titre que les mots lors de la conception du récit, et permettent de dépasser ce que Triolet considérait être la limite du verbal par rapport au visuel. Ce faisant, elle opère véritablement un travail de maquettiste et d'éditrice, en mettant en page ses romans dans deux éditions différentes, et en insistant sur l'importance de l'objet matériel. Nous analyserons les réflexions opérées par Triolet, la narratrice ou l'héroïne (selon les romans et selon l'énonciation) sur l'art visuel en confrontation avec la littérature, leurs spécificités et leur complémentarité. C'est dans ce dernier chapitre que nous appréhenderons tout l'intérêt de prendre en compte le rôle joué par l'art, sous toutes ses formes, dans les romans d'Elsa Triolet, et dans sa poétique tardive tout particulièrement.



Nous appelons « interférences » tous ces procédés visant à dépasser la narration et le texte en lui-même : déconstruction de la trame narrative, insertions d'images et de citations, mélange du biographique et du fictionnel... Le besoin de recherche formelle, de réflexivité par rapport à son écriture et de dépassement des codes établis de la part d'Elsa Triolet dans ses écrits tardifs nous pousse à déclarer que sa dernière période d'écriture est marquée par une poétique de l'interférence qui, tout en cassant la linéarité de la fiction et le langage même, permet de relier entre eux ses derniers ouvrages sous le signe d'une innovation formelle inédite.

PARTIE I - DISSOLUTION DE LA FICTION

« *Il ne faut pas oublier que j'écris un roman.* »¹⁹

Cette phrase, maintes fois répétée au long du *Grand jamais*, est la déclaration explicite de l'auteure concernant ses intentions d'écriture, que l'on retrouve par ailleurs de manière moins directe dans les nombreux procédés de déconstruction de la trame narrative classique qui forment la particularité identitaire des deux romans étudiés. Au travers d'une énonciation particulière à chacun des tomes du diptyque, où se mêlent les voix de l'auteure, de la narratrice et de l'héroïne, Elsa Triolet se fait personnage au sein de ses récits et intègre à la diégèse des pensées personnelles, des fragments de sa propre vie et un angle de vue inédit sur l'histoire en train de se créer dans l'imagination et la plume de l'écrivaine. Alors que la narration semble avoir perdu sa logique linéaire de déroulement dans le temps et l'espace, il semble que l'auteure y ajoute un supplément d'informations – avec ou sans lien direct avec le déroulement du récit – rappelant sans cesse au lecteur l'importance de considérer sa lecture comme une fiction, et pourtant dépassant cette dernière en l'insérant dans la réalité.

Le premier chapitre de cette partie s'attachera à analyser la déconstruction de la trame narrative ainsi que les particularités de la construction énonciative du *Grand jamais*, pour aboutir à une deuxième section sur le brouillage de l'énonciation et les effets produits par ce dernier, plus particulièrement dans *Écoutez-voir*. Nous verrons que les deux ouvrages sont conçus très différemment du point de vue de leur énonciation, mais que tous deux se retrouvent dans l'inaccessibilité de l'illusion référentielle. De ce fait, ils peuvent être rapprochés à maints égards de leur contemporain, le Nouveau Roman, s'étant donné pour objectif de déconstruire le récit et de pousser le démantèlement narratif jusque dans ses retranchements. Jean Ricardou, dans son manifeste *Le Nouveau Roman*, explicite comme suit la volonté commune à plusieurs auteurs des années cinquante et soixante (sans pour autant que ceux-ci se réclament de ce « mouvement » qui n'en est pas un) qui constitue la base de ce renouvellement :

« [...] le Nouveau Roman met en cause, en effet, avec une virulence croissante, un phénomène d'envergure, insidieusement actif dans la plupart des institutions humaines et peut-être l'objet d'un tabou idéologique clandestin : le RÉCIT. »²⁰

¹⁹ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, Paris, Gallimard, 1977 (Folio), p.367.

²⁰ RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973 (Écrivains de toujours), p.25.

C'est donc autour de la déconstruction du récit – et par conséquent du roman dit « classique » – que va se centrer cette première partie, et autour des conséquences que cela apporte pour l'histoire littéraire et pour la littérature triolétienne plus particulièrement.

Chapitre 1 : *Le grand jamais* et l'intrusion de l'auteure dans la fiction

Le grand jamais est le roman de la rupture : il inaugure une nouvelle période d'écriture pour l'auteure, sous le signe de la fragmentation narrative. Le récit, qui met en avant la falsification inévitable de l'Histoire – et par elle, de la vérité – se retrouve dans la mise en forme de la narration, à travers laquelle la romancière joue avec le lecteur, le prenant au piège de la vraisemblance et des apparences : qui est vraiment l'auteure par rapport à ses personnages, et quelle autorité lui conférer dans le déroulement du récit ?

1. « L'auteure-personnage »

L'entrée dans le récit se fait un moyen d'un choix narratif particulier, car le premier chapitre est raconté par un mort, Régis Lalande. Qui a lu la préface sait d'avance que cet étrange narrateur éphémère est désigné par l'auteure elle-même comme étant le héros du *Grand jamais*. Si les intentions de Triolet n'avaient pas été dictées explicitement dans la « Préface au *Grand jamais* »²¹, il est à parier que le lecteur aurait pris Madeleine pour personnage principal, et il est vrai que c'est elle que nous sommes amenés à suivre au fil des pages. Cependant, la parole du narrateur ne lui est pas accordée dans ce roman (il faudra attendre *Écoutez-voir*), et se partage entre Régis, narrateur à la première personne dans le premier chapitre, et l'auteure elle-même qui se fait narratrice pour la suite du récit (soit les vingt-cinq prochains chapitres). Ce déséquilibre nous pousse à postuler que le premier chapitre doit plutôt être considéré comme une introduction : Régis n'aura plus droit à la parole dans la suite du récit, son histoire lui sera enlevée pour être racontée par d'autres. Tout ce qu'il veut déclarer à propos de son existence doit avoir été dit dans ces quelques pages. En effet, et c'est là le thème déclaré de ce roman, le récit met en scène l'impossibilité de la vérité historique :

« Les événements de ces dernières années dont nous avons pu être les témoins, les biographies d'hommes que nous avons pu connaître, ont amplement démontré le peu de créance que l'on peut attacher aux ouvrages dits historiques. Alors, j'ai écrit *Le Grand*

²¹ TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, op. cit., p.13. Voir l'introduction de ce travail pour la citation.

Jamais et Écoutez-Voir, entièrement des œuvres de fiction. Les personnages, ce qu'ils sont, leur destin, tout y est imaginé pour dire ce que j'avais à dire : les falsifications de l'Histoire. »²²

Au long des deux romans, qui se basent sur ce même thème, le lecteur est tour à tour amené à devoir faire confiance à Régis, puis à l'auteure elle-même, ensuite à Madeleine et à d'autres personnages qui font leur apparition dans le second volet du diptyque. Le thème du roman est donc intrinsèquement lié au choix de mise en forme énonciative, qui a pour effet de déconstruire la trame narrative tout en intégrant le lecteur au sein du récit : celui-là devra choisir de faire confiance – ou non – aux multiples narrateurs.

Si nous précisons que l'auteure se fait narratrice, c'est parce qu'il s'agit en effet bien d'Elsa Triolet dont il est question et non simplement d'un narrateur omniscient. Nous le verrons dans la suite de l'analyse, notamment avec les nombreuses réminiscences tirées de la biographie de Triolet ainsi que dans ses digressions (notamment et particulièrement à propos du roman, de l'écriture et de l'art), l'écrivaine pour la première fois s'inscrit dans son roman en tant que personnage. Elle explique dans la préface cette rupture dans son attitude vis-à-vis de l'écriture qui a lieu à partir de la rédaction du *Grand jamais* :

« Il y a eu une rupture entre *Le Grand Jamais* et les romans qui l'ont précédé [...]. Ce que j'appelle rupture est plus exactement un changement d'attitude face à mon horizon romanesque et à l'écriture [...]. C'est dans *Le Grand Jamais* que pour la première fois dans mes écrits le personnage de l'auteur s'introduit dans le roman au même titre que ses personnages romanesques (je ne parle pas ici du *Cheval Roux* qui est un cas particulier). Je ne l'ai pas fait de propos délibéré, après réflexion, non, c'est comme ça qu'il m'est venu, ce roman, naturellement. »²³

Nous retrouvons déjà dans ce passage l'idée que le processus d'écriture se fait involontairement, poussé par le hasard de la création romanesque, principe qui imprègne fortement les derniers romans d'Elsa Triolet (comme nous le verrons dans le troisième point de ce chapitre). Il s'agit moins d'une *volonté* de la part de l'auteure que d'un *instinct* qui la pousse à écrire différemment.

Les premiers mots de l'auteure-narratrice, dans le deuxième chapitre, nous offrent trois indications primordiales pour comprendre le fonctionnement du *Grand jamais*, correspondant aux trois fonctions dégagées par Gérard Genette dans *Figures III*²⁴ à propos du récit proustien – à savoir les fonctions narrative, métanarrative et communicative – aussi applicables au récit

²² *Ibid.*, p.16.

²³ *Ibid.*, p.9-10.

²⁴ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (Poétique).

qui nous occupe. D'abord, les intentions d'écriture de l'auteure sur le chapitre précédent et sur la suite du déroulement de l'histoire, ainsi que l'adresse au lecteur, représentent la fonction communicative. La relation avec le lecteur dépasse la fiction et se fait concrète, adressée :

« Vous qui entrez ici, perdez toute espérance fantastique. Je ne vous parlerai plus d'un mort comme s'il était vivant, mais de nous autres, simples mortels. »²⁵

Ensuite, la fonction métanarrative représente une posture réflexive de l'auteure sur la fiction, à renfort d'indications sur la narratrice, sur ses rapports aux personnages fictifs et sur la construction du récit :

« L'auteur en sait toujours tellement plus long sur ses personnages qu'il ne veut en dire. »²⁶

Déjà, le lecteur commence à comprendre que si la narratrice veut le duper en lui racontant des informations « erronées » (cependant, qu'est-ce qui compte pour « véritable » dans l'ordre fictionnel ?) ou en lui cachant des données, il devra choisir de la suivre, quel que soit le chemin emprunté pour y arriver : il a accepté de rentrer dans l'univers diégétique, il doit maintenant se plier aux exigences de l'auteure. Finalement, la narratrice commence à raconter l'histoire du narrateur précédent, ce qui constitue la fonction purement narrative du récit :

« Le mort s'appelait Régis Lalande. Il avait été professeur d'histoire, quitta l'enseignement [...] »²⁷

Pour la suite de l'analyse, nous allons principalement nous concentrer sur les deux premiers points, qui rassemblent les diverses interventions de l'auteure-narratrice au long du *Grand jamais* et leurs conséquences pour la construction du récit et de l'illusion romanesque.

2. Métalepses et effets de sens

2.1. Qu'est-ce que la métalepse ?

Dans l'introduction de son ouvrage *Métalepse. De la figure à la fiction*, Gérard Genette définit l'origine et la signification première du phénomène comme suit :

²⁵ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.60.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

« Je rappelle que le mot grec *metalepsis* désigne en général toute sorte de permutation, et plus spécifiquement l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens ; pas très spécifiquement, donc : en l'absence de toute précision complémentaire, cette définition fait de *métalepse* un synonyme à la fois de *métonymie* et de *métaphore* [...] »²⁸

Il poursuit en précisant les différents types de *métalepses*, dont celui qui nous intéresse, à savoir la « *métalepse de l'auteur* » omniprésente dans *Le grand jamais* (phénomène aussi observable dans *Écoutez-voir*, mais à un autre degré²⁹) et qui constitue un cas de transgression ascendante : l'écrivaine s'introduit dans la fiction et, ce faisant, change de niveau narratif. La première transgression s'opère de manière constante, et ce depuis le début du roman, car l'auteure se confond avec la narratrice : il s'agit déjà d'un mélange entre le niveau extratextuel (à savoir, les instances du monde commun telles que l'auteur et le lecteur) et le niveau extradiégétique (les instances narratives issues du récit premier, telles que le narrateur et le narrataire). Une autre forme de transgression, plus marquante, s'opère quand Triolet se désigne comme « personnage de l'auteur » au même titre que ses personnages fictifs : elle passe du niveau extradiégétique à intradiégétique, en devenant un personnage dans l'histoire qu'elle raconte. Ce processus est très marqué dans *Le grand jamais*, qui voit la romancière s'insérer dans la fiction en s'adressant directement au lecteur-narrataire à maintes reprises :

« Avec tout ça, j'ai oublié de vous dire que c'était encore le printemps. Le temps, c'est élastique, on lui fourre dedans tout ce qu'on veut quand on n'a qu'à dire les choses, pas les faire, les dire, ou, encore mieux, les imaginer. »³⁰

Ou en partageant des expériences et pensées personnelles, rendant imprécise la frontière entre récit biographique et fictif :

« Moi, je sens l'heure à un quart d'heure près. J'apporte machinalement les rectificatifs, selon le caractère du temps, l'attente chez le dentiste, le suspens d'un roman policier. Je m'oriente dans le temps comme dans une ville. »³¹

Ou encore en décrivant le processus d'écriture en train de s'accomplir (voir le troisième point de ce chapitre, « Le hasard de la création ») :

« Maintenant, je vais faire voyager Ma-Reine et Madeleine, avec ces nouveau-nés, dans ce même autobus. »³²

²⁸ GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004 (Poétique), p.7-8.

²⁹ Voir partie I, chapitre 2.2.2. « Elsa Triolet : personnage épisodique ? ».

³⁰ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.92.

³¹ *Ibid.*, p.272.

³² *Ibid.*, p.246.

Ces différents types d'interventions métaleptiques participent à la création d'un sentiment d'étrangeté chez le lecteur, voire d'inquiétude, sentiment relevé par Borges dans ses *Enquêtes* :

« De telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs. »³³

En effet, si l'insertion de l'auteur au sein de la diégèse se révèle possible, la séparation nette des niveaux s'en trouve totalement bouleversée. Ce postulat couvre ce phénomène que l'on retrouve chez plusieurs écrivains : chez Borges, notamment dans *Continuité des parcs*, et également chez Nabokov dans *La vraie vie de Sebastian Knight* pour ne prendre que deux exemples. Cependant, l'effet recherché et produit par ce procédé dans le roman d'Elsa Triolet réside moins dans l'inquiétude provoquée chez le lecteur (comme c'est le cas avec les deux auteurs précédemment cités) que dans le jeu avec ce dernier. Si l'on reprend la théorie de Genette dans le *Nouveau discours du récit*, on peut postuler que le trouble produit par l'utilisation métaleptique dans le cas du *Grand jamais* relève plutôt d'une « figure de l'imagination créatrice » selon ses propres termes, l'auteure se mettant en scène en train d'inventer l'histoire et de jouer avec les codes traditionnels de la fiction dans l'esprit du lecteur :

« [...] lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux. Mais ce trouble est si fort qu'il excède de beaucoup la simple « ambiguïté technique » : il ne peut relever que de l'humour (Sterne, Diderot) ou du fantastique (Cortazar, Bioy Casares) ou de quelque mixte des deux (Borges, bien sûr), à moins qu'il ne fonctionne comme une figure de l'imagination créatrice [...] »³⁴

C'est là un pari risqué, car Elsa Triolet se rend bien compte que peu de lecteurs s'intéressent à l'envers du décor romanesque, qui se trouve bien souvent à l'encontre de ce qu'ils venaient chercher dans la lecture, à savoir l'illusion de l'évasion dans l'imaginaire :

« Or, dans *Le Grand Jamais* et encore plus nettement dans *Écoutez-voir*, l'apparition de l'auteur sans fard et ce qu'il dit de ses personnages et la façon de les traiter mettent à jour le côté spectacle du roman, même si le romancier en est le seul acteur. Et peut-être bien que ceci bouscule quelque peu les vieilles habitudes des lecteurs de romans, qui se veulent dupes, qui veulent croire à la réalité réelle des personnages et de leur destin. Les coulisses du théâtre les intéressent : celles du roman, ils ne veulent pas les connaître. »³⁵

³³ BORGES Jorge Luis, *Enquêtes* (1937-1952), 2e édition, trad. de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou, Paris, Gallimard, 1957 (La croix du sud), p.85-86.

³⁴ GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983 (Poétique), p.58-59.

³⁵ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.15.

La violation de cette frontière narrative provoque une telle remise en question de la construction narrative chez le lecteur que l'on peut en cela rapprocher Elsa Triolet des auteurs du Nouveau Roman, en ce que tous s'ingénierent à déconstruire le récit traditionnel, en ayant conscience de l'importance de ce franchissement des niveaux de la narration pour la conception même du roman. Reprenons le constat de Genette :

« Tous ces jeux [de transgression de niveaux narratifs] manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même ; frontière mouvante, mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. »³⁶

Comme le précise Jean Ricardou dans son manifeste *Le Nouveau Roman*, pour détruire le récit, il faut détruire ce qui en constituait l'essence jusqu'à présent : l'illusion référentielle. Pour cela, il convient de le libérer de sa construction traditionnelle qui le confine dans la diégèse linéaire, en faisant sauter les niveaux narratifs :

« Nous le savons : le récit tire crédibilité d'une certaine illusion référentielle. Or, celle-ci est battue en brèche à chaque fois que le récit met en jeu divers niveaux de réalité. »³⁷

2.2. Suspendre la crédulité du lecteur : un vœu formaliste ?

L'écrivain et critique britannique Samuel Coleridge, à travers le concept de « suspension consentie de l'incrédulité », considère que tout lecteur, afin de rentrer dans le monde diégétique de l'auteur, accepte d'accorder un caractère vraisemblable aux éléments de la fiction afin que celle-ci puisse lui découvrir sa « magie » sans piquer son scepticisme :

« [...] l'accord fut que je porterais mes efforts en direction des personnes et caractères surnaturels ou du moins romantiques ; le but étant de puiser au fond de notre nature intime une humanité aussi bien qu'une vraisemblance que nous transférerions à ces créatures de l'imagination, de qualité suffisante pour frapper de suspension, ponctuellement et délibérément, l'incrédulité, ce qui est le propre de la foi poétique. »³⁸

³⁶ GENETTE Gérard, *Figures III*, op. cit., p.245.

³⁷ RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman*, op. cit., p.91.

³⁸ COLERIDGE Samuel, « Autobiographie littéraire », dans *La Ballade du vieux marin et autres textes*, trad. Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2013 (NRF Poésie), p. 379.

La métalepse, au contraire, œuvre à la déconstruction de ce pacte entre lecteur et auteur : ce dernier, en brisant les niveaux narratifs, dévoile les subterfuges de la fiction aux yeux du lecteur, empêchant cette suspension consentie de l'incrédulité de prendre place. Genette précise :

« Cette manière de “dénuder le procédé”, comme disaient les Formalistes russes, c’est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable ad libitum de l’histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. »³⁹

L’illusion romanesque, ou référentielle, ne peut donc avoir lieu et est détruite par les interventions de l’auteure expliquant la création littéraire en train de se construire sous les yeux du lecteur, lui rappelant sans cesse qu’il est face à une œuvre de fiction, entièrement inventée par elle :

« N’allez pas croire que j’ai inventé Caroline pour la marier avec Bernard ; ça pourrait se trouver, ils formeraient un couple naturel, mais c’est pur hasard. »⁴⁰

Il ne s’agit donc pas dans *Le grand jamais* de suspendre notre incrédulité, que du contraire, car c’est bien de notre crédulité à l’égard de l’illusion romanesque que nous devons nous départir. Si nous reprenons la thèse de Jakobson sur la littérarité de la littérature, ou « ce qui fait d’une œuvre donnée une œuvre littéraire »⁴¹, nous pouvons voir que la forme que prend le texte littéraire est créée de manière à mettre en avant la structure du message. Dans le cas du *Grand jamais*, la littérarité de la fonction poétique est poussée à l’extrême, puisque l’objectif déclaré de ce texte de nous parler des falsifications de l’Histoire est actualisé dans une mise en scène de cette « figure de l’imagination créatrice »⁴² en train de converser avec son lecteur, lui dévoilant les coulisses du roman et, ce faisant, interdisant la réalisation de l’illusion référentielle. Voilà l’illustration parfaite de la création – en direct – des falsifications de l’Histoire, appliquées au roman.

2.3. Entre réalisme et invraisemblance

Une autre interrogation soulevée par l’emploi de la métalepse dans *Le grand jamais* met en doute le genre même du texte : s’inscrit-il dans la visée réaliste ? Pour tenter de répondre à

³⁹ GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, op. cit., p.23.

⁴⁰ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.177.

⁴¹ JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977 (Points), p.16.

⁴² Expression citée dans le point précédent, provenant de : GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, op. cit., p.58-59.

cette question, il est utile d'opérer un petit détour historique sur le réalisme socialiste et le lien que l'auteure entretient avec celui-ci.

Ce courant littéraire est intrinsèquement lié à l'idéologie communiste de l'URSS du début du siècle précédent. *Le Larousse* en donne la définition suivante :

« Doctrine esthétique, proclamée en U.R.S.S. en 1934 sous l'influence déterminante de Jdanov, qui condamne les recherches formelles ainsi que l'attitude critique de l'écrivain à l'égard de la société. (L'écrivain doit participer à l'édification de l'État socialiste. L'art doit décrire l'homme dans son travail et son combat social.) »⁴³

En France, l'un des premiers instigateurs de ce courant n'est autre qu'Aragon, avec notamment le cycle du *Monde réel*, qui sera suivi plus tard par bien d'autres écrivains français ayant pour la plupart adhéré au PCF. Les caractéristiques esthétiques du réalisme socialiste n'y sont pas clairement définies (il s'agit surtout de contrer le surréalisme par un retour au réalisme traditionnel du XIX^e siècle), et c'est surtout la conception idéologique du mouvement qui domine, à savoir l'évolution de la société vers le socialisme⁴⁴.

Triolet, à qui l'on a souvent reproché d'avoir poussé Aragon dans le parti communiste (alors qu'elle n'en a jamais été membre elle-même), a défendu ce courant pendant tout un temps avant de s'y sentir enfermée. En 1948, elle sort un recueil reprenant ses conférences données dans le cadre de la « Bataille du livre », nommé *L'écrivain et le livre (ou la suite dans les idées)*, dont l'objectif est de défendre la diffusion du livre français (contre « l'invasion » de la littérature américaine) et de permettre aux masses l'accès et la compréhension d'une certaine littérature moins diffusée, afin de faire évoluer la société vers le socialisme. Marie-Thérèse Eychart, dans son article « “Je sais la force des mots” : de *L'écrivain et le livre* à la Bataille du livre », nous rappelle l'origine de cette idéologie, et le lien faisant de Triolet l'héritière de Maïakovski en France :

« Elsa Triolet, persuadée du pouvoir de l'écriture pour faire évoluer les hommes et le monde, va donc s'engager dès l'après-guerre dans le sillage de Maïakovski et refuser ce

⁴³ « Réalisme socialiste », dans *Le Larousse* [en ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9alisme/66833#165947> (page consultée le 17 décembre 2022).

⁴⁴ Pour plus de précisions, voir le chapitre « Le réalisme socialiste exporté », dans ACOUTURIER Michel, *Le réalisme socialiste*, Paris, Presses universitaires de France, 1998 (Que sais-je), p.102.

qu'elle juge être une censure contre une littérature qui ne trouve guère sa place dans l'édition française. »⁴⁵

Elle n'oublie pas d'évoquer également la dérive qui découla de son engagement dans la Bataille du livre, et qui enferma plus tard complètement l'auteure dans cette étiquette :

« La Bataille du livre, envisagée sommairement, aura permis de répandre l'idée qu'Elsa Triolet est une propagandiste zélée du réalisme socialiste, esthétique du parti communiste inspirée de Moscou. »⁴⁶

Il est certain qu'Elsa Triolet a, dans les années quarante et cinquante, défendu le réalisme socialiste, mais dans une autre optique que celle édictée par l'URSS. En effet, comme nous le rappelle Alain Trouvé, Triolet ainsi qu'Aragon considèrent ce courant comme le seul ayant une base scientifique valide et permettant de rallier la nation sous une idéologie partagée, mais en prônant avant tout la liberté créatrice de chaque auteur et artiste. Ce faisant, ils s'en écartent totalement et créent le paradoxe en défendant cette originalité formelle condamnée par l'URSS : pour l'écrivaine, l'objectif est clair et défendable, mais la manière d'y accéder, qui relève de l'identité artistique personnelle, doit rester un mystère propre à chacun. Elle le déclare dans la conférence de mai 1958 portant sur son livre *Le monument* mis en rapport avec l'avant-garde :

« Il me semble que le réalisme socialiste est, dans le domaine de l'art, la première méthode ou théorie (ou à mon avis personnel), ni méthode ni théorie, mais angle de vue sur le monde qui ait une base scientifique. En fait, cet angle de vue n'impose ni un contenu ni une forme ni des moyens particuliers... il ne s'impose que lui-même, laissant à l'artiste toute liberté de créer, pourvu que son œuvre adopte et propage cet angle de vue. Si l'on vulgarise ou simplifie ce concept [...] le réalisme socialiste n'en peut mais. Le pourquoi du réalisme socialiste est clair, mais non pas le comment. »⁴⁷

Cependant, il semble que sa posture sur cette théorie ait changé avec le temps, comme elle le déclarera de façon fataliste, mais non dénuée d'humour, dans *La mise en mots* en 1969 lors de l'énonciation de la liste d'idées préconçues et immuables proclamées par les critiques et l'opinion publique sur son statut d'auteure. Ce faisant, elle fait de sa personnalité publique la matière de son écriture :

⁴⁵ EYCHART Marie-Thérèse « “Je sais la force des mots” : de *L'écrivain et le livre* à la Bataille du livre », dans FOLLET Lionel (coord.), *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet*, n°6, Besançon Cedex, Presses universitaires franc-comtoises, 1998 (Annales littéraires), p.37.

⁴⁶ *Ibid.*, p.38.

⁴⁷ « Entretien sur l'avant-garde en art et *Le Monument* d'Elsa Triolet », organisé par l'UEC le 29 mars 1958, dans *La Nouvelle Critique*, mai 1958 (ORC n°14), p.196. Cité par TROUVÉ Alain dans *La lumière noire d'Elsa Triolet*, op. cit.

« [...] Je suis une grande dame et une souillon. Je suis soumise au réalisme socialiste. Je suis une moraliste et un être frivole qui fait du tricot, qui brode des histoires [...] »⁴⁸

Sortant de l'optique politique pour n'en garder que l'esthétique, l'auteure-narratrice du *Grand jamais* déclare également à plusieurs reprises et avec ironie, dans des réflexions personnelles sur la littérature qui parsèment le récit, comment son étiquette d'écrivaine réaliste conditionne le processus d'écriture :

« Ce qui est important, c'est de dire ce qu'il faut pour vous mettre au parfum. [...] Ainsi au théâtre, l'acteur, lorsqu'il s'agit pour lui de téléphoner, ne prend pas la peine de faire sept fois le geste de tourner le disque... [...] Signes, symboles, conventions et prétextes. Ici, pour la réalité du moment (*puisque je suis un écrivain réaliste*), j'ai choisi ce bruit qui monte de la rue Raymond-Losserand, rue à sens unique. Tout roman étant historique, on saura que dans les années 60, le trafic dans cette rue [...] incommodait ses habitants. »⁴⁹

« La vérité est un diagnostic juste des faits, d'une situation, un diagnostic juste est le résultat des connaissances, des méthodes, du flair, de l'intuition et de la chance... Comme c'est difficile d'être un écrivain véridique et réaliste. Pauvre de moi. »⁵⁰

Bien qu'il soit traité avec ironie et distance de la part de l'auteure, cet attribut qui lui est accolé semble lui peser, faisant d'elle une romancière réaliste avant tout, empêchant toute transgression. Prenant sa revanche sur cette étiquette, elle fait du *Grand jamais* un livre à la fois réaliste, la narratrice décrivant des faits précis qui relèvent du quotidien ayant lieu dans une époque et un lieu donnés contemporains (Paris des années soixante) ; et fantastique, par l'insertion de la parole d'un mort relatant sa propre histoire dans le premier chapitre, et l'atmosphère indéfinissable d'un roman duquel l'auteure entre et sort à sa guise, accentuée par la dimension onirique de l'écriture⁵¹ qui a pour effet de perdre le lecteur qui croyait avoir embarqué dans un roman réaliste « classique ». Cette atmosphère si particulière aux romans d'Elsa Triolet se retrouve autant dans *Le grand jamais* que dans *Écoutez-voir*, et prend ses racines dans « L'âge de nylon », comme l'avait remarqué Alain Trouvé :

« Sans renoncer à la dominante réaliste, le roman trioletien est indexé sur les genres du surnaturel, évoqués par des traits stylistiques passagers ou sous forme d'allusions littéraires. »⁵²

⁴⁸ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, Genève, Albert Skira, 1969 (Les sentiers de la création), p.50.

⁴⁹ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.103. Nous soulignons.

⁵⁰ *Ibid.*, p.366.

⁵¹ Sur l'écriture onirique, voir partie II, chapitre 2.2. « Du vers à la prose ».

⁵² TROUVÉ Alain, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, Paris, Ens Éditions, 2006 (Signes), p.73.

On retrouve effectivement un effet de « réalisme étrange » (nous reprenons ce terme à Alain Trouvé) dans la grande utilisation des métalepses chez Triolet, permettant de passer d'un niveau narratif à un autre. Ce sentiment de décalage narratif a pour conséquence de briser le côté réaliste du récit, y ajoutant l'invraisemblable insertion de l'auteure dans la fiction qu'elle ne faisait que raconter de l'extérieur. Françoise Lavocat définit ce paradoxe de la métalepse littéraire comme suit :

« On passe en effet naturellement et de façon vraisemblable d'un monde à l'autre quand un personnage raconte ou écoute, lit ou écrit, rêve ou se souvient, regarde un tableau, etc. Il n'y a aucun autre moyen "vraisemblable", insiste Genette, de franchir cette frontière : la métalepse est bien un moyen, mais invraisemblable. Par conséquent, le passage d'un monde à l'autre par l'intermédiaire de la métalepse est *a minima* de l'ordre d'une infraction à la vraisemblance. »⁵³

Pour conclure cette section, nous affirmons que *Le grand jamais* ne s'insère pas dans l'esthétique du réalisme socialiste : Triolet n'y revendique pas l'appartenance à une identité nationale ou à un programme politique. Si cet attribut a pu lui être accolé, il s'agit bien d'une tout autre époque que celle dans laquelle s'insèrent les livres de notre corpus, soit la fin des années soixante. De plus, l'auteure ouvre avec ce diptyque un véritable chemin de renouvellement romanesque et de recherche formelle, s'éloignant de toute école et de tout carcan. Finalement, l'histoire retrace le quotidien de Madeleine, femme isolée, différente et essayant à tout prix de suivre son propre chemin. Cette volonté de liberté que l'on retrouve chez l'héroïne, nous la retrouvons également chez sa créatrice, qui a prouvé dans ce roman qu'elle pouvait s'affranchir des codes établis en proposant une manière tout à fait originale de marquer l'énonciation, transgressant les niveaux narratifs à sa guise et sortant de ce fait le récit du réalisme tel qu'on le connaît : le roman est réaliste, mais construit avec des processus contrant la vraisemblance. Elsa Triolet est une écrivaine de son temps, et la description de l'écrivain réaliste moderne qui lui convient le mieux est certainement celle donnée par Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon*, qui insiste non sur le fait de décrire la réalité, mais *ce qui apparaît à l'auteur comme étant la réalité*, et dans cette nuance réside toute l'innovation de ce nouveau réalisme :

« [...] un auteur qui s'attache avant tout – quel que soit son désir d'amuser ses contemporains ou de les réformer, ou de les instruire, ou de lutter pour leur émancipation – à saisir, en s'efforçant de tricher le moins possible et de ne rien rogner ni aplatir pour

⁵³ LAVOCAT Françoise, « Et Genette inventa la métalepse », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, n°26, Presses universitaires de France, 2020/2, p.43-51 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-2-page-43.htm> (page consultée le 4 août 2023), p.44.

venir à bout des contradictions et des complexités, à scruter, avec toute la sincérité dont il est capable, aussi loin que le lui permet l'acuité de son regard, ce qui lui apparaît comme étant la réalité. »⁵⁴

Ce rapprochement entre Sarraute et Triolet nous a été suggéré par le positionnement théorique des deux auteures, dont les conceptions du roman se regardent en miroir. Il n'existe pas à notre connaissance d'étude comparative de leurs œuvres, mais il pourrait être intéressant de creuser plus avant ces similitudes.

3. Le hasard de la création

À plusieurs reprises dans *Le grand jamais*, l'auteure nous fait part de la relation particulière qu'elle entretient avec ses personnages. Aussitôt qu'elle prend la parole, au deuxième chapitre, elle déclare :

« L'auteur en sait toujours tellement plus long sur ses personnages qu'il ne veut en dire. Il sait tout ce qui se passe dans les intervalles, entre les moments décrits, entre les temps forts d'une vie. »⁵⁵

Propos confirmés plus loin par une seconde intervention sur le même sujet :

« L'auteur crée un personnage, il le connaît à fond, puisqu'il lui a tout donné, ses yeux, son âme, sa conduite, sa biographie. »⁵⁶

Se détache clairement le postulat que l'auteure, ayant créé ses personnages de toutes pièces, considère que ces derniers n'ont pas de secret pour elle. En leur donnant une réalité, elle se réserve le droit de partager – ou non – certains détails les concernant avec son lecteur :

« Je ne vous donnerai pas d'exemples. Imaginez ces romans vous-mêmes, soit qu'ils existent, soit qu'ils n'existent pas, je crains votre déception... »⁵⁷

De même, elle les fait évoluer selon son bon vouloir :

« Je fais entrer Madeleine dans cette maison où l'on oublie aussitôt l'existence de la mer. »⁵⁸

⁵⁴ SARRAUTE Nathalie, « Ce que voient les oiseaux », dans *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1970 (Essais sur le roman NRF), p.167.

⁵⁵ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.60.

⁵⁶ *Ibid.*, p.169.

⁵⁷ *Ibid.*, p.257.

⁵⁸ *Ibid.*, p.154.

Ce processus, qui fait de l’auteure une marionnettiste qui déclare de but en blanc au lecteur qu’elle a le pouvoir de faire ce qu’elle veut avec les personnages issus de sa création, n’est pas nouveau : il a été utilisé par de nombreux écrivains depuis des siècles, et constitue un jeu entre l’auteur et son lecteur revendiquant la liberté créatrice, comme nous le rappelle Genette à propos, notamment, de Diderot :

« Lorsque Diderot, dans *Jacques le fataliste*, demande “Qu’est-ce qui m’empêcherait de marier le Maître et de le faire cocu ?”, chacun voit bien encore que c’est là une manière plaisamment équivoque de revendiquer la liberté d’invention du romancier, qui mène à sa guise le destin de ses personnages : c’est à peu près ce que Valéry appelait “substituer à l’illusion d’une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable”. [...] Encore faut-il bien reconnaître, comme Valéry lui-même, que cette dernière intervention rompt bel et bien avec la fiction (au sens de convention) inhérente à la narration romanesque, qui veut que le romancier-narrateur rapporte des événements effectivement advenus. »⁵⁹

Or, il est marquant de constater que ce postulat de la « toute-puissance créatrice » est loin d’être aussi simple et univoque qu’il y paraît. S’il se dévoile pourtant tel quel à plusieurs reprises, un autre principe de création, diamétralement opposé à celui que nous venons de décrire, est illustré dans le même ouvrage : l’idée que l’auteure ne fait que suivre les pérégrinations de ses personnages, et qu’elle se contente de rapporter fidèlement leurs actions au lecteur.

« Je serai donc obligée de sacrifier aux lubies de Madeleine la courbe probable de son destin. Je ne peux pas faire autrement que de la laisser prendre le train pour le Midi où elle n’avait rien à faire, et avoir une aventure de wagon-lit. Pourquoi a-t-elle seulement regardé son voisin de compartiment ? »⁶⁰

« Non, ce n’est pas sa biographie qui me guide, mais elle-même, ses tours et détours dans l’épaisseur du temps. »⁶¹

Ce phénomène sera repris par Triolet dans *La mise en mots* à propos du *Grand jamais*, lorsqu’elle se dit étonnée de voir le chemin pris par Madeleine, et de constater avec humour qu’elle n’en connaît pas aussi long sur ses personnages qu’elle le pensait :

« Je ne savais pas que Madeleine quitterait le sculpteur, et lorsqu’elle l’a fait, je me suis demandée, mais pourquoi, bon Dieu ? »⁶²

⁵⁹ GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, op. cit. p.23.

⁶⁰ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.150.

⁶¹ *Ibid.*, p.161.

⁶² TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.37.

« En écrivant le roman, je n'en savais pas aussi long sur Madeleine, certains de ses faits et gestes, sentiments et pensées, apparaissaient tout seuls [...] »⁶³

Un chapitre du *Grand jamais* (« You can't have the cake and eat it »⁶⁴) illustre particulièrement bien cette oscillation de l'auteure-narratrice entre la conviction de créer elle-même ses personnages et leur destin, et l'étonnement d'apprendre ces informations « par hasard », ou de la bouche de ses propres personnages. Nous ne citerons pas le texte en entier, mais il est utile d'avoir recours à un passage plus étendu dans ce cas-ci où le phénomène est décrit en détail :

« Tout ce monde dont je vous parle, je me l'imagine très bien. Je connais Madeleine jusqu'au bout des ongles, et le sculpteur, et Ma-Reine, et Geneviève, et tous mes autres personnages. Mais je connais mal Régis [...] ; ce qu'en disent les uns et les autres brouille en moi son image, et je ne suis plus sûre de celle que j'avais de lui initialement. J'ai appris *par hasard* que ses yeux étaient bleus et c'est à peu près la seule chose dont je sois certaine. Je le vois, tantôt comme le voit Madeleine, tantôt comme son vieux Jean, puis j'entends Ma-Reine en dire quelque chose, ou Lisa, sa sœur... [...] Les uns disaient qu'il aimait le plaisir, le rire... que c'était un sentimental..., d'autres, qu'il connaissait des sentiments plus forts que le sirop de la sentimentalité... On le disait franc et ouvert [...] Les opinions sont divergentes. »⁶⁵

Soulignons ici le fait que l'auteure feint de connaître très peu de choses sur Régis : ce dernier étant le premier narrateur du récit, avant Elsa Triolet, nous pouvons postuler que l'auteure le traite sur un pied d'égalité et non comme une de ses créatures. Elle attend par conséquent que « les uns et les autres », personnages de son roman, lui dictent chacun les souvenirs qu'ils ont de Régis. Ce passage souligne évidemment le thème principal du roman, et ce jusque dans le processus même de création des personnages.

Quant au hasard, il s'agit également d'un thème très présent dans la conception de l'écriture d'Elsa Triolet lors de sa dernière période d'activité. Il est à propos de citer l'auteure qui, dans la « Préface au *Grand jamais* », déclare que l'histoire ainsi que le personnage de l'auteure lui sont venus « naturellement », et que son travail n'a consisté en quelque sorte qu'à transcrire cette inspiration :

« Je ne l'ai pas fait de propos délibéré, après réflexion, non, c'est comme ça qu'il m'est venu, ce roman, naturellement. »⁶⁶

« Qu'y faire ? C'est ainsi que me sont venus ces romans, ainsi et pas autrement. »⁶⁷

⁶³ *Ibid.*, p.38.

⁶⁴ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.295.

⁶⁵ *Ibid.*, p.296. Nous soulignons.

⁶⁶ TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, op. cit., p.10.

⁶⁷ *Ibid.*, p.15.

Autre fait marquant de ces mouvements de l'imagination créatrice, l'écrivaine semble utiliser un subterfuge ludique (remontant par ailleurs à la tradition médiévale, et réutilisé par les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles) afin de faire croire à la véracité de son récit, qu'elle n'aurait fait que mettre sur papier. Elle nous parle notamment d'un « manuscrit » (le manuscrit du *Grand jamais* en cours d'écriture ? Un manuscrit fictif ?) sur lequel il lui serait facile de vérifier les dates :

« Je ne sais pas combien de temps s'est passé depuis le voyage que Madeleine a fait dans le Midi. [...] Il ne serait pas bien compliqué de feuilleter le manuscrit, de faire un petit calcul, mais pour ce que je traque, quelle importance ? »⁶⁸

Au vu de tous ces éléments venant perturber la trame narrative en dévoilant le processus créatif et le déroulement, l'on peut se demander pourquoi l'auteure semble osciller autant entre deux pôles contradictoires de la création littéraire : est-elle la créatrice consciente de son histoire ou seulement son réceptacle ? C'est dans ses propres paroles qu'il faudra aller chercher la réponse, une fois de plus, et accepter cette ambivalence comme caractéristique de l'écriture trioletienne :

« Même lorsque le romancier croit prendre les choses fermement en main, qu'il a préparé un plan, que l'affabulation est entièrement préméditée, qu'il connaît tous ses personnages et tout d'eux, qu'il se met à écrire en fonction de tout cela, même alors ses personnages le mènent autant qu'il les mène. Ils ont leur logique, ils choisissent où poser leur sabot comme un cheval intelligent. [...] dans le roman tout court, le non-fonctionnel, l'inutile est indispensable, il est utile autrement. Or, l'inutile est imprévisible, aussi imprévisible que l'influence des personnages sur l'auteur au cours de l'écriture, et ce qu'ils exigeront de leur seigneur et maître. »⁶⁹

Chapitre 2 : Écoutez-voir et la polyphonie

D'un roman à l'autre, le basculement énonciatif

Dans l'écriture tardive d'Elsa Triolet, tout est question d'équilibre dans l'ambivalence. Nous l'avons vu dans la section précédente, le destin de Madeleine se déploie à la fois comme si l'auteure le découvrait en même temps que son lecteur, et comme si l'auteure en savait plus que ce dernier et décidait à tout moment de faire agir son personnage comme bon lui semble,

⁶⁸ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.162.

⁶⁹ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.33-34.

en dévoilant au passage les ficelles de la création romanesque. Cette ambivalence se retrouve également dans l'asymétrie énonciative qui est à l'œuvre dans le passage du *Grand jamais* à *Écoutez-voir* : nous passons d'une énonciation de l'auteure-narratrice à la troisième personne à celle en première personne prise en main par Madeleine, narratrice de son propre récit.

1. La conscience des personnages de roman

1.1. « J'ai déjà existé sur les pages d'un roman »⁷⁰

La première phrase du roman *Écoutez-voir*, reprise comme titre de cette section, est emblématique : Madeleine vend la mèche ; elle se sait fictive et le déclare d'emblée. Le renversement est total : ce n'est plus l'auteure qui parle de son personnage, mais bien l'inverse. Madeleine commence son discours en nous parlant de cet autre livre – *Le grand jamais* – où elle a déjà existé, et de la raison de sa présence centrale dans ce roman-ci :

« J'étais à toutes les pages l'intermédiaire entre le personnage principal et le lecteur et c'est encore heureux que l'auteur ne m'ait pas fait endosser ses idées et les exprimait lui-même, à la première personne, dans des digressions que je suivais avec un certain intérêt et qui finissaient par déteindre sur moi.

Me faire jouer les utilités sur tant de pages amena mon créateur, sans qu'il y prenne garde, à me donner corps. [...] je sors du rôle qui m'a été distribué pour devenir le *post-scriptum* d'un roman où on n'a pas tout dit sur moi. Moi, Madeleine Lalande. »⁷¹

Alors que la narratrice du *Grand jamais* posait à son lecteur la question : « Où mes personnages vont-ils m'emmener ? », celle d'*Écoutez-voir* se demande ce que son créateur va faire d'elle :

« C'est là, comme je m'éloignais le long d'une rue, que l'auteur m'a laissée tout au fond du temps et de l'espace [...] »⁷²

« Mon créateur me laisse seule ? Je n'aurais donc plus besoin d'autres personnages pour mes trois dimensions ? Pourquoi me faire ça ? Il faudra que je me voie moi-même de tous les côtés et de dos à la fois ? »⁷³

Cette dernière réflexion est particulièrement intéressante : se sachant fictive, Madeleine sait qu'elle dépend de l'auteure pour avoir une existence, et que celle-ci dépend donc également de la perception que l'auteure, les autres personnages et les lecteurs ont d'elle-même. Elle se rend

⁷⁰ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, Paris, Robert Laffont, 1970 (*Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, n°36), p.13.

⁷¹ *Ibid.*, p.13.

⁷² *Ibid.*, p.89.

⁷³ *Ibid.*, p.225.

compte qu'elle n'existe que *perçue* par d'autres, d'où l'intérêt dans ce roman d'avoir non pas elle seule comme narratrice, mais bien d'autres personnages narrateurs – trois narrateurs principaux, qui lui confèrent ses « trois dimensions » – pour offrir au lecteur un point de vue différent sur l'héroïne du récit (et nous en revenons à l'impossibilité de la vérité historique, toute réalité dépendant du point de vue dont elle est perçue).

Dans *La mise en mots*, Triolet nous déclare avoir mis en œuvre ce processus malgré elle, et en ceci elle se différencie des auteurs du Nouveau Roman, car elle ne cherche pas à tout prix à briser l'illusion de la fiction : ce n'est qu'une conséquence de la poursuite de sa liberté créatrice.

« Je me trouve avoir enfreint les règles de bienséance qui régissent le roman, alors que j'ai simplement suivi le sentier de ma création, sans penser à mal. Vrai, je n'ai voulu casser le jouet de personne, je n'ai pas vu la différence entre mes créatures conscientes d'être inventées et celles qui cachent leur identité, le mécanisme ; qui se les cachent et prétendent exister sans le concours de l'auteur [...] »⁷⁴

Ce n'est qu'après avoir suivi son « sentier de la création », pour reprendre le nom de la collection de l'éditeur Albert Skira, que l'auteure s'intéresse aux mécanismes qui ont régi son écriture : la démarche réflexive vient après le geste créateur, et c'est en cela que l'essai *La mise en mots* est particulièrement lié aux deux romans qui le précèdent directement. Ce n'est qu'après avoir été « forcée » par ses lecteurs de reconnaître que ses personnages avaient conscience d'être fictifs qu'elle explique cet écart :

« Ce qui m'importe est quelque chose que l'interlocuteur spécialisé m'a fait remarquer malgré lui : la conscience de certains personnages de roman d'être des personnages de roman. On dirait que jusque-là il y avait entre lecteur et auteur une entente tacite pour considérer les personnages imaginaires, fussent-ils vampires ou fées, comme des êtres aussi réels que vous et moi, d'accorder foi au trompe-l'œil, au faux-semblant. Il y a chez le lecteur une curieuse volonté de préserver cette foi contre le personnage imaginaire qui se dit lui-même imaginé. »⁷⁵

Nous retrouvons à nouveau un effet d'invraisemblance produit par ce stratagème, comme dans le premier tome du diptyque. Elsa Triolet sait que cette manière de faire dérange le lecteur, habitué à « suspendre son incrédulité » pour s'immerger de manière totale dans la fiction. Briser ainsi la règle d'or de l'illusion référentielle est d'autant plus marquant lorsque l'action est entreprise par l'objet même de cette illusion. Avec *Écoutez-voir*, Triolet franchit donc un pas de plus dans la déconstruction de la fiction, car elle donne à son héroïne le pouvoir de détruire

⁷⁴ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.41.

⁷⁵ *Ibid.*, p.40.

elle-même tout doute quant à son inexistence effective. L’auteure en donne une plaisante métaphore dans *La mise en mots* :

« Le mal de la démystification est encore plus grand quand c’est le pigeon lui-même qui dit : “Il m’a sorti de sous son aisselle” ». ⁷⁶

1.2. La perception multiple

Si Madeleine est la principale narratrice, il n’en reste pas moins que la moitié du récit est relaté par d’autres personnages, à interventions calculées. Sur les vingt-et-un chapitres, onze sont racontés par Madeleine, et entre chacune de ses interventions se glisse un chapitre narré par un autre personnage : d’abord l’Homme de Florence, s’étant pris de passion pour Madeleine lors d’un voyage, pour deux chapitres. Il sera remplacé par Austin, l’homme de la rue et seul ami de Madeleine, pour les huit suivants, pour finir avec un épilogue raconté par le « personnage épisodique »⁷⁷. Il y a donc trois narrateurs principaux dans *Écoutez-voir*, le dernier étant un cas à part. Notons que l’identité des deux autres narrateurs principaux n’est pas définie : l’Homme de Florence, n’ayant même pas de nom, incarne l’absence d’identité quand, au contraire, la première prise de parole d’Austin (qui correspond au sixième chapitre) est précédée de l’indication « Austin-Mikhaïlo-Pierrot ». Ce personnage au passé énigmatique perd son identité dans la multiplication de ses prénoms, dont le lecteur ne sait rien. Finalement, lorsque sa mort est annoncée dans les journaux à la fin du roman, c’est sous le nom de « Pierre Montfort », et l’étrange notice biographique qui suit, lui dévoilant un passé de prince descendant de la famille royale roumaine, illustre à son tour la thèse de Régis, et d’Elsa Triolet à travers ses récits.

Le procédé de multiplication narrative peut faire penser aux « variantes » du Nouveau Roman, très visibles dans l’œuvre de Nathalie Sarraute par exemple, où la même histoire transparait à plusieurs reprises, à chaque fois d’après la focalisation d’un autre personnage : l’illustration parfaite de l’équivocité de l’histoire, fondamentalement dépendante de la perception. Cependant, il ne s’agit pas ici à proprement parler de variantes, les narrateurs se passant plutôt la main : on passe de l’un à l’autre sans vivre le même récit, l’un commence où l’autre se termine. Prenons l’exemple du quatrième chapitre, raconté par l’Homme de Florence, et du passage au chapitre suivant dans les yeux de Madeleine :

⁷⁶ *Ibid.*, p.41.

⁷⁷ Voir point suivant.

« Je me demande même dans ma demi-somnolence si je tiens à revoir Madeleine : mes rêves sont assez forts, je peux me passer d'elle. Et c'est alors qu'elle m'est apparue. »⁷⁸

« Je suis tombée sur l'Homme de Florence, mon dragueur à travers les pays. »⁷⁹

Ce qu'il est intéressant de noter pour notre analyse dans ce trio de narrateurs, c'est que seule Madeleine a la conscience d'être un personnage de roman. Les deux autres font illusion, et elle seule se charge de les ramener à leur état d'êtres fictifs secondaires, et d'éclairer leur fonction au sein de la narration. Le rôle d'exception que joue Madeleine en étant en marge de la société se reflète donc également dans la narration : elle seule est hors d'elle-même, et se voit exister à travers sa créatrice.

2. Brouillage des instances narratives

2.1. Le cas du personnage épisodique

Le « personnage épisodique », ainsi nommé dans le texte, apparaît à plusieurs reprises sans pour autant représenter un personnage défini. Madeleine, seul personnage conscient du roman, connaît les secrets de la construction romanesque dont elle est l'objet ; elle sait que les autres personnages ne sont présents que pour lui donner plus de réalité (paradoxe en soi, car l'auteure force Madeleine à déclarer son état fictif, mais lui donne ses « trois dimensions » par l'intervention d'autres personnages). Ce processus de mise en lumière de la protagoniste est expliqué et nommé expressément pour la première fois lors de la deuxième prise de parole de celle-ci :

« L'Homme de Florence a été introduit ici pour me servir. Moi, roman ; moi, son personnage principal. Il est un moyen pour me faire vivre, une lumière sur moi. On n'a pas besoin de lui autrement, on le laisse dans l'ombre [...] »⁸⁰

Puis, après avoir mentionné comme analogie les récits enchâssés narrés par un conteur (en référence aux histoires de l'*Heptaméron*), elle poursuit :

« Le conteur n'est que le témoin dans l'ombre d'une aventure dont il n'est pas le héros ou, du moins, veut-il le prétendre. Il m'arrive de chercher à m'imaginer justement le conteur, de le surprendre à travers son récit... de deviner son aspect, son âge, ses idées,

⁷⁸ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.142.

⁷⁹ *Ibid.*, p.143.

⁸⁰ *Ibid.*, p.75.

ses occupations. Je ne sais rien de l'Homme de Florence, personnage purement épisodique. »⁸¹

L'Homme de Florence est décrit comme étant le personnage épisodique du roman, ne servant qu'à faire vivre Madeleine à travers une autre perception. Celle-là déclare ne rien savoir de lui, et de fait le lecteur non plus (son nom même, « M. Ambroise », ne sera dévoilé qu'au dix-septième chapitre) ; il n'est que le conteur, qu'un prétexte narratif.

« Encore une fois, il [l'Homme de Florence] s'est contenté de jouer le rôle du récitant, comme à sa première apparition sur ces pages. Ce qu'on a appris de lui de neuf n'est pas grand-chose... qu'il a une femme, des enfants... qu'il possède beaucoup de livres... Mais comment s'appelle-t-il ? Quel est son métier ? Rien, on ne sait rien de lui. Avez-vous remarqué que personne ne l'appelle jamais par son nom ? L'auteur doit considérer que ce sont là des renseignements inutiles pour le rôle que cet homme doit jouer ici. Il est le spectateur, celui qui n'intervient pas, qui n'existe que pour donner du relief au personnage principal – moi, en l'occurrence. »⁸²

Cependant, et c'est là toute la complexité de ce recours formel, le personnage épisodique ne désigne pas uniquement l'Homme de Florence, mais peut désigner jusqu'à l'héroïne elle-même, qui ne constituait dans le premier tome que l'arrière-plan, le prétexte pour parler de son défunt mari. À plusieurs reprises l'auteure fait dire à Madeleine qu'elle a conscience d'être passée de personnage épisodique à protagoniste d'un roman à l'autre :

« Il [l'Homme de Florence] n'a pas plus d'importance que je n'en avais, moi, dans le roman précédent. J'y allais et venais, j'agissais, souffrais, aimais, j'occupais toute la place dans le seul but de montrer les falsifications de l'œuvre de Régis [...]. Et voilà que l'auteur fait jouer ce rôle à un autre personnage, à l'Homme de Florence, cette fois à mon égard à moi, promue personnage principal. Je suis modeste, je ne comprends pas ce qui me vaut l'intérêt particulier que me porte l'auteur... »⁸³

Nous pouvons observer cependant une différence de degré entre son cas et celui de l'Homme de Florence : dans *Le grand jamais*, Madeleine constitue le regard principal porté sur le protagoniste, tandis que dans *Écoutez-voir*, l'Homme de Florence n'est qu'une perception parmi d'autres de la protagoniste. Plus loin, elle souligne avec ironie ce renversement des rôles dans une réflexion sur les étiquettes pouvant lui être attribuées :

« Oh, que c'est drôle de penser à moi, Madeleine Lalande, qui a assassiné son mari, Régis Lalande, comme à une “vacancière”. [...] Le *personnage* qui ne semblait désigné

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibid.*, p.145-146.

⁸³ *Ibid.*, p.146.

qu'à des rôles épisodiques, le personnage passe-partout comme un imperméable, tirez-le à l'avant-scène, et vous m'en donnerez des nouvelles ! »⁸⁴

Finalement, c'est avec le narrateur du dernier chapitre, expressément nommé « Le personnage épisodique », que l'on découvre une nouvelle facette de ce personnage aux visages multiples, caché sous le mystère de sa dénomination. Qui est-il ? Qui est-elle ? Ce nouveau narrateur, qui semble arriver dans l'histoire pour la première fois, se décrit d'ailleurs comme une fraude, une instance narrative qui n'a pas sa place dans ce roman et qui va agir *comme s'il était* un personnage épisodique :

« Vais-je mettre du désordre dans ces pages ? Jusqu'ici chaque chapitre portait le nom de celle, de celui qui s'y exprimait, mais comment faire maintenant que les personnages nommés ne sont plus là ? Ils ne m'ont pas signé de pouvoir ni fait de moi leur porte-parole, je ne peux m'introduire ici qu'en fraude, *comme si j'étais un des leurs*. Je vais emprunter les manières de faire d'un personnage épisodique qui n'est là que pour éclairer le personnage principal, dire ce que celui-ci ne peut savoir. [...] Madeleine aimait ces contes vicillots où l'auteur fait parler un personnage *qui se veut épisodique* et n'est là que pour conter ce qui est arrivé à d'autres, elle aimait chercher derrière le conte le visage du conteur. De l'Homme de Florence, par exemple. L'Homme de Florence qui ne sait pas tout, lui non plus. »⁸⁵

S'ensuit une notice de journal, de provenance non indiquée, qui semble reprendre un avis partagé, divers et non identifié, sous le titre indéfini « Les journaux... Octobre 1967 ». Jean-Pierre Montier, dans son article « Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet », reprend d'ailleurs cet insert journalistique à la fin du roman pour le mettre en parallèle avec l'impossibilité de la vérité historique :

« Aucun titre de journal n'est évidemment mentionné, si bien que la clôture du texte est en somme déléguée à la voix de la rumeur, du "on-dit", *vox populi* des organes de communication qui ne diffusent que de supposées informations, dont les plus proches de la vérité sont encore celles qui énoncent dans un savant brouillard ces ultimes mots : "L'émotion causée par la mort tragique de Pierre Montfort se prolonge et on y associe étrangement Madeleine Lalande, morte peut-être, elle aussi". »⁸⁶

La différence de perception et l'indétermination même du – voire des – personnage(s) épisodique(s) du récit sont un artifice de plus utilisé par l'auteure afin de mettre en lumière tant l'impossibilité d'une vérité unique que de l'illusion romanesque, allant jusqu'à se fondre avec la *vox populi*, multiple et contradictoire de nature. Jean-Pierre Montier propose le terme de

⁸⁴ *Ibid.*, p.273.

⁸⁵ *Ibid.*, p.339. Nous soulignons.

⁸⁶ MONTIER Jean-Pierre, « Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet », dans *À la littérature*, op. cit.

« mode dubitatif »⁸⁷ pour exprimer cette confusion des voix dans la narration, qui trouve sa finalité dans l'indétermination du bruit de la foule.

2.2. Elsa Triolet : personnage épisodique ?

Nous pouvons pousser le raisonnement jusqu'à nous demander si Elsa Triolet peut – ou non – être considérée comme un personnage épisodique dans son propre roman, et quel dérangement énonciatif cela engendre pour la fiction. Dans l'édition d'*Écoutez-voir* de Gallimard de 1968, soit la première édition, nous pouvons lire sur les rabats de la couverture des notes de Triolet qui ne figurent pas dans les *Œuvres romanesques croisées*, et sont de précieuses précisions de l'écrivaine sur son rôle dans l'histoire :

« L'auteur, l'homme-orchestre, le ventriloque, y fait parler tous ses personnages, révélant parfois sa propre identité : c'est moi, l'auteur qui vous parle.

 Madeleine, la veuve, est le personnage principal d'*Écoutez-voir*. Elle se raconte et se montre elle-même, elle est racontée et montrée par d'autres personnages, secondaires, qui sont là pour parler d'elle. L'auteur ne joue qu'un rôle épisodique. »⁸⁸

La voix narrative indéterminée qui conclut le roman peut en effet être assimilée à la voix de l'auteure même, sans que cela soit explicité : ce dernier chapitre est réellement l'illustration parfaite du « mode dubitatif » du roman, dont le narrateur final ne dévoile pas les secrets et se contente de laisser planer le doute quant à l'identité énonciative. On peut y voir l'auteure offrant une définition conclusive sur la nature exceptionnelle des personnages romanesques, dont l'essence est d'être modulable et de changer selon la perception. D'où l'impossibilité pour le lecteur d'en avoir une image précise et figée, et l'insistance de la romancière sur cette dimension multiple, mise en œuvre par les différents jeux énonciatifs. *Écoutez-voir* finit sur cette réflexion :

« Or, un rêveur passant dans les parages n'en sait rien, lui, il se sent plein de cette rumeur et ce qui naît en lui d'une légende incertaine et de faits précis va s'appeler *roman*. Des êtres vont l'habiter "ni hommes ni choses, ni vivants ni morts" – des personnages de roman. Descriptibles comme des objets à dimensions multiples, à propriétés infinies. [...] L'auteur vous laisse ce qu'il possédait. Tout, maintenant, dépend de vous. Les personnages du roman vous tirent leur révérence. »⁸⁹

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, Paris, Gallimard, 1968 (NRF).

⁸⁹ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, Paris, Robert Laffont, 1970 (*Œuvres romanesques croisées* d'Elsa Triolet et Aragon, n°36), p.346-347. Les notes de bas de page suivantes font référence à cette édition, sauf indication contraire.

L'auteure s'inclut-elle dans les personnages du roman ? Rien ne permet de l'affirmer ni de le contester, mais une possibilité d'explication se trouve quelques lignes au-dessus lorsque le roman est défini comme une *rumeur* : l'indécision énonciative constitue la nature de ce diptyque. Comme illustré dans le dernier chapitre, où le lecteur ne sait pas qui est le narrateur, les perceptions se mélangent jusqu'à ne plus former qu'une entité multiple, celle du roman qui se fond avec ses personnages, idée reprise par ailleurs par Jean-Pierre Montier⁹⁰. Rappelons-nous la déclaration de Madeleine qui démontre l'indifférenciation des deux entités : « Moi, roman ; moi, son personnage principal. »⁹¹

Qu'en est-il de l'auteure ? Peut-elle être assimilée à son roman, devenir un être fictif elle aussi ? Le cas était plus clair dans *Le grand jamais*, où Elsa Triolet intervenait dans la diégèse au même titre que n'importe quel autre personnage. Dans *Écoutez-voir*, le brouillage énonciatif se présente différemment, étant donné qu'à chaque chapitre le nom du narrateur est donné tel quel. Ce n'est que dans les chapitres où Madeleine a la parole que l'on peut parfois surprendre une confusion entre la voix de l'auteure ou de son personnage. Ce phénomène est particulièrement visible dans le dix-septième chapitre (soit la neuvième prise de parole de Madeleine), lorsqu'après la dernière apparition de l'Homme de Florence se développe toute une réflexion sur le roman et son impossibilité à dire toute la vérité. Madeleine commence la digression, puis celle-ci semble échapper à son contrôle au milieu de la réflexion : sans que l'on sache où le changement énonciatif commence, Triolet (si c'est bien d'elle qu'il s'agit) prend la parole pour parler de sa protagoniste :

« Mon propos, la course à l'authenticité cachée sous une jaquette aux couleurs criardes, quel lecteur s'avisera de chercher [*sic*], derrière le destin personnel de Madeleine Lalande, la réalité glissante qui lui échappe ? [...] La vérité est diaboliquement adroite et Madeleine aura beau apparaître, vue par elle-même et par d'autres, comment est-elle, Madeleine ? [...] Je voudrais qu'en parlant de Madeleine, surgissent ses propriétés dont je ne parle pas. »⁹²

La réflexion se poursuit lorsque Madeleine reprend le fil de la narration, sans que l'on puisse attribuer clairement les réflexions intermittentes à l'une ou l'autre entité énonciatrice :

« En attendant, moi, Madeleine, exemples précis, j'ai beau me dépouiller pour mieux me faire connaître, je reste aussi inconnaissable que l'univers. »⁹³

⁹⁰ MONTIER Jean-Pierre, « Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet », dans *À la littérature*, op. cit.

⁹¹ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.75.

⁹² *Ibid.*, p.269.

⁹³ *Ibidem*.

Dans ce roman encore plus que dans le précédent, l'auteure se mêle à l'histoire sans distinction avec les autres personnages : dans ce cas-ci, elle va jusqu'à se confondre avec son héroïne, faisant réellement du roman cette « rumeur » typique du dernier chapitre, où l'auteure apparaît comme personnage épisodique et mêle sa perception à celle des êtres dont elle a inventé l'existence. Nous retrouvons l'origine de ce phénomène dans *Le grand jamais*, où Triolet franchit la limite entre le « monologue intérieur »⁹⁴ du personnage et la parole effective. Ce faisant, dans certains cas, le personnage de Madeleine se confond avec l'auteure comme dans le deuxième tome du diptyque, et l'on ne sait pas à partir de quel moment la parole passe de l'une à l'autre :

« Elle était déjà à Cosne... La Charité... Mon roman serait une lettre à Destaing. Non, à Régis ! A [sic] lui seul. Parce que lui comprend, lui seul sait. Si Destaing pouvait faire un monument tel que Régis consente à s'y loger ? [...] Elle savait, quant à elle, parfaitement bien ce qu'elle ferait... Une phrase sculptée, modelée en spirales, comme une peau d'orange pelée [...] »⁹⁵

Le flux de conscience, au lieu de donner un supplément d'informations au lecteur en lui permettant de se glisser dans les pensées de la narratrice, procure ici l'effet inverse : la narratrice passe de la troisième à la première personne dans le déroulement de la réflexion, laissant l'indifférenciation avec le personnage prendre le dessus. L'utilisation du déterminant possessif (« Mon roman ») se raccorde-t-elle à Madeleine ou à l'auteure ? Dans le premier cas, il s'agit d'un changement de flux de conscience ; dans le deuxième, s'il s'agit de l'auteure, en destinant son roman à Destaing ou à Régis elle se place au même niveau que les personnages et devient un être de fiction à son tour. En fin de compte, peu importe l'explication du phénomène : quel qu'il soit, il procède de la même volonté de brouillage des niveaux narratifs.

2.3. L'emploi du discours indirect libre dans *Le grand jamais*

Il est intéressant, pour conclure ce chapitre, de revenir à la source de cette rumeur narrative : le caractère indécis de la prise de parole des narratrices se retrouve déjà dans *Le grand jamais* sous la forme du discours indirect libre. Le phénomène est moins flagrant que la polyphonie narrative d'*Écoutez-voir*, mais donne le ton à l'histoire : Triolet l'utilise en effet tout au long du roman, en passant d'un dialogue romanesque classique (où chaque tirade est

⁹⁴ Terme repris à Sarraute désignant les sensations et impulsions qui affleurent aux limites de la conscience pendant que la parole s'exprime, parfois à l'encontre du monologue intérieur.

⁹⁵ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.307.

précédée d'un tiret) à une indécision de voix se répondant sans s'entendre, comme dans cet exemple où la parole de Gilbert, le beau-frère de Régis, finit par se perdre avec celles des autres (Madeleine, Lisa, et Ma-Reine) :

« - Quelle idée ! Mais il n'en est pas question ! Premièrement, on n'a aucune envie d'aller se coucher, tu nous prends pour des vieux, des impotents, ou quoi ? [...] Ma-Reine m'a dit que tu as été dans le Midi... On ne sait même plus comment tu vis... Depuis que Régis n'est plus, tout a tellement changé...

Oui, mais il y avait déjà un bon moment qu'elle y était allée, à Nice... Tellement envie de soleil. Ah, mais bien sûr ! [...] Elle ne leur avait donc pas raconté son entrevue avec Geneviève ? Comment, tu es allée voir Geneviève ? Mais tu es folle, elle te hait, tu le sais bien ! Imaginez-vous que je n'y pensais plus [...] »⁹⁶

Comment ne pas voir dans ces conversations déconstruites le lien avec Nathalie Sarraute, une fois de plus ? Sans aller jusque dans les « tropismes » sarrautiens, ces mouvements intérieurs de la conscience qui prennent le dessus sur la conversation articulée, Triolet embarque ses personnages au-delà des dialogues canoniques du roman. À l'instar de Sarraute, elle se défait des conventions pour élargir la perspective de la fiction et permettre à la conversation de ses personnages de se déployer, libérée de ses carcans. L'auteure de *L'ère du soupçon* avait théorisé ce phénomène, aussi présent dans la peinture, symbole d'un décloisonnement de l'art reflétant sans doute la libération des mœurs qui accompagne l'entre-deux-guerres et prend encore plus d'ampleur dans les années cinquante et soixante :

« Mais plus gênants encore et plus difficilement défendables que les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue ; ils deviennent de plus en plus pour les romanciers actuels ce qu'étaient pour les peintres, juste avant le cubisme, les règles de la perspective : non plus une nécessité, mais une encombrante convention. »⁹⁷

Cependant, Triolet ne va pas aussi loin que Sarraute dans le rejet des conventions du dialogue romanesque : les tirets et autres « dit-il » ou « répondit-elle » sont encore présents, mais entrecoupés par le discours indirect libre qui entremêle toutes les voix, comme dans cet échange où Geneviève, l'ancienne femme de Régis, essaie de convaincre Bernard que Régis avait une femme mariée pour amante :

- « - Ce n'est pas cette folle qui...
- Elle n'est pas folle. C'est Régis qui était fou, fou d'elle. Je n'ai jamais compris ses goûts.

⁹⁶ *Ibid.*, p.165.

⁹⁷ SARRAUTE Nathalie, « Conversation et sous-conversation », dans *L'ère du soupçon*, op. cit., p.124.

Voyons, à quelle époque cela se rapportait-il ? Régis a été si longtemps malade... Quel genre de femme ?

Une femme bien. Quand Régis est tombé malade, ne pas la voir le rendait plus malade encore. Elle lui écrivait tous les jours. Mais on n'a trouvé aucune lettre de ce caractère !... Bien sûr, Régis les brûlait au fur et à mesure [...].

- Vous bouleversez l'idée que je me faisais de Régis, dit-il. C'est affreux. »⁹⁸

Les passages narrés en discours indirect libre sont des inserts que l'auteure place au milieu des dialogues canoniques. En passant de l'un à l'autre, elle déconstruit encore un peu plus l'attente du lecteur, et franchit un pas supplémentaire vers le renouveau romanesque.



La déconstruction des motifs narratifs est la pierre angulaire de l'écriture tardive d'Elsa Triolet : elle le dit elle-même, *Le grand jamais* incarne une rupture avec tous ses romans antérieurs, car il fait entrer l'auteure dans la fiction. L'indistinction des niveaux narratifs et le mélange entre fiction et réalité culminent dans *Écoutez-voir*, dans une polyphonie qui finit par actualiser le thème du roman : l'accès à la vérité se perd dans l'anonymité des voix narratrices. La première grande interférence dans la fiction réside donc dans sa déconstruction. Toutefois, elle revêt également d'autres masques au sein même du langage qui nous sont dévoilés par l'écrivaine elle-même dans *La mise en mots*, signe d'un renouveau dans sa manière de penser l'écriture et le roman : quelles formes prennent ces interférences ? Comment s'actualisent-elles dans le diptyque, et quel est le discours critique qui les accompagne ?

⁹⁸ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.179.

PARTIE II - LE RENOUVEAU DE LA MISE EN MOTS

« *L'échéance arrive pour toute chose, administrativement tapée par le temps.* »⁹⁹

Par cette déclaration issue de *La mise en mots*, Elsa Triolet s'empare d'une composante phare de ses romans : le temps. Des débuts de sa carrière d'écrivaine à ses derniers ouvrages, Triolet n'aura de cesse d'inscrire son œuvre dans l'Histoire, de faire exister ses personnages dans la grande fresque du temps, destins troublés se débattant dans leur époque. Dans *Le grand jamais* et *Écoutez-voir*, il devient véritablement un des protagonistes du roman et non plus seulement la toile de fond (*Le grand jamais* contient d'ailleurs deux chapitres dédiés à l'exploration de ce concept¹⁰⁰) : « Le temps qui devait être le héros de ce roman, qu'est-ce que j'en ai fait ? »¹⁰¹ nous demande l'auteure-narratrice. Le temps passé lui fait se rendre compte d'un besoin de renouvellement, et provoque le basculement de ses derniers romans dans une nouvelle époque de l'écriture trioletienne, empreinte de nouveau poétique et stylistique.

Ce diptyque s'inscrit dans une démarche biographique voulue par l'auteure, qui mêle volontairement des épisodes de sa vie personnelle à l'intrigue, et outrepassa les frontières de la fiction en s'adressant au lecteur : lui, que pense-t-il de cette histoire ? Jusqu'où peut aller l'interprétation ? Faut-il faire fi des indications de l'auteure ?... Le temps du réel et celui de la fiction s'entremêlent, et le personnage du lecteur vient s'ajouter à la liste des instances narratives, brouillant encore un peu plus les repères déjà fragmentés des récits. En prenant comme pierre angulaire *La mise en mots*, nous verrons comment Triolet concilie ces contradictions sous le signe d'un nouveau poétique, âme de ses quatre derniers récits (en comptant également son ultime roman, *Le rossignol se tait à l'aube*), et comment l'échéance fatale du temps atteint le cœur même du langage, l'enjoignant à renouveler les « sentiers de la création » pour leur donner l'innovation formelle que nous leur connaissons aujourd'hui.

⁹⁹ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.8.

¹⁰⁰ « Le temps, activité de l'espace » (p.268) et « Le temps mort » (p.278) dans TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit.

¹⁰¹ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.268.

Chapitre 1 : « Je parle pour dire »¹⁰²

S'il est un élément essentiel pour comprendre l'œuvre d'Elsa Triolet, c'est bien cette insistance de l'auteure sur ses intentions d'écriture : elle parle pour dire, et n'écrit que dans ce but. Ainsi donc, comme elle le rappelle elle-même dans la « Préface au *Grand jamais* », ses innovations stylistiques ne sont pas l'objectif de sa démarche, mais le moyen d'y arriver :

« Quitte à me répéter, je dirai ici encore une fois que le plaisir que je prends à l'écriture est dans la liberté d'inventer pour dire au mieux ce que j'ai à dire. Parce que, quand je n'ai rien à dire, je n'écris pas. Je parle pour dire. »¹⁰³

Il est essentiel d'aborder cette deuxième partie de notre travail en se basant sur cette fondation, soulevée par ailleurs par Marie-Thérèse Eychart :

« [...] les recherches esthétiques ne sont jamais pour la romancière une fin en soi. Elles sont la quête de l'expression la plus appropriée à ce qu'elle veut dire. »¹⁰⁴

Les romans de Triolet sont les fruits de leur époque, car ses héros – ses héroïnes, souvent – se débattent dans l'Histoire, et sont donc profondément liés à l'actualité qui voit évoluer l'écrivaine, soit la fin des années soixante pour notre corpus. Elle « parle pour dire », c'est-à-dire qu'elle écrit pour parler de son époque, d'une société en plein bouleversement, et que le moyen qui se prête le mieux à porter ses propos est la déconstruction narrative et les « interférences » esthétiques, symboles d'un changement important dans la vision des choses de l'auteure.

1. Les sentiers de la création

1.1. La liberté de l'écrivain

« Ma liberté, c'est d'inventer. Je suis Dieu le Père, j'invente ce que je veux. Je l'ai déjà dit. Ces inventions passent par des sentiments personnels. Personnels, mais partagés, et s'ils ne le sont pas, je n'ai qu'en faire. »¹⁰⁵

C'est en ces termes que commence la « Postface à L'âge de nylon ». La liberté créatrice est un thème obsédant chez Elsa Triolet, qui lui permet d'une part de se détacher des étiquettes et de

¹⁰² TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, op. cit., p.15.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ EYCHART Marie-Thérèse, « Elsa, la célèbre inconnue », dans DUCOIN Jean-Emmanuel (coord.), *Le feu d'Elsa*, op. cit., p.38.

¹⁰⁵ TRIOLET Elsa, « Postface à L'âge de nylon » dans *L'âme*, Paris, Gallimard, 2016 (Folio), p.355.

tout mouvement politique (rappelons-nous qu'elle revendiquait avant tout la liberté de l'artiste face à ses détracteurs qui tentaient de l'enfermer dans le réalisme socialiste), et de l'autre d'insister sur le caractère purement fictionnel de ses œuvres. Elle le répète à maintes reprises dans la « Préface au *Grand jamais* », son plaisir et sa liberté d'écrivaine tiennent à l'invention :

« Je n'ai jamais basé un roman sur une histoire réelle, aussi belle et tentante fût-elle pour un romancier qui a le goût de conter. [...] Raconter une histoire que je connais déjà, puisqu'elle a eu lieu, m'ennuie profondément. »¹⁰⁶

La mise en mots de ses histoires tient donc à la fois de la liberté créatrice de l'auteure et de ce hasard donc nous parlions dans la première partie, qui ferait en sorte que l'œuvre lui vienne naturellement. S'il est possible de concilier ces deux aspects pourtant contradictoires de la création, c'est justement en les liant sous le signe de cette innovation formelle qui joue avec la fragmentation de l'œuvre, et d'un véritable travail de recherche de la part de l'auteure, qui s'effectue au prix d'une grande concentration qui la pousse à « deviner » plus qu'à « inventer » finalement :

« Au contraire de l'écriture automatique qui essaye d'éliminer la conscience, de libérer l'inconscient, c'est une concentration si intense sur la chose à exprimer, qu'elle vous fait deviner le numéro gagnant à la roulette. »¹⁰⁷

Notons que cette manière de faire, qui rappelle la visualisation mentale complète de l'œuvre par certains compositeurs avant de la transcrire en partitions, s'applique aussi bien à l'histoire en tant que telle qu'au style de l'écriture et au choix des mots : tout est question de « trouvaille » pour Elsa Triolet.

« Trouver. Une trouvaille c'est quelque chose sur quoi on est tombé sans qu'on l'ait cherché, quelque chose d'inattendu et d'heureux. Le contraire d'une découverte, résultat de recherches. Le talent dans le domaine de l'art, c'est de reconnaître la trouvaille comme telle quand elle se présente. Savoir trouver. »¹⁰⁸

Autrement dit, savoir reconnaître l'idée et que cette dernière parvienne à toucher le lecteur par l'originalité de sa forme et de son propos, voilà l'essence du travail de l'écrivaine, qui découle de la force inspiratrice qu'elle appelle « l'aimant ».

¹⁰⁶ TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, op. cit., p.15-16.

¹⁰⁷ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.56.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.17.

1.2. L'aimant

C'est le terme donné par Triolet à la raison qui la pousse à écrire. Il s'agit d'une force plus grande qu'elle, qui lui met des œillères au point de s'isoler de ce qui l'entoure et de ne plus rien voir d'autre que cet aimant, qui l'anime pendant toute la durée de l'écriture du roman. Ce phénomène est décrit en profondeur à plusieurs reprises dans *La mise en mots*, dont nous ne gardons ici que quelques extraits :

« À tout instant quelque puissant aimant m'attire si fort que j'y vais aux dépens de tout le reste. J'enjambe, distraitemment, n'importe quoi, les reptiles parmi lesquels je pose mon pied, les bêtes et les hommes sauvages qui m'entourent, les manigances du sort. L'aimant me donne une sorte d'innocence, m'enlève toute peur, toute hésitation. [...] Je vivais, je vis toujours, attirée par un aimant qui change d'aspect, de sens, de tête, et ne perd pas sa force d'attraction. »¹⁰⁹

« Une seule chose me domine, elle seule m'occupe, je ne parle que d'elle. J'écris d'elle, c'est elle, l'aimant. »¹¹⁰

Elle ne choisit pas le sujet de son roman, c'est le sujet qui la choisit, et c'est un point fondamental pour comprendre la place de *La mise en mots* dans son œuvre : cet essai vient presque clôturer sa carrière (il n'est suivi que par *Le rossignol se tait à l'aube*, rédigé en même temps), et agit comme un miroir sur les intentions de l'auteure. Si elle a écrit, c'était toujours poussée par cet aimant qui le lui intimait, qui prenait à chaque fois un autre visage. Pour *Le grand jamais* et *Écoutez-voir*, cet aimant a pris l'apparence de l'impossible vérité historique et des falsifications biographiques.

L'aimant a-t-il une cause ? L'écrivaine parle de son époque¹¹¹, mais dans le cas de ce diptyque, un événement en particulier a déclenché l'aimant. Elle l'explique dans la préface :

« Donc, quand quelque chose m'obsède, quand cela devient un *aimant* vers lequel tendent toutes mes pensées, je me mets à écrire : ici sur les falsifications de l'Histoire. Les événements de ces dernières années dont nous avons pu être les témoins, les biographies d'hommes que nous avons pu connaître, ont amplement démontré le peu de créance que l'on peut attacher aux ouvrages dits historiques. »¹¹²

En plus des événements récents auxquels elle fait allusion (liés au contexte de la guerre froide), elle mentionne les dérives biographiques. Cette intrusion du fait biographique dans la

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.26.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.53.

¹¹¹ Voir le point suivant : « Écrire dans l'Histoire ».

¹¹² TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, op. cit., p.16.

dénonciation des falsifications de l'Histoire, Triolet l'explique par un raisonnement inductif, en partant d'un cas pour l'appliquer à l'échelle de l'humanité :

« Une goutte d'eau de la mer reproduit la mer, la biographie d'un être humain celle de l'humanité. L'Histoire est la biographie de l'Humanité. »¹¹³

Il est utile de préciser qu'elle fait ici référence à un événement en particulier : la falsification de la biographie de Maïakovski par le pouvoir russe dans le but d'en faire un exemple pour la doctrine communiste. En effet, son suicide dans son appartement à Moscou le 14 avril 1930 avait été repris par les autorités qui, pour éviter l'embarras de devoir expliquer au peuple russe pourquoi ce grand poète avait préféré mettre fin à ses jours en plein essor du communisme qui promettait l'espoir d'une vie meilleure, a mis son suicide sur le compte d'un chagrin d'amour, comme le rappelle Bengt Jangfeldt, spécialiste de Maïakovski, dans *La vie en jeu* :

« La biographie de Maïakovski est désormais entre les mains de l'État soviétique. Mise en abyme du rôle capital de l'entreprise biographique : il s'agit toujours de façonner une interprétation de trajectoires individuelles, de livrer une interprétation d'une trajectoire individuelle. Le récit officiel ne convaincra pas les amis du poète, prompts au contraire à voir dans ce suicide un défi lancé au pouvoir stalinien et une condamnation de sa politique littéraire. »¹¹⁴

La version officielle perdure et le poète rebelle devient un mythe du parti communiste, voire un martyr, et c'est ce qui sera fortement dénoncé par Triolet, et provoquera chez elle le besoin d'écrire contre les falsifications de l'Histoire :

« Je mentirais si je disais que la biographie de Vladimir Maïakovski, poète russe, telle qu'elle s'écrit de nos jours, n'a pas pesé sur ce thème de la falsification de l'Histoire, et ne m'a pas dans une certaine mesure menée à l'écriture de ces deux romans. [...] ce géant de génie qui a bouleversé la poésie russe de fond en comble, amateur de scandales, exclu de l'École des Beaux-Arts, ce communiste qui à l'âge de 16-17 ans a fait un an de prison, ce bagarreur forcené pour l'art d'avant-garde, devient sous la plume de ses biographes et nombreux mémorialistes, un doux agneau, un sage élève de patronage, une victime de son entourage fait de bandits d'avant-garde [...] »¹¹⁵

Il est néanmoins primordial de dissocier l'aimant, soit l'inspiration et la pensée créatrice de l'œuvre, de l'œuvre en question. Triolet n'aura de cesse de le rappeler, elle écrit des œuvres de fiction. Ainsi, si elle admet avoir été inspirée par la reprise du suicide de Maïakovski à des fins

¹¹³ *Ibid.*, p.17.

¹¹⁴ JANGFELDT Bengt, *La vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, trad. Rémi Cassaigne, dans *Itinéraires* 2011/4 [mis en ligne le 1^{er} décembre 2011] <http://journals.openedition.org/itineraires/1443> (page consultée le 10 juillet 2023).

¹¹⁵ TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, op. cit., p.18.

politiques, elle affirme que ni *Le grand jamais* ni *Écoutez-voir* ne parlent de la biographie de Maïakovski. Autrement dit, chercher à tout prix des liens avec cet événement dans ces deux récits n'est pas à propos. Il a certes été « la goutte de trop », mais dans une époque de mensonges déjà dénoncés par Triolet dans ses autres romans (rappelons-nous de la propagande de guerre, des tensions dues à la guerre froide...) :

« Rien, absolument rien ne rappelle ni Maïakovski ni sa biographie dans les deux romans en question. Tout y est inventé, d'un bout à l'autre, mais l'histoire de Maïakovski a été la goutte qui a fait déborder tout ce qui s'était accumulé en moi devant les falsifications de l'Histoire. »¹¹⁶

1.3. Écrire dans l'Histoire ?

Les romans de Triolet sont la conséquence à la fois de l'époque qui la voit évoluer et de son vécu. Elle en parle sans ambiguïté dans *La mise en mots* :

« Je ne me demande pas plus, qu'est-ce que je pourrais écrire ? Je le sais. Que tout ce que l'on écrit naît de ce qu'on a vécu, de ce qu'on est ça va de soi. [...] Le fameux *sentier*, vous savez bien, le sentier en question, d'où qu'il vienne et où qu'il aille, passe par le créateur, par ce qui l'habite, et son paysage intérieur. »¹¹⁷

L'œuvre de Triolet a souvent été qualifiée, à tort, d'autobiographique, sans qu'aucune distinction entre ses différentes périodes d'écriture ne soit opérée. Il est certain qu'elle a intégré de nombreuses anecdotes tirées de son vécu dans son œuvre, en particulier dans ses premiers romans en russe. Néanmoins, ce phénomène s'amenuise au fur et à mesure des années, et son propos en vérité est tout autre : elle veut s'en tenir à ce qu'elle connaît, et parler à partir de sa propre expérience, sans pour autant rendre ses romans autocentrés. Elle « parle pour dire » à partir de son vécu, c'est-à-dire son histoire au milieu de la grande Histoire, sans personne interposée. Il s'agit d'un véritable cœur à cœur avec le lecteur, en ligne directe :

« Je m'y suis tenue à l'écart de tout ce que je n'avais pas directement sous la main, de ce qui était pour moi impalpable. Je n'ai pas eu à “corriger” mes romans. »¹¹⁸

Triolet forge ses récits à partir de son vécu, mais qu'elle utilise comme levier pour parler de l'Histoire. L'un ne va pas sans l'autre dans son œuvre, et elle en a bien conscience lorsqu'elle fait un retour réflexif sur sa production à la fin de sa carrière :

¹¹⁶ *Ibid.*, p.19.

¹¹⁷ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.27.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.28.

« Le *quoi* de mes écrits dépend, suit ou précède des événements, un état de choses dont je suis contemporaine. Mon sentier est parallèle au chemin de l'Histoire. »¹¹⁹

De fait, il est facile de découper son œuvre selon l'histoire du milieu du XX^e siècle : la guerre et ses romans sur la Résistance (*Mille regrets*, *Le premier accroc coûte deux cents francs...*) ; l'après-guerre et « les horreurs de la paix qui s'ensuivit »¹²⁰ selon ses propres termes, annonceurs de la guerre froide (*Les fantômes armés*, *L'inspecteur des ruines*, l'étonnant roman d'anticipation *Le cheval roux...*) ; l'arrivée de la modernité à la charnière des années cinquante et soixante avec le cycle de « L'âge de nylon »... et les trois ouvrages qui nous concernent, parus entre 1965 et 1969, symboles d'une nouvelle époque : l'âge de nylon est dépassé, la nouvelle héroïne de Triolet s'engage cette fois dans une quête impossible de vérité. Remarquons que, outre la variabilité des thèmes en fonction de l'actualité, Triolet revendique le fait de n'avoir pas un style d'écriture propre, mais bien une multitude, qui varie selon les circonstances historiques autant que son humeur au moment de la rédaction :

« Comparez, voulez-vous, le style des *Amants d'Avignon* à celui du *Grand Jamais*, les *Amants* écrit dans la clandestinité, avec le modeste espoir de ne pas rendre inutile le risque que prendront imprimeur, diffuseurs, et *Le Grand Jamais* écrit au grand jour, à mes propres risques et périls. La différence du style confirme, si besoin était, le rôle que jouent dans l'affaire de la création, les circonstances de l'écriture, l'humeur du romancier. »¹²¹

De ce fait, l'existence des romans est conditionnée par trois facteurs : le moment de l'Histoire qui voit évoluer l'auteure (disons l'actualité), les circonstances de l'écriture ainsi que l'aimant (disons l'inspiration).

La différence fondamentale dans la trame de ses derniers écrits avec tous ceux qui les ont précédés tient au fait que cette fois, l'héroïne ne représente pas un destin personnel qui se débat au milieu de son époque, mais un destin qui s'échappe de l'histoire : l'histoire diégétique d'une part, car la narratrice perd la trace de Madeleine et la retrouve au gré des pages, au risque de perdre le lecteur dans le récit à son tour. L'Histoire avec une capitale de l'autre, car Madeleine déjoue toutes les conventions, toutes les attentes, à un degré plus élevé encore que les autres héros de l'univers trioletien, être atypiques en retrait de la société. En effet, elle décide de sortir de l'Histoire même : elle la fuit, ayant compris l'impossibilité d'avoir une emprise dessus et par conséquent sur la « vérité » véhiculée par celle-ci, la preuve étant les falsifications de la philosophie de son mari. Et comme l'Histoire est écrite du point de vue de la pensée

¹¹⁹ *Ibid.*, p.27

¹²⁰ *Ibid.*, p.28.

¹²¹ *Ibid.*, p.97-98.

dominante, que « la vérité historique se trouve toujours entre les mains du pouvoir et change de camp avec lui »¹²² comme le dit son auteure, Madeleine, qui n'a pas de pouvoir – ni dans le milieu académique ni dans l'opinion publique – décide dans le deuxième volet du diptyque de se faire rôdeuse, d'abandonner sa place dans la société et d'en finir avec son étiquette de « veuve de » :

« Ni clocharde, ni vagabonde, ni nomade, je suis une rôdeuse. »¹²³

« [...] Madeleine sortira de l'enceinte de la vie dite normale, elle se mettra à rôder comme un chien sans maître, elle va, elle vient, reste où ça se trouve, galet dur, lissé par la vie, invulnérable. Elle se fait rôdeuse comme on se fait nonne, comme on entre en religion. »¹²⁴

La rupture est définitive. La vie de Madeleine continue, mais pourrions-nous dire en détournant les mots de Triolet, « en parallèle au chemin de l'Histoire ». L'auteure écrit ses fictions dans l'espace-temps qui lui est sien, pour parler de son époque, mais on peut se demander si ses héros font réellement partie de l'Histoire, ou si comme Madeleine, ils finissent par la désert.

Plus étonnant encore, le récit tire vers le futur : l'auteure était en avance sur son temps, non seulement dans la création d'un roman imagé, mais aussi dans l'histoire en elle-même. Reprenons le parallélisme effectué par Jean-Pierre Montier entre le « Coucou » – la radio inventée par Austin qui avait pour vocation de dévoiler toute la vérité à tout le monde, mais qui finit par se noyer dans l'immensité des informations contradictoires – et l'intuition de l'avènement des « radios libres », voire d'Internet et de l'ère de la surinformation audiovisuelle :

« L'indicatif de ses émissions, le « Coucou », est une sorte de mise en abyme de *Écoutez-voir*, ainsi qu'une allégorie de l'ère de l'information, dont on peut se demander si Elsa Triolet n'a pas perçu le potentiel totalitaire, via l'exigence de transparence (que j'opposerais au caractère translucide de son texte romanesque). À tout le moins, l'inflation médiatique, la prolifération des sons et des images aboutissent-elles aussi non au dévoilement, mais au bruit, non à la révélation, mais aux mystères mornes de l'ère du vide. »¹²⁵

Il est très intéressant d'observer que pour dénoncer au mieux cette impossible quête de vérité noyée dans la surinformation et montrer à voir la fracture totale des choix de vie opérés par Madeleine, Triolet choisisse une esthétique emplie d'interférences pour mieux raconter son

¹²² TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, op. cit., p.12.

¹²³ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.119.

¹²⁴ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.34.

¹²⁵ MONTIER Jean-Pierre, « Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet », dans *À la littérature*, op. cit.

propos. Cette fragmentation narrative, que le lecteur n'est pas accoutumé à côtoyer, pose la question du rôle de ce dernier dans l'élaboration de la signification et de l'interprétation.

2. Quelle place pour l'interprétation ?

2.1. « Le mystère en plein jour »¹²⁶

Y a-t-il une interprétation unique à tirer de la lecture du *Grand jamais* et d'*Écoutez-voir* ? Autrement dit, existe-t-il une vérité placée dans le texte par l'écrivaine, de laquelle dépend une bonne compréhension du récit par le lecteur ?

Triolet a toujours eu le goût de la préface – voire de la postface –, c'est-à-dire qu'elle tient à donner une explication sur les circonstances d'écriture de ses créations et à en expliquer l'origine et l'intention. Ce travail a bien entendu été poussé à son paroxysme lors de l'élaboration à partir de 1964 des *Œuvres romanesques croisées* avec Aragon, où les deux écrivains ont établi une édition de leurs œuvres en parallèle, agrémentées d'illustrations et de nombreux textes préfaçant leurs écrits ou en établissant les liens croisés. Cet immense travail de réflexion sur sa production annonce sans doute la gestation de son essai *La mise en mots*, qui fait office de testament visant à offrir au lecteur le « pourquoi » et le « comment » de son écriture. Cependant, sous quelque forme qu'il soit, l'encadrement de la signification de son œuvre a de quoi étonner, surtout dans le cas de l'étude de notre diptyque : vouloir donner une voie interprétative au lecteur, qui découvrira au fil des pages la dénonciation de l'impossibilité d'une vérité unique à travers des phénomènes aussi divers que les changements de narrateur, les métalepses, l'intrusion d'images dans le texte et surtout au cœur de l'intrigue même... relève du paradoxe. Il s'agit là d'une autre exemplification du dilemme de la vérité : quelle autorité donnons-nous à l'auteure ? Faut-il lui donner plus de crédit qu'à l'histoire, quitte à sacrifier une partie de notre propre quête herméneutique ? Cette tension dialectique a également été soulevée par Alain Trouvé dans son livre *La lumière noire d'Elsa Triolet* :

« On perçoit aussi, autre trait typique, une tension entre des extrêmes opposés, car l'auteur tient à sa manière à “encadrer la lecture” – les préfaces le confirment – et à s'assurer une maîtrise du sens, mais son écriture déjoue de multiples façons cette prétention. »¹²⁷

¹²⁶ Titre d'un chapitre de *La mise en mots*, reprenant une expression d'Aragon à propos des romans de Triolet.

¹²⁷ TROUVÉ Alain, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, op. cit, p.11.

Triolet est très claire à ce sujet dans *La mise en mots* : elle ne veut pas que le lecteur se perde en conjectures, alors que ses mots sont transparents. Elle se place contre l'hermétisme, et ne désire pas mettre d'obstacles dans la communication avec son interlocuteur :

« J'écris en clair. Je reste dans l'immédiatement déchiffrable, au premier degré. Aragon dit de mes romans qu'ils sont le mystère en plein jour (excusez cet argument d'autorité à l'usage des rêveurs). »¹²⁸

Cette déclaration peut paraître contre-indicative, après l'analyse de tous les niveaux de la narration qui s'entremêlent, rendant parfois peu nette la frontière entre la fiction et la réalité. En réalité, le fameux « mystère en plein jour » s'actualise dans le choix et l'agencement des mots qui, derrière leur limpidité, cachent un travail de recherches langagières colossal de l'auteure. Si l'écriture de Triolet peut être caractérisée de poétique, c'est justement dans cette construction elliptique qui laisse des « blancs »¹²⁹ dans la trame et dans les associations d'images mentales¹³⁰ permettant à l'imagination de se déployer. Du mystère oui, mais « en plein jour », car l'auteure ne cache pas de message dans ses mots, il n'y a pas de clé à l'interprétation :

« J'essaie d'imposer au lecteur mon rêve, de le faire rêver à sa façon, mais à partir du mien, je ne veux pas qu'il voie un téléphone là où j'ai mis une mitraille. »¹³¹

Bien loin de tout hermétisme et symbolisme, Triolet guide le lecteur à travers son univers, qu'elle veut le plus limpide possible pour lui éviter de s'égarer, et écrit souvent une préface à ses romans, comme c'est le cas dans notre diptyque. Ce faisant, elle en annonce les grands thèmes (l'errance, le hasard et les falsifications de l'Histoire¹³²) et ne laisse aucune place au doute : elle précise que *Le grand jamais* ne rappelle en rien la biographie de Maïakovski et qu'il est donc inutile d'y chercher des corrélations, qu'il est centré sur « l'impossibilité de reconstituer correctement notre Histoire »¹³³, et que ces deux romans sont entièrement fictionnels. Pourtant, en voulant « imposer son rêve au lecteur » et en lui indiquant ses intentions autoriales dans la préface et dans *La mise en mots*, Triolet va à l'encontre de toute la thématique sur l'impossible vérité qui dépend du point de vue dont elle est perçue. Joue-t-elle de son statut d'auteure et, donnant au lecteur les directives sur ce qu'il doit et ne doit pas

¹²⁸ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.69.

¹²⁹ Terme repris à Wolfgang Iser.

¹³⁰ Nous analyserons ces procédés dans la partie III, chapitre 1.2. « Les limites du roman articulé ».

¹³¹ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.66.

¹³² Voir TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais*, dans *Le grand jamais*, op. cit., p.10-11.

¹³³ *Ibid.*, p.11.

voir dans ses romans, le met-elle en garde contre ses propres arguments d'autorité ? Après tout, elle lui laisse une ouverture, comme le montrent les dernières phrases de sa préface :

« C'est ainsi que, ramenant l'Histoire à l'échelle de la biographie d'un homme, j'ai imaginé *Le Grand Jamais* et *Écoutez-Voir*. Avec tous leurs thèmes secondaires, l'arrière-texte, dont ces romans sont truffés et, que vous aurez la bonté d'y chercher vous-même [*sic*]. »¹³⁴

Triolet a rendu sa volonté très claire en déclarant avoir écrit ses œuvres de manière limpide, et nous met en garde contre la tentation d'y chercher plus que ce qu'elle n'a voulu y mettre. Mais elle se rend bien compte que si le créateur est libre, le lecteur l'est aussi, et que peu importe finalement à quel point ce premier veut garder le contrôle sur sa production, l'œuvre est perçue par tous différemment. D'ailleurs, elle fait dire avec ironie au grand physicien à qui s'adresse la jeune Madeleine dans *Le grand jamais* à propos des travaux de son feu mari : « Il aurait dû s'exprimer avec plus de précision, pour que l'on ne puisse pas les interpréter autrement. »¹³⁵ En effet, tout le succès qui incombe à l'historien Régis Lalande est dû à la nouvelle vague d'interprétation de ses écrits, que Madeleine juge fautive. La préface du roman ne laisse d'ailleurs pas de doute à ce sujet, Triolet déclarant à propos de Régis que « sa gloire posthume est basée sur ce qu'il n'a jamais pensé ni été [...] »¹³⁶. Le lecteur est poussé, grâce au mode narratif, à croire la version de Madeleine – et de l'auteure ! – et à se positionner contre les chercheurs qui falsifient la mémoire de son mari, jusqu'à ce que le doute finisse par s'emparer d'elle, et à travers elle, de lui :

« Et si c'était vrai ? Si elle était dans l'erreur ? Si Régis n'était pas ce qu'elle avait toujours cru ? S'il avait la foi ? S'il ne l'avait jamais aimée ? [...] »¹³⁷

L'impossibilité d'avoir accès à la vérité – même la vérité fictionnelle, qui est en jeu ici – pousse le lecteur à se retrancher sur les paroles de l'auteure : elle est l'inventrice de l'œuvre, son autorité fait loi. Ce faisant, elle nous ramène inéluctablement à la partialité d'un tel choix et à l'aporie de notre raisonnement : nous voulons être dans la vérité à tout prix, quitte à sacrifier pour cela une partie de notre droit de lecteur à l'interprétation. Ironie de l'auteure, qui nous rappelle également à travers une digression dans *Le grand jamais* sur le cinéaste et dramaturge Friedrich Wolf qu'il y a bien souvent un grand décalage entre les intentions d'un auteur lors de

¹³⁴ *Ibid.*, p.19.

¹³⁵ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.199.

¹³⁶ TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais*, dans *Le grand jamais*, op. cit., p.12.

¹³⁷ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.174.

la création de l'œuvre, et ce qu'en comprend ou retient le public¹³⁸. Qui a raison ? Nous pouvons poser la question, comme Triolet elle-même le demande à ses lecteurs sur la quatrième de couverture du *Grand jamais* :

« Qui a raison, de sa femme, la fidèle infidèle qui défend sa mémoire, ou de ceux qui lisent son œuvre à sa manière ? »¹³⁹

Ni l'un ni l'autre, ou chacun à sa manière, car il en va de même pour l'auteure et son lecteur : elle livre ses intentions, sans pour autant rendre nulle l'*intentio lectoris*. Ce phénomène s'illustre à la perfection dans les premières lignes d'*Écoutez-voir*, où Madeleine se fait narratrice et rapporte l'anecdote d'une veuve d'un homme célèbre (dont l'identité n'est pas précisée) qui se retrouvait dans l'amour que l'héroïne du *Grand jamais* portait à son mari :

« On lui répliquait que l'amour posthume n'était pas le thème principal du roman en question, qu'elle n'y avait rien compris [...]. "Peut-être, disait la veuve, ce n'est pas ce que j'ai lu dans ce roman, moi. Moi, j'y ai lu l'histoire d'un amour posthume, et l'héroïne en est non pas Régis Lalande, mais sa veuve, Madeleine." »¹⁴⁰

Que l'anecdote soit fictive ou réelle, elle est en tout cas révélatrice de l'importance que l'auteure accorde à l'interprétation que ses lecteurs font de ses romans, car c'est sur la base de cette remarque qu'est née l'idée d'*Écoutez-voir*, la suite du *Grand jamais* entièrement focalisée sur Madeleine, rendue libre de toute attache (même celle de l'auteure nous dit-elle !) :

« En vérité, rien dans ma vie pour justifier un *post-scriptum* au roman. [...] Me voilà dépouillée, sans Régis, sans l'auteur... [...] Même dans les dernières pages du roman, on n'a pas songé à me suivre lors de cette nuit où je suis enfin venue de loin voir le monument à la gloire de Régis Lalande, mon mari ! [...] Et moi, pendant toutes ces années, avant ma rencontre avec le monument et après, j'ai existé. »¹⁴¹

Cette lectrice qui a donné l'idée à Triolet d'écrire la suite de l'histoire (sous la narration de Madeleine), qu'elle soit fictive ou non importe peu : elle représente le lectorat du *Grand jamais* qui a voulu donner une validité et une existence propre à Madeleine, et que l'auteure a écouté. « *Écoutez-voir* est né de mes lecteurs [...] »¹⁴² confirme l'auteure dans sa « Préface au *Grand jamais* » : l'aimant, inspiration de l'écrivaine, revêt parfois le visage du lecteur.

¹³⁸ Pour l'anecdote, voir p.169-170 du *Grand jamais*, *op. cit.*

¹³⁹ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹⁴⁰ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, *op. cit.*, p.14.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.14-17.

¹⁴² TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, *op. cit.*, p.13.

2.2. Le lecteur, personnage actant du roman

À la suite de la rédaction de son diptyque, Triolet se penche dans *La mise en mots* de manière plus approfondie sur la question du lecteur par rapport à l'interprétation de ses ouvrages. Que cette réflexion arrive à ce moment de sa carrière n'est pas un hasard : d'une part elle s'insère logiquement dans les écrits théoriques de la fin de sa carrière, et de l'autre elle coïncide avec le déploiement dans les années soixante (et septante) des théories de la réception, accordant de plus en plus d'importance au rôle du lecteur dans l'étude des œuvres littéraires. Pour reprendre les termes d'Umberto Eco, les théoriciens de la littérature de cette époque développent la primauté de l'*intentio lectoris*, c'est-à-dire de la participation active du lecteur dans l'interprétation de l'œuvre, lequel amène forcément sa propre part de subjectivité et l'ajoute aux possibilités interprétatives de l'œuvre (*intentio operis*) et au message donné par l'auteur à son texte (*intentio auctoris*) :

« [...] le fonctionnement d'un texte (même non verbal) s'explique en prenant en considération, en sus ou au lieu du moment génératif, le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation, ainsi que la façon dont le texte lui-même prévoit sa participation. »¹⁴³

L'attitude d'Elsa Triolet face à son lecteur est ambivalente : elle s'attache, nous l'avons vu dans le point précédent, à garder le contrôle sur le sens de ses œuvres et, ce faisant, limite fortement l'importance de l'*intentio lectoris* dans l'espace interprétatif. Néanmoins, elle n'a jamais autant impliqué le lecteur dans les méandres de la création de ses écrits que dans ce diptyque où il est le plus invité à jouer une part active. Cela est flagrant surtout dans le premier tome, où l'auteure-narratrice s'adresse directement à lui, familièrement :

« Il y eut dans la vie de Madeleine un temps mort. Aha ! Je vous y prends ! Puisque le temps *pass*e toujours, et même irréversiblement, comment peut-il être *mort* ? »¹⁴⁴

« Vous ai-je dit que Madeleine avait vendu son appartement parisien ? »¹⁴⁵

Le lecteur, pris à témoin par les instances narratives, est impliqué directement dans la création de l'histoire. Ce phénomène d'adresse directe n'a pas lieu dans le deuxième volet, où les narrateurs se répondent à tour de rôle pour reprendre l'histoire là où le personnage précédent l'avait laissée, aussi l'implication du lecteur paraît moins évidente. Cependant, comme le

¹⁴³ ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p.22.

¹⁴⁴ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.278.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.357.

souligne Triolet, il y a un espace entre l'intention de l'auteure et l'interprétation du lecteur qui permet le déploiement d'une multiplicité de possibles. Cet interlocuteur qui a le droit à l'interprétation, Triolet l'a baptisé le *lecteur personnage actant du roman*, d'après un terme russe, et le met à la place principale, car il est la condition d'existence du roman, l'œil qui permet à l'image d'exister :

« [...] le lecteur peut être considéré comme le personnage principal du roman, à égalité avec l'auteur, sans lui, rien de fait... C'est comme ça qu'il devient un des *personnages actants* du roman. *Personnages actants* (prenant part à l'action), ainsi sont désignés en russe les personnages d'une pièce, là où en français on écrit *personnages* tout court (le mot *actant*, substantif ou adjectif, n'a apparu [sic] que récemment dans les ouvrages de linguistes français). »¹⁴⁶

Triolet consacre un large chapitre de *La mise en mots* à la description de ses différents types de lecteurs. Le *lecteur personnage actant* se situe en quelque sorte entre deux extrêmes : le *lecteur spécialisé* (aussi nommé *interlocuteur valable*), qui « [...] essaye de tirer du romancier ce qu'il a bien voulu dire par là »¹⁴⁷, et le *lecteur tout court*, à qui l'on parle en toute confiance. Ainsi, au contraire du *lecteur spécialisé* qui tente d'arracher aux récits des théories littéraires et de voir des messages codés là où l'écriture se voulait limpide – jusqu'à parfois se transformer en ce fameux *lecteur hideux* dénoncé par Triolet, qui « fait la sourde oreille » et « confond le créateur avec ses créatures »¹⁴⁸ –, le *lecteur personnage actant* est mis sur un pied d'égalité avec l'auteur, il agit dans la fiction au même titre que les autres personnages, mais ne se départit pas pour autant de son besoin herméneutique. Il lui arrive de se transformer à son tour en *lecteur hideux* s'il n'y prend garde, et de tomber dans le piège de la légende de l'écrivaine qui précède son œuvre, c'est-à-dire de forcer la biographie de l'auteure dans sa fiction :

« Et le lecteur qui déjà ne voit pas très clair avec sa lanterne à bougie, qui déjà confond le romancier et ses créatures, se met encore à chercher la clef du roman, une clef qui ouvrirait la porte sur la vie de l'auteur et de ses personnages [...] ».¹⁴⁹

De même, ce *lecteur hideux* ne se départit pas de son a priori et ne cherche au fil de la lecture qu'à trouver des éléments qui lui donnent raison :

¹⁴⁶ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.49.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.34.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.45.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.51.

« Trouver un lecteur innocent... Sans l'a priori détestable qui en fait un juge d'instruction, un détective privé ou un assermenté qui essaye de prendre l'auteur la main dans le sac, de prouver la justesse de son a priori. Il trouve toujours ce qu'il cherche. »¹⁵⁰

À l'inverse, le *lecteur tout court*, ce lecteur innocent rêvé par Triolet, ne charge pas l'œuvre d'extrapolations littéraires ou biographiques, mais se contente de ce tête-à-tête avec la romancière, jusqu'à devenir le *lecteur complice et ami*, qui se passe de tout a priori et se contente de lire, innocemment :

« [...] je parle le langage muet de l'écriture, cette merveille, et pour nous entendre, il n'y a que lui et moi. L'extraordinaire tête-à-tête ! »¹⁵¹

Alors, plus rien n'existe hormis ce « rendez-vous d'amour »¹⁵² tant désiré par l'auteure qui conclut ce chapitre sur la photo d'Aragon, accompagné de la légende *Le lecteur rêvé* qui se passe de toute autre explication. Sans oser devenir ce *lecteur rêvé*, peut-on espérer être un *lecteur complice et ami* tout en proposant ici notre propre interprétation, ou cela nous fera-t-il tomber dans l'enfermement de l'*interlocuteur valable* ? Finalement, nous avons tous les droits... mais nous devons rendre compte qu'en choisissant la voie herméneutique, nous risquons simplement de passer à côté de notre rendez-vous avec l'auteure, qui ne désire qu'une chose : notre présence lors du tête-à-tête tant attendu.

2.3. Une œuvre biographique ?

Dans son article « Elsa, la célèbre inconnue », Marie-Thérèse Eychart rapporte le refus de Triolet d'écrire son autobiographie et l'explication qu'elle en donne à sa sœur, Lili Brik, à la suite de la demande de l'éditeur Julliard en 1961 :

« L'éditeur aurait voulu une autobiographie, mais je ne m'intéresse pas le moins du monde à moi-même. »¹⁵³

Rappelons-nous aussi de la « Préface au *Grand jamais* » où elle affirmait n'avoir « jamais basé de roman sur une histoire réelle »¹⁵⁴. Si ses premières œuvres en russe se basent en grande partie sur des éléments de sa vie, comme le montre Marianne Delranc-Gaudric dans son livre *Elsa*

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.44.

¹⁵² *Ibid.*, p.52.

¹⁵³ *Lili Brik – Elsa Triolet. Correspondance (1921-1970)*, préface et notes de Léon Robel, Paris, Gallimard, 2000, 5 avril 1961, p.847. Cité par EYCHART Marie-Thérèse dans « Elsa, la célèbre inconnue », dans *Le feu d'Elsa*, op. cit., p.10.

¹⁵⁴ TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, op. cit., p.15.

Triolet, naissance d'une écrivaine, la corrélation entre l'auteure et les personnages n'y est en effet affirmée nulle part. Cette tendance à l'inspiration biographique s'estompe avec le passage en français, pour revenir finalement en force dans son tout dernier roman, *Le rossignol se tait à l'aube*. Il est donc important d'insister sur le point suivant concernant sa déclaration de ne pas écrire sur soi, ou sur des histoires réelles : s'il est possible, grâce notamment à ses cahiers intimes, de retrouver dans ses romans des épisodes tirés de sa propre existence, il est primordial de ne pas y voir une volonté autobiographique. En effet, cette corrélation peut être perçue par le lecteur comme un continuum, mais non comme une finalité : l'auteure a pu modifier à l'envi les anecdotes, n'ayant juré nulle part d'être fidèle à la vérité ou d'écrire de l'autofiction. Le lecteur peut donc y voir des ressemblances avec la vie de la romancière, sans nul doute, mais qu'il prenne garde à ne pas tomber dans le piège de l'extrapolation en se prenant au jeu du détective amateur, comme l'indique Philippe Lejeune dans son ouvrage *Le pacte autobiographique* :

« [...] si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur ; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.). »¹⁵⁵

Triolet, dans son contrat avec le lecteur dans la « Préface au *Grand jamais* », ne permet pas le doute : les deux romans en question sont fictionnels. Paradoxalement, comme le remarque Philippe Lejeune, c'est justement dans le cas de la fiction que le lecteur se plait le plus à chercher des parallélismes avec la vie de l'auteur. Il n'est pas surprenant que la vie d'un auteur se retrouve en filigrane dans son œuvre, mais le plus important est de comprendre que la fiction réside justement dans cet écart entre l'anecdote vécue par l'auteur et la pure invention, comme nous le rappelle Alain Trouvé :

« D'une certaine façon il est banal de vérifier que tout romancier nourrit son écriture de la substance de sa vie. Mais la lecture de l'œuvre fictionnelle permet aussi de mesurer l'écart de l'invention. »¹⁵⁶

Dans le cas de ce diptyque, ce phénomène est décuplé par le brouillage des frontières entre le personnage de Madeleine, la narratrice et l'auteure. Jusqu'où pousser l'hypothèse que Madeleine est inspirée par son auteure ? Il serait facile d'opérer ce raccourci, en s'appuyant sur des points de détail qui appuient cette corrélation : Madeleine et son mari habitent dans une

¹⁵⁵ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1996 (Points), p.26. Mentionné par DELRANC-GAUDRIC Marianne dans *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, op. cit., p.21.

¹⁵⁶ TROUVÉ Alain, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, op. cit., p.151.

maison à une soixantaine de kilomètres de Paris en Seine-et-Oise¹⁵⁷, ce qui n'est pas sans faire penser au moulin du couple Triolet-Aragon dans les Yvelines (anciennement Seine-et-Oise jusqu'en 1968) ; elle part en « exil » à Nice¹⁵⁸, comme son auteure pendant l'Occupation pour fuir Paris ; elle aime aller à La Coupole à Montparnasse¹⁵⁹... Plus globalement, l'histoire retrace la vie d'une femme effacée par la célébrité de son mari, qui cherche à exister par et pour elle-même au fur et à mesure du récit. Cependant, ces spéculations n'apportent rien à la compréhension de l'œuvre et de l'auteure, si ce n'est des parallélismes infondés. Il est plus intéressant à notre sens de se pencher sur les indécisions laissées par les trous dans la narration pour découvrir, à travers la voix de l'auteure, ce qu'elle dit de sa propre vie, dans un geste volontaire. Dans *Le grand jamais*, la narratrice évoque un rêve, qui a lieu dans un Paris vide, sur les Champs-Élysées, en compagnie de Paul Chadourne. Après le court récit de ce rêve, la narratrice reprend l'histoire de Madeleine en des termes qui nous font réaliser que ce rêve était bien à attribuer à Elsa Triolet et non pas à une entité de la fiction :

« Madeleine ne pouvait pas se rappeler ce qui m'était arrivé, à moi, le vide des Champs-Élysées l'attirait. D'ailleurs, il ne m'y était rien arrivé, comment raconter une absence d'événements qui a tant compté dans votre vie ? Juste quelques instants à encadrer. Comment encadrer le vide ? »¹⁶⁰

L'auteure-narratrice met là le doigt sur un point essentiel : l'impossibilité d'établir une biographie complète, car la vie d'une personne – les événements qui marquent une vie – ne se passe pas que devant les yeux de son entourage. Comment expliquer l'importance de ce rêve dans la vie de Triolet ? Comment raconter une vie en omettant non seulement tous les petits actes du quotidien qui font de cette personne ce qu'elle est, mais aussi – et surtout – ce qu'elle pense, voire ce dont elle rêve ? À travers cette simple anecdote, c'est toute l'impossibilité d'établir des biographies, et à travers elles l'Histoire, que l'auteure démontre sous nos yeux. Le thème du roman est poussé jusque dans ses retranchements, car Triolet affirme que la part d'inconscient est pour beaucoup dans la vie des hommes. Marianne Delranc-Gaudric avait déjà insisté sur l'aporie biographique présente dans *Le grand jamais* :

« La biographie est un genre qu'Elsa Triolet récusait. Son livre *Le Grand Jamais* exprime son doute fondamental concernant toute velléité de retracer la vie d'un être humain : ce n'est pas seulement que cette entreprise comporte des dangers de déformation, intentionnels ou non ; elle est irréalisable, car la vie d'un homme ne se

¹⁵⁷ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.33.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.152.

¹⁵⁹ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.200.

¹⁶⁰ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.359.

réduit pas à ses actes, mais comporte une part cachée, une part de rêve, une part inconsciente, qui affleure dans les plus menus faits de l'existence. »¹⁶¹

Alors, comment faire pour déterminer la part biographique dans les œuvres d'Elsa Triolet ? Reprenons les paroles de clôture de sa « Postface à L'âge de nylon », ajoutée à ce cycle rétrospectivement en 1968, et donc concomitante de l'écriture d'*Écoutez-voir* :

« [...] nous avons dit de nous-mêmes, de notre vie, des événements, du temps que nous avons vécu, que nous vivons, ce qui a trouvé écho dans nos romans. Nous avons dit ce qui est devenu littérature. Le reste est notre propriété privée.

Ici s'arrête notre *autobiographie littéraire*. »¹⁶²

L'autobiographie littéraire, c'est l'accomplissement de l'auteure dans son œuvre. C'est en cela que l'on peut chercher Triolet dans ses écrits : à travers son style, son inspiration, ses thèmes majeurs... en bref, dans l'ensemble de sa production se révèle la romancière, et à travers elle, « sa » vérité, indépendamment de toute *intentio lectoris* : c'est la fiction qui révèle au mieux l'individu. Triolet l'avait-elle compris ? En refusant d'écrire son autobiographie, elle nous livre en réalité un témoignage bien plus authentique sur elle-même, au sein même de ses écrits. Concluons en empruntant ces quelques mots à Philippe Lejeune :

« Quelle est cette “vérité” que le roman permet d'approcher mieux que l'autobiographie, sinon la vérité personnelle, individuelle, intime, de l'auteur, c'est-à-dire cela même que vise tout projet autobiographique ? Si l'on peut dire, c'est en tant qu'autobiographie que le roman est décrété plus vrai. »¹⁶³

Chapitre 2 : Un nouveau langage

Maintenant qu'il est manifeste qu'Elsa Triolet n'est pas tant à rechercher dans ses personnages que dans son style romanesque et dans son approche même de l'écriture, il convient de découvrir ce qui fait la particularité esthétique de ce diptyque par rapport au reste de sa production. De quelle manière l'auteure renouvelle-t-elle son langage à partir du *Grand jamais*, en insérant plusieurs interférences au niveau, non plus de la narration (cela a été traité dans la première partie de ce travail), mais du langage en lui-même ? Collages, citations, poèmes, intertextualité... sont autant de phénomènes que l'on retrouve dans ces deux romans, et dont la clé nous est livrée dans *La mise en mots*.

¹⁶¹ DELRANC-GAUDRIC Marianne, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, op. cit., p.21.

¹⁶² TRIOLET Elsa, « Postface à L'âge de nylon », dans *L'âme*, op. cit., p.380.

¹⁶³ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p.42.

1. Entre continuité et fracture

1.1. Écrire contre soi

Dans la « Postface à L'âge de nylon », Triolet précise avoir écrit *Luna-Park* contre *Roses à crédit*, dans le contenu et dans la forme. Elle risque le mot « honte », comme si la ressemblance dans ses romans était un délit :

« [...] j'ai de tout temps écrit contre mon roman précédent, comme si cela me donnait honte d'écrire d'une seule manière et sur des sujets qui se ressemblent. »¹⁶⁴

L'idée d'écrire contre son roman précédent, et contre soi en somme, est déjà présente dans son journal de 1938-1939, qui correspond au passage à l'écriture en français. Dès le début de sa carrière d'auteure francophone, elle a voulu se dépasser et se prouver qu'elle était capable d'écrire sur de multiples sujets, et de multiples manières : d'avoir plusieurs styles, en somme, qui dépendent en partie des circonstances d'écriture et de l'actualité, comme nous l'avons déjà souligné plus haut¹⁶⁵.

« Au fond, on écrit contre soi-même : pour se prouver qu'on peut faire autre chose que ce qu'on a déjà fait. »¹⁶⁶

À nouveau, nous retrouvons cette ambiguïté entre l'idée de « l'aimant », que l'auteure n'a qu'à suivre, et cette volonté de se positionner contre son roman précédent, de se prouver qu'elle est capable d'écrire autre chose. De fait, il n'est pas impossible que cet aimant incarne justement, quelle que soit son inspiration finalement, la volonté d'échapper à toute étiquette en écrivant sous une impulsion qui lui ordonne de se différencier d'elle-même, de sa zone de confort. Elle écrivait dans *La mise en mots* qu'elle n'avait pas qu'un style, et sans doute a-t-elle dû travailler, surtout dans ce français qui n'est pas sa langue natale, pour en arriver à cette multiplicité de styles à la fin de sa carrière d'écrivaine. *Le grand jamais* a en effet été écrit contre *L'âme*, car Triolet non seulement s'insère en tant que personnage de l'auteure au sein de la fiction, mais en plus fait sortir son héroïne de l'Histoire après le cycle de « L'âge de nylon » ancré dans l'actualité. De même, malgré une continuité diégétique, *Écoutez-voir* se place également en

¹⁶⁴ TRIOLET Elsa, « Postface à L'âge de nylon », dans *L'âme*, op. cit., p.360.

¹⁶⁵ Voir partie II, chapitre 1.1.3. « Écrire dans l'Histoire ».

¹⁶⁶ TRIOLET Elsa, *Écrits intimes*, éd. Marie-Thérèse Eychart, trad. du russe par Lily Denis, Paris, Stock, 1998, Journal de 1938-1939, p.304.

porte-à-faux avec son homologue *Le grand jamais*, l’auteure en ayant fait un roman imagé : même au sein du « cycle de Madeleine »¹⁶⁷, l’asymétrie est reine.

Cependant, ce n’est pas parce que l’auteure cherche à écrire contre elle que ses œuvres ne reflètent pas une certaine continuité, que ce soit dans les thèmes majeurs que l’on retrouve dans toute sa production (l’errance, la solitude, les faux-semblants...) ou dans le style qui, même s’il change en effet selon l’époque et les romans, reste identifiable comme trioletien. En somme, il n’est pas étonnant de déclarer, à l’instar d’Elsa Triolet, que l’écrivain se retrouve, parfois bien malgré lui, au travers de son œuvre :

« L’œuvre est toujours révélatrice de l’homme qui l’a créée, même quand il essaie de truquer. [...] Et c’est un drame continué que cet essai de synchronisation entre les convictions, le calcul, et la création. Entre l’amour et la fécondation artificielle. »¹⁶⁸

Le tout est donc de pouvoir rester fidèle à son style – à ses styles même, si nous prenons en compte toute la production de l’auteure – tout en innovant, en prenant garde de ne pas tomber dans l’expérimentation pour l’expérimentation, comme le dénonce justement Triolet :

« Je regarde cette page que j’écris et cela me fait le même effet que de me regarder dans une glace : “Mon Dieu, encore cette même tête !” Que ne ferait-on pas pour changer de tête, et comme je comprends les folies romancières... Mais pis encore est le faux changement, l’invention-bidon, la découverte qui n’en est pas une : ni poudre ni fission d’atome, ni trouvaille ni recherche, mais l’agonie du noyé. [...] Un créateur ne s’évade pas de lui-même, quoi qu’il fasse. »¹⁶⁹

Pour l’auteure, rappelons-le, l’invention stylistique et esthétique ne se justifie que si elle lui permet de faire passer au mieux le message contenu dans l’histoire qu’elle veut raconter. Mais le langage, lui, reste le reflet de l’écrivaine, et c’est en cela qu’elle ironise sur le fait de ne pouvoir « changer de tête », car elle a conscience qu’elle ne peut se défaire de ce qu’elle appelle ses « plis »¹⁷⁰, ses tournures habituelles, qui sont la signature de son écriture. Néanmoins, et s’il est important pour elle de séparer le « faux changement », forcément artificiel, de la trouvaille, c’est parce que cette dernière a tout son sens dans l’écriture de l’auteure, car elle procède de l’aimant dont nous parlions plus tôt, et permet de justifier les innovations stylistiques suivantes.

¹⁶⁷ Nous nous permettons cette expression, qui n’est pas d’Elsa Triolet.

¹⁶⁸ TRIOLET Elsa, *L’écrivain et le livre ou la suite dans les idées*, Bruxelles, Aden / Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, 2012, p.113-114.

¹⁶⁹ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.98-99.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.98.

1.2. Références internes

Il n'est pas rare de rencontrer, au détour d'un roman d'Elsa Triolet, un personnage qui nous paraît familier... et pour cause. Triolet s'amuse, au long de son œuvre, à faire revenir dans ses écrits des personnages provenant de romans antérieurs. Ainsi, la journaliste et résistante Louise Delfort que rencontre Alexis Slavsky au beau milieu de la campagne dans *La vie privée*, se révélera plus tard en tant qu'héroïne de la nouvelle *Cahiers enterrés sous un pêcher*. Il en va de même pour Elisabeth, le grand amour de Michel Vigaud, héros du *Cheval blanc*, que l'on retrouve également dans *Cahiers enterrés sous un pêcher*, en tant qu'amie de Louise Delfort. Le lecteur découvre sous un tout autre angle cette femme hors du commun, qui n'existait jusqu'alors qu'à travers la perception de Michel Vigaud. Se dévoile de ce fait une deuxième version de la même histoire, de la soirée chez Bielenki et de sa rupture avec Michel. Désormais hors de la perception de ce dernier, elle nous est montrée à travers la perception de Louise. Une autre variante de la même histoire, en somme, à la manière de Nathalie Sarraute, si ce n'est que Triolet ne passe pas ici d'un chapitre à l'autre, mais bien d'un roman à l'autre, avec parfois plusieurs années entre les deux.

Il y a une occurrence de ce phénomène dans *Le grand jamais*, mais plus anecdotique que dans les exemples précédemment cités qui sont, eux, à considérer comme des variantes. Dans ce cas-ci, le rappel est bref, mais souligné par l'auteure-narratrice, qui va jusqu'à indiquer la provenance de l'événement en question :

« Je l'ai faite, cette route d'Orléans, et déjà mon héroïne de "Mille Regrets" l'avait vécue pour moi... C'est elle qui a vu à ma place l'autobus d'une Maternité qui emmenait vers le sud des poupons emmaillottés, rangés sur les bancs comme des bûches. Maintenant, je vais faire voyager Ma-Reine et Madeleine, avec ces nouveau-nés, dans ce même autobus. Au petit matin, à Orléans, Madeleine va aider Ma-Reine et les autres infirmières à chauffer le lait des biberons, dans un bistrot, sur une place... »¹⁷¹

L'auteure semble partir d'un fait biographique, qu'elle donne à son tour à vivre à l'héroïne de *Mille regrets* en 1942, pour le reprendre des années plus tard dans l'écriture du *Grand jamais*, en 1965. Reprenons la première occurrence de l'anecdote, dans *Mille regrets* :

« Je revois sur une place d'Orléans un autobus parisien plein de nouveau-nés, emmaillottés et rangés sur les banquettes comme des bûches. [...] Deux infirmières

¹⁷¹ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.246.

chauffaient les biberons dans un seau d'eau chaude, qu'elles allaient chercher derrière le zinc d'un café. »¹⁷²

Deux déductions peuvent être tirées de ce phénomène. La première, c'est que l'auteure, en désignant au lecteur la source de l'anecdote, ne veut pas que celui-ci passe à côté. Il s'agit d'un autre type d'interférence, destiné une fois de plus à rompre la linéarité de la fiction et à briser l'illusion de la narration. La deuxième nous montre à voir le fil conducteur de la production de Triolet. Cela prouve que bien que chaque roman se place contre le précédent, il y a une volonté de la part de l'auteure de créer malgré tout un univers trioletien : ses personnages se croisent sans se voir, l'Histoire poursuit son chemin dans les sentiers de la création, et l'on retrouve quelques années plus tard ce même événement, ce même endroit, ces mêmes personnages... et c'est en cela que l'œuvre de Triolet gagne à être perçue dans sa totalité, car elle devient un véritable monde à part où évoluent ses personnages au fil de l'Histoire. Elle le disait elle-même :

« Ainsi pourrait-on relier toute l'œuvre d'un romancier comme si c'était un seul et même roman : ses écrits, aussi divers soient-ils, forment nécessairement un univers homogène, celui de leur créateur. [...] Il créera un monde entre ses quatre murs, et rien n'est aussi douloureux pour lui que les tentatives d'en sortir pour se dépasser. »¹⁷³

Néanmoins, il est possible de passer à côté de ces indices sans que cela pose de problème à la compréhension, et de lire chaque roman pour lui-même. Dans tous les cas, cette deuxième version du récit permet d'apporter un complément d'information. C'est dans *Le grand jamais* que le lecteur apprend le bombardement de la route sur laquelle se trouvait l'autobus qui transportait les nourrissons, et ainsi l'anecdote racontée dans *Mille regrets* vingt-trois ans plus tôt trouve sa clôture :

« Ma-Reine n'avait pas retrouvé son autobus, juste une bouillie de chair humaine et de ferrailles. Ils étaient restés à ramasser et transporter des blessés. Ainsi finit au grand jamais le chemin de l'autobus de "Mille Regrets". »¹⁷⁴

Même si ce processus est épisodique dans le cas de ce diptyque, il nous apparaissait important de le souligner comme une des variétés intertextuelles qu'Elsa Triolet applique à ses romans en se rapportant à ses autres écrits, de même que l'on retrouve dans *Écoutez-voir* une référence à « L'âge de nylon » :

¹⁷² TRIOLET Elsa, *Mille regrets*, Paris, Denoël, 1981 (Folio), p.24.

¹⁷³ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.99.

¹⁷⁴ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.247-248.

« On vivait mieux quand la terre n'était pas aussi polluée, à l'âge de pierre ; on vivra mieux quand la science aura trouvé les moyens de combattre les saletés de mon âge de nylon. »¹⁷⁵

Une référence plus subtile à repérer certes, mais tout autant indicatrice de cette continuité dans l'œuvre de Triolet et de cette volonté d'intertextualité.

1.3. Collages

Dans la deuxième partie de son livre *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, Marianne Delranc-Gaudric analyse les premiers romans de Triolet à l'aune des nouveaux procédés utilisés par les avant-gardes cubistes, dadaïstes et surréalistes, et très en vogue parmi les auteurs russes (dont Maïakovski et Gorski dans les connaissances proches d'Elsa Triolet). Parmi ces procédés, détachons celui du collage, terme désignant une œuvre artistique composée à partir d'éléments collés les uns aux autres, et qui s'applique également à la littérature lorsque des éléments externes – tels que des fragments de chansons, de publicités, voire des images dans certains cas – viennent prendre place au sein du texte littéraire. Ce faisant, l'œuvre écrite devient aussi visuelle, comme l'explique Vladimir Pozner dans son *Panorama de la littérature russe contemporaine* :

« Pour tout dire, les écrivains ne racontent plus : ils montrent. Cela s'explique par ce fait que la matière première de l'art a pris une valeur esthétique en elle-même. Rozanov introduisait dans ses livres les notes de blanchisseuse ; Rémizov copiait dans les siens les lettres des amis ; Gorki dans ses *Notes et Souvenirs* a donné ses carnets de notes sans les romancer. Le document : lettre, télégramme, journal intime, décret, affiche, etc., sont considérés comme œuvres d'art et sont incorporés tels quels dans les livres. »¹⁷⁶

Lorsque Triolet commence à rédiger ses premiers écrits dans les années vingt, elle évolue dans le milieu des avant-gardes et utilise ce même procédé dans ses romans. Marianne Delranc-Gaudric précise :

« Elsa Triolet “colle” des expressions, des annonces, des textes de pancartes dans ses premiers romans ; dans *Fraise-des-Bois* par exemple, ce sont des slogans publicitaires (en français dans le texte russe) [...] ou bien des enseignes lumineuses [...] ou les paroles d'une chanson [...] ou des fragments de paroles entendues par Fraise-des-Bois [...]. »¹⁷⁷

¹⁷⁵ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.93.

¹⁷⁶ POZNER Vladimir, *Panorama de la littérature russe contemporaine*, Paris, édition Kra, 1929, p.363. Mentionné par DELRANC-GAUDRIC Marianne, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, op. cit., p.172.

¹⁷⁷ DELRANC-GAUDRIC Marianne, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, op. cit., p.172.

Cette manière de composer ses romans, qui procède de la fragmentation, accompagnera l’auteure tout au long de son œuvre, de façon plus ou moins marquée selon les romans. Dans le cas du *Grand jamais* et d’*Écoutez-voir*, il est manifeste que ce phénomène ressurgit en force et participe à la fragmentation, non seulement de la narration, mais aussi du langage. Il convient de regrouper ces collages en trois catégories : la première est propre à *La mise en mots*, et reprend les écrits de l’auteure sous leurs formes manuscrites. Il s’agit d’extraits de ses notes, collés sur les pages au même titre que les images : ce faisant, son écriture se transforme en œuvre d’art, pour reprendre la théorie de Vladimir Pozner, et rend imperceptible la division entre œuvre matérielle (l’art pictural et l’objet livre) et œuvre immatérielle (le contenu). Il ne s’agit pas à proprement parler de *marginalia*, gloses ou simples notes de lecture visant à un complément d’information, car le corpus du texte de *La mise en mots* se déploie tour à tour dans une écriture dactylographiée et manuscrite : l’une ne va pas sans l’autre, et aucune n’a la priorité sur l’autre. Sans aller aussi loin qu’Apollinaire dans ses *Calligrammes*, par lesquels le texte prend la forme de son contenu sur la page, Elsa Triolet amorce néanmoins une réflexion sur la dimension visuelle de l’écriture, assez intime finalement, car le lecteur a accès aux manuscrits de l’auteure comme s’il se trouvait présent au moment de leur rédaction. Cela lui permet de considérer l’œuvre matérielle non plus comme une étape de la création littéraire immatérielle, mais comme l’aboutissement de celle-ci.

Ces extraits manuscrits peuvent être de trois natures : les plus nombreux représentent la prolongation du contenu, et la continuation de la narration principale¹⁷⁸. D’autres sont des répétitions d’extraits de ses œuvres, comme la reprise manuscrite d’un dialogue entre l’héroïne du *Rossignol se tait à l’aube* et son mari sur la création littéraire¹⁷⁹. C’est dans ce cas-ci que l’écriture se déploie réellement dans sa fonction poétique, et devient véritablement œuvre d’art : ce même contenu, utilisé dans le roman duquel il provient (écrit en même temps que *La mise en mots*, elle le précise sur cette même page), était utilisé dans sa fonction référentielle pour transmettre des informations et faire avancer la fiction. Dans ce cas-ci, prélevé de son contexte d’origine, il est utilisé en sa qualité d’œuvre d’art, d’objet visuel. Enfin, le dernier type d’extraits manuscrits fait office de légendes, voire de commentaires¹⁸⁰ (certains remplissant une page entière) aux images, comme lorsque la phrase « [...] Même Dieu nous l’avons imaginé à

¹⁷⁸ Voir p.12, 58, 88... de *La mise en mots*, op. cit, pour quelques exemples.

¹⁷⁹ Voir p.58-60 de *La mise en mots*, op. cit, et son référent dans TRIOLET Elsa, *Le rossignol se tait à l’aube*, Paris, Gallimard, 1970 (NRF), p.75.

¹⁸⁰ Voir p.64, 76, 132... de *La mise en mots*, op. cit, pour quelques exemples.

notre semblance, et même le Saint-Esprit n'est qu'un oiseau »¹⁸¹ accompagne la colombe de *La Trinité*, du Greco.

La seconde catégorie de collage comporte les citations internes à la fiction, qui n'ont pas de référent hors du monde fictif, et la dernière procède quant à elle de l'intertextualité, car elle reprend des citations provenant d'auteurs du monde physique. Dans ces deux cas, les citations collées au texte narratif sont mises en avant visuellement par l'auteure, qui les met en italique et dans une justification centrée sur la page, entourée d'espaces.

La première de ces deux catégories est la moins marquante à la lecture, car elle est un recours couramment utilisé en littérature : l'auteure rapporte des fragments de textes inventés pour les besoins du récit, et les intercale dans la narration. Plusieurs exemples peuvent être tirés de ce corpus, parmi eux la radio qui « hurle », selon les propres termes de Madeleine, dans sa voiture lors de son escapade vers le sud :

« *Touche du bois, mon gars*
Il y a encore la campagne... »¹⁸²

Dans cette même catégorie, on retrouve également les nombreux extraits des textes de Régis, qui parsèment la narration du *Grand jamais*¹⁸³, ainsi que des extraits de brochures et d'articles de presse :

« *Madeleine Lalande, veuve de Régis Lalande, nous refuse toujours l'accès aux archives qu'elle garde jalousement et, peut-être, abusivement. La plainte déposée par la première femme de Régis Lalande...* »¹⁸⁴

Il s'agit de collages internes, dirons-nous, car les citations proviennent de la fiction au même titre que la narration en elle-même. Au contraire, la dernière catégorie de collage est composée de fragments de textes externes, tirés de corpus d'autres auteurs, chanteurs, poètes... que Triolet reprend tels quels. Ce type de citation a beaucoup été utilisé par l'écrivaine, et ce depuis la rédaction de son premier roman en français, comme nous le signale Marianne Delranc-Gaudric :

« Ces "citations" s'accumulent dans le récit intitulé *Bonsoir, Thérèse*, elles entrecourent et nourrissent la pensée de la narratrice, la portent vers la rêverie, vers le souvenir [...]. »¹⁸⁵

¹⁸¹ Ibid., p.64.

¹⁸² TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.277.

¹⁸³ Voir p.250, 320, 335... du *Grand jamais*, op. cit., pour quelques exemples.

¹⁸⁴ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.361.

¹⁸⁵ Ibid., p.174.

Elles servent d'appui, voire d'arguments, aux réflexions de la narratrice – qui se confond parfois avec l'auteure dans le cas de notre diptyque, nous l'avons vu. Un premier regroupement peut être effectué, comprenant les extraits de textes philosophiques et linguistiques que l'auteure insère dans la fiction lors des digressions où l'identité de la narratrice est confuse. Dans *Le grand jamais*, elle cite par exemple les philosophes français Jean Pucelle et Henri Bergson, ainsi que l'écrivain russe Vélimir Khlébnikov au sein de son discours, en mentionnant ses sources. Reprenons-en un ici à titre d'illustration :

« Les “cerveaux” eux-mêmes préfèrent parfois la poésie à ces vilains faux-semblants de l'Histoire. Ils disent que *les anticipations de la pensée mythique et les intuitions des poètes préfigurent la réflexion philosophique* (Jean Pucelle : “Le Temps”). »¹⁸⁶

L'auteure-narratrice s'empare également d'extraits de chansons pour alimenter ses réflexions, comme dans ce passage où elle reprend le refrain de la célèbre chanson « Les enfants terribles » de Jean Ferrat, ne précisant pas cette fois la provenance, mais laissant juste cette phrase prendre place au milieu de sa réflexion désabusée sur la jeunesse des années soixante :

« Aujourd'hui, les adolescents violent une fille, en bande, lui volent son sac, l'arrosent de whisky...

Soyez terribles, les enfants !

Cela se chante. Qu'est pour eux aujourd'hui, l'amour ? Le viol ? À partir de là, je me sens entrer dans le passé. Je ne comprends pas. [...] »¹⁸⁷

Le genre le plus illustré dans les citations de Triolet est toutefois, sans nul doute, la poésie. Les extraits de poèmes, qu'elle reprend la grande majorité du temps à ses connaissances – tels que Maïakovski et Jean Marcenac – ainsi qu'à Aragon, qu'elle cite généreusement dans ses romans, parsèment le diptyque et son essai. Par exemple, ces vers d'Aragon tirés d'un poème écrit en 1948 qui se profilent dans les pensées de Madeleine-narratrice dans *Écoutez-voir*, et font passer l'histoire à deux reprises de la narration aux vers :

« Dieu soit loué, elle est là, sur son banc, et elle me dit : “Bonsoir, Madeleine...” Elle est semblable aux vers d'Aragon qui se lisent, se disent, se chantent... Et, face à Sophie, cela fredonne en moi...

*Vise un peu cette folle et ses souliers montants
Elle a tous les ruisseaux dans ses regards d'email
Elle a tous les oiseaux sur son chapeau de paille*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.44.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.54.

Et dans son sac à main ses rêves de vingt ans...

Elle a des yeux d'enfant, bleu clair dans un fard bleu de Prusse sur ses paupières. [...] »¹⁸⁸

La description se poursuit, et l'on retombe dans les vers d'Aragon :

« [...] Une écharpe de tulle autour du cou, des fleurs artificielles...

Visse un peu ce gâchis de tulle et d'anémones

Ce rêve poussiéreux comme un vieux cendrier

C'est la feuille d'hier sur un calendrier...

D'hier ?... C'est la feuille d'un calendrier sans année... La naissance de Sophie est une vieille, vieille histoire. »¹⁸⁹

Les vers se mettent au service de la narration, et se joignent aux pensées des personnages et de la narratrice selon les cas. Un vers tiré du poème « Au paradis noir », écrit par Jean Marcenac pendant sa captivité en Allemagne en 1940-1941, est repris par l'auteure-narratrice à plusieurs reprises et donne même son nom au huitième chapitre de la deuxième partie du *Grand jamais*. Il vient alimenter de rêverie le récit de l'escapade de Madeleine et de son amant Frédéric en Allemagne sur les traces de Louis II :

« *Les fils de Lohengrin chantaient dans la forêt...*

Ainsi chantait Jean Marcenac fuyant le camp des prisonniers, en Allemagne. Il fallait beaucoup oublier pour entendre dans la forêt chanter les fils de Lohengrin [...]. »¹⁹⁰

Il n'est pas pertinent ici de relever tous les vers glissés par l'auteure dans ce diptyque, même si cela mériterait une étude approfondie sans nul doute, mais notre propos était de relever ces insertions comme étant des marqueurs d'interférences au sein de la narration autant que des incitations à la rêverie, et faisant partie intégrante du voyage narratif. Notons également la présence, à une dizaine de reprises dans *Écoutez-voir* et dans *La mise en mots*, de la célèbre plainte de Lady Macbeth : « Tous les parfums de l'Arabie... »¹⁹¹, omettant sa suite : « ...ne purifieront pas cette petite main ». L'écrivaine laisse cette plainte incomplète se perdre en écho tout au long de l'errance de Madeleine, comme si la beauté du monde ne suffisait plus à en masquer les tourments. Une seule fois seulement la romancière poursuit ces vers en les détournant face à l'horreur de la guerre : « Tous les parfums de l'Arabie ne sauraient couvrir la

¹⁸⁸ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.181.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.181-182.

¹⁹⁰ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.326.

¹⁹¹ Voir TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.234, 255, 257, 279, 297, 299, 321, 334, et *La mise en mots*, op. cit., p.37.

puanteur des cadavres pourrissant dans le désert du Sinaï. »¹⁹² Signe-t-elle à travers cette phrase l'abandon de la poésie face à l'horreur du monde, ou au contraire son importance accrue dans un monde désenchanté ? Quoi qu'il en soit, même détournée sur fond de guerre, la poésie reste présente dans l'actualité de ses romans, et plus que jamais dans *Écoutez-voir* qui voit ce vers de Shakespeare revenir comme une litanie au milieu de la prose. Reprenons finalement les vers d'un auteur très apprécié de Triolet :

« Elle [Madeleine] n'a rien de la beauté que chanta Pouchkine et, pourtant, je psalmodie intérieurement :

*Le dernier son des derniers mots
Encore au vol j'ai pu saisir,
J'ai mis la zibeline noire
Sur son épaule éblouissante,
D'un châle vert j'ai recouvert
Les boucles de la tendre tête,
Et j'ai ouvert la foule éprise
A [sic] la Vénus de la Néva. »¹⁹³*

En plus d'être une incitation à la rêverie, la poésie permet aux romans de Triolet de s'insérer dans tout l'intertexte des grands poètes que l'auteure affectionnait particulièrement, et est aussi une source d'inspiration lors de l'élaboration de ses romans, comme elle le mentionne, également à travers les vers de Pouchkine, dans *La mise en mots* :

« Ainsi, pour ne pas exiger de vous une connaissance de mes romans, pourrais-je en dire globalement que le thème de l'errance sous des formes variées y revient avec la persistance en moi de ces deux vers de Pouchkine :

*Il fut saisi par l'inquiétude
L'envie d'un changement de lieux...*

et [sic] que le style en varie avec les diverses variantes de l'errance. »¹⁹⁴

C'est donc naturellement que la question suivante se pose : quelle place accorder à la poésie dans l'élaboration du *Grand jamais* et *Écoutez-voir*, et comment Elsa Triolet arrive-t-elle à conjuguer prose et poésie dans son écriture ?

¹⁹² TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.234.

¹⁹³ *Ibid.*, p.214.

¹⁹⁴ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.98.

2. Du vers à la prose

Elsa Triolet a toujours été une grande admiratrice de poésie, et a depuis les débuts de sa carrière de romancière inséré des vers dans ses textes comme nous venons de le voir, sans jamais en écrire – ou du moins en publier – elle-même. Dans *La mise en mots*, elle avoue n'avoir ni la patience ni le talent pour organiser ses écrits en vers :

« Remarquez que rien de ce que j'écris ne s'organise, ne s'ordonne jamais en vers. [...] Les mots un à un me sont un mal inévitable, je passe outre, je suis pressée d'arriver au total. »¹⁹⁵

Cette humilité d'Elsa Triolet concernant son écriture en prose, qu'elle semble juger inférieure à la poésie versifiée, trouve un parallèle dans le personnage d'Austin d'*Écoutez-voir*. En effet, elle a mis des réflexions personnelles dans les pensées de cet artiste atypique, et lui fait dire qu'il est incapable de trouver la variante poétique d'une idée, qui se refuse à lui :

« L'homme tire fierté de ce que les tournures d'une phrase pour exprimer une seule et même chose soient en nombre illimité, mais que l'on dise "ah comme je suis malheureux sans ma bien-aimée" ou que l'on dise "je me sens bien seul quand mon amour n'est pas là", ce sont des variantes si ordinaires qu'on ne peut même pas les considérer comme différentes l'une de l'autre. *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé* est la variante extraordinaire, la création, la poésie. Je suis incapable de la trouver. »¹⁹⁶

Ce faisant, Austin minimise l'apport de la création dans les œuvres en prose, puisqu'il déclare qu'une variante en vaut une autre à partir du moment où elles ne sont pas énoncées de manière marquante, extraordinaire. Nous retrouvons cette réflexion dans la bouche de Triolet cette fois, en miroir, dans *La mise en mots*, accompagnée du même vers de Lamartine :

« Cela se passe autrement, en vers et en prose. L'énoncé d'un fait serait : celle que j'aime n'est pas avec moi, alors je me sens seul...

Un seul être vous manque et tout est dépeuplé... est l'art de dire immensément. »¹⁹⁷

L'écriture de Triolet ne s'organise pas en vers, mais le procédé créatif est-il si différent pour autant ? La prose ne peut-elle être poétique ? Pourtant, les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire sont le parfait exemple de cette frontière franchie par la poésie entre le vers et la prose, maintes fois transgressée depuis par les avant-gardes : le dadaïsme s'est chargé de briser toute

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.57-58.

¹⁹⁶ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.285.

¹⁹⁷ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.66.

catégorisation quant aux genres des textes représentés, ces derniers s'étalant dans l'espace de la page sans plus garder de traces de la visualisation typiquement associée aux vers ou à la prose.

Dans l'après-guerre, Triolet crée le « Groupe des jeunes poètes » au sein du Comité national des écrivains : sans en écrire, elle a une vision très pointue de la poésie en vers, et partage avec ces jeunes poètes, lorsqu'ils le lui demandent, son savoir en la matière. Pour illustrer ces propos, nous reprenons quelques phrases d'une très belle lettre d'Elsa Triolet à sa jeune amie poète et résistante Madeleine Riffaud, laquelle a eu la gentillesse de nous l'avoir transmise pour nos recherches :

« Quand on exprime des idées très simples, il faut les exprimer de façon frappante, si on ne veut pas que le vin se transforme en eau... Ou alors il faut que cela soit l'idée qui frappe. [...]

*La première fois qu'il vit
De près
Une baignoire
Fut le dernier jour de sa vie.*

est de la poésie qui va fouiller en vous et mettre en branle par des chemins mystérieux, l'horreur, la pitié et la révolte. »¹⁹⁸

Bien que cette théorie soit appliquée à la poésie en vers, elle résume pourtant magnifiquement l'écriture de Triolet, qualifiée de « mystère en plein jour » par Aragon, rappelons-le. Si son écriture ne s'organise pas en vers, elle n'est pas dénuée d'idées frappantes ou de poésie – bien au contraire ! Ses romans sont empreints d'une poésie onirique qui caractérise sa prose, dans *Le grand jamais* et peut-être encore plus dans *Écoutez-voir* qui associe aux images poétiques les images physiques. La notion d'écriture onirique dans l'œuvre de Triolet a été avancée par Alain Trouvé, lequel déclare que celle-ci « affirme la préséance de la fonction poétique du langage sur la fonction référentielle »¹⁹⁹. De fait, la narratrice du *Grand jamais* se perd souvent dans des digressions personnelles (qui ne sont pas toujours en lien avec l'histoire, nous l'avons vu), et Madeleine-narratrice, dans *Écoutez-voir*, se laisse souvent emporter dans des rêveries qui sont proches du songe et du registre merveilleux :

« “Poème chorégraphique” dit le transistor. Une grosse barge lente, baleine noire, vient sans bruit m'obstruer la vue, je l'ai sous le nez, elle avance centimètre par centimètre

¹⁹⁸ Voir annexe : Lettre d'Elsa Triolet à Madeleine Riffaud (archives privées de Madeleine Riffaud).

¹⁹⁹ TROUVÉ Alain, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, op. cit., p.196.

pendant que Ravel s'agite follement. La barge s'éloigne, Ravel s'est épuisé, la Seine réapparaît, balance de grosses vagues et essaie de me lécher les pieds. »²⁰⁰

À travers la personnification, allant parfois jusqu'à la monstruosification des éléments extérieurs, l'auteure embarque son lecteur dans un univers onirique où le héros évolue dans un contexte réaliste tirant vers le merveilleux, prenant des allures de conte. Les éléments du décor se transforment en images obsédantes pour l'héroïne (relevons une fois de plus le parallélisme avec l'invasion des objets dans les récits du Nouveau Roman), qui ne lutte pas contre cet envahissement extérieur, mais se contente, au fil du récit, de le fuir dès qu'il devient trop oppressant. Par exemple, lorsqu'elle trouve un hôtel pour passer la nuit, mais que les ombres de la chambre semblent prendre vie devant elles, menaçantes, Madeleine préfère dormir dehors dans un parc, pour ne pas avoir à supporter cette vision²⁰¹.

De même que les inserts de poèmes au sein du texte ont pour effet de pousser le lecteur à la rêverie, la poésie présente au sein de la prose via les personnifications, les métaphores et plus encore via les associations d'idées écartent de quelques mots la narration de sa trajectoire et produisent une sensation d'étrangeté, comme dans cet extrait qui reprend les trois figures de style évoquées ci-dessus, à travers les paroles de Madeleine-narratrice :

« Cela se vide sous mon crâne, les souvenirs s'amenuisent, se dessèchent, ils tombent comme les cheveux, les dents. On finit par avoir la mémoire chauve et édentée. J'entre dans le coma, dans l'avant-mort. Mon passé déjà est en ruines, des pans de ma mémoire s'écroulent, restent ici une tourelle, là quelques pierres, un clair de lune, le parfum des aiguilles de pins écrasées entre les doigts, une sonnerie de téléphone au loin... L'odeur de l'asphalte chaud dans une grande ville, l'été... au fond d'une rue, un monastère... une petite silhouette noire déambulant devant le mur blanc... des lèvres un peu salées qui sentent la cigarette [...]. »²⁰²

La prose poétique est une des marques les plus caractéristiques de l'écriture tardive de l'auteure, amorcée dans *Le grand jamais* et qui culmine dans *Le rossignol se tait à l'aube*, le livre poétique par excellence qui possède le plus grand nombre de citations (pour la plupart provenant des poèmes d'Aragon) et dont l'écriture reflète cet onirisme présent dans la narration, comme dans cet exemple :

« Puis ils émergèrent dans cette salle où, dans un mur transparent, les portes en verre demeuraient ouvertes sur le parc aussi bien tenu qu'eux-mêmes, gazon, allées, arbres,

²⁰⁰ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.173.

²⁰¹ *Ibid.*, p.303.

²⁰² *Ibid.*, p.169.

enveloppés d'un demi-deuil et de parfums crépusculaires, en attendant que leur tombe dessus le couvercle de la nuit. »²⁰³

Il s'agit en effet du livre le plus statique de Triolet, où l'action seule est ramenée aux états d'âme de l'héroïne, lesquels se confondent entre rêves et réalité, et s'accompagnent de nombreux vers d'Aragon. Finalement, l'écriture poétique constitue le cœur de *La mise en mots*, et confère à cet ouvrage toute sa singularité qui le place aux frontières de la poésie, de l'essai théorique et de la narration diégétique (avec tous les inserts de contes notamment). L'auteure s'y exprime en effet en utilisant maintes images percutantes qui viennent remuer l'imagination du lecteur. Elle le disait dans sa lettre à Madeleine Riffaud, si les idées sont simples, il faut qu'elles s'expriment de manière frappante. Reprenons ici à titre d'illustrations :

« Minuit. Le mont est chauve comme les vieilles têtes des sorcières, et jamais je n'y suis seule ; elles viennent, se saisissent de moi, m'emportent sur leur manche à balai, boivent mon sang et, parfois, me jettent ces herbes. Je sais, tu as tes cauchemars innovés, petit, et la recette tu la veux pour te payer la tête du romancier... »²⁰⁴

« Ma chasse aux mots. Attraper ces oiseaux en leur mettant un grain de sel sur la queue. Quand j'y réussis, je leur fais un sort, d'un perchoir à l'autre, je mélange leur voix. »²⁰⁵

Triolet explique sa « recette » de la mise en mots au moyen d'images poétiques qui percutent l'imagination du lecteur. Elle s'ingénie à transporter le lecteur dans un songe éveillé, qui est loin de l'archétype de l'essai théorique, et qui pourtant en est un à sa manière : le secret de son écriture se dévoile dans son écriture même, plus que dans le contenu théorique qu'elle comporte finalement.

L'écriture de l'auteure dans ses derniers écrits joue en effet avec la limite entre les images mentales (ou littéraires) qui dépendent de la lecture, et les images oniriques. Reprenons la définition qu'en donne Vincent Jouve :

« [Les images oniriques] ne sont pas l'objet d'une perception et demeurent très peu déterminées. Cependant, alors que les représentations du rêve ne reposent sur aucun stimulus, les images du lecteur sont conditionnées par ces stimuli que sont les prescriptions textuelles. »²⁰⁶

Dans tous les exemples précédemment cités, quand la narratrice se perd dans des images oniriques, dépendantes du rêve et de l'imagination, le lecteur est entraîné à sa suite, mais via le

²⁰³ TRIOLET Elsa, *Le rossignol se tait à l'aube*, op. cit., p.10.

²⁰⁴ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.22.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.57.

²⁰⁶ JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2014 (Écriture), p.41-42.

médium du texte écrit : l'image onirique dépend pour lui de l'image mentale, il doit prendre une part active à sa représentation, car le texte ne lui donne pas plus d'explications. À lui de s'y retrouver dans ces associations d'idées, qui forment le cœur de la poésie trioletienne. Elle le disait elle-même, à travers une métaphore organique, la poésie du roman n'est pas à chercher dans le vers, elle est la nature même du roman :

« [...] non, je n'ai pas accès au vers, ce minimum de mots pour un maximum d'expression, la poésie du roman est autre, elle est le courant chaud qui passe dans ses profondeurs, change sa température, sa faune et sa flore, elle est fondue dans sa masse, sel et sucre et rêve du créateur. Le roman qui n'est pas poésie a la fadeur de l'eau de mer dessalée. »²⁰⁷

D'où l'utilisation d'un langage poétique, qui permet au récit de s'accomplir sans passer par la banalité des descriptions d'états de fait. Triolet appuie d'ailleurs sur l'importance de suggérer les choses, les émotions surtout, plutôt que de les nommer afin de laisser au lecteur le goût de les déceler lui-même, non pas en les lisant, mais bien en les ressentant dans l'histoire à travers le choix des mots gravitant autour de la chose tue (c'est une idée que l'on retrouve d'ailleurs très tôt dans son œuvre, dès l'écriture de *Bonsoir, Thérèse*²⁰⁸):

« De tout temps, j'ai pensé qu'il ne fallait pas nommer les choses dans un roman, mais les faire paraître sans les nommer. Ça doit être cela même, l'art du roman : déclencher l'imagination du lecteur. »²⁰⁹

Précisons toutefois que si l'association d'images fortes constitue la ligne de fond de son écriture, elle ne rechigne pas à utiliser les lieux communs dans ses textes, non comme images en soi, mais comme moyens de raconter tout en allégeant le texte :

« Les images légalisées par le temps (le soleil brille, la démarche est royale) sont entièrement valables, puisqu'elles suscitent l'impression désirée – c'est-à-dire juste – non pas par l'exactitude, par la ressemblance, mais par une habitude prise ; ce ne sont plus des images, mais des moyens de conter. [...] Je me servirai des lieux communs non pas à cause de ma pauvreté en images, mais pour alléger un texte. Impossible d'écrire rien qu'en images, au bout de deux pages dans une phrase du genre : "la glace piquante comme les étoiles", on verra des étoiles à la place de la glace, je veux dire qu'on se trouvera au pouvoir de la chose à laquelle on compare, et non de la chose que l'on compare. »²¹⁰

²⁰⁷ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.60.

²⁰⁸ « En écrivant *Thérèse* j'ai encore une fois constaté ceci : ne pas dire : "elle était triste", mais faire parler, agir de façon qu'on voie qu'elle est triste. » : voir TRIOLET Elsa, *Écrits intimes*, op. cit., Journal de 1938-1939, p.236.

²⁰⁹ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.232.

²¹⁰ TRIOLET Elsa, *Écrits intimes*, op. cit., Journal de 1924-1926, p.181-182.

Dans cet extrait de son journal de 1924-1926, elle livre déjà sa pensée sur le nécessaire équilibre entre les images mentales et les lieux communs, qui l'accompagne donc dès la rédaction de ses premiers romans en russe. Il s'agit d'expressions tellement ancrées dans le langage, que Triolet ne les utilise plus pour leur qualité comparative, mais en tant que nouveaux référents. C'est de cette manière, en associant des images poétiques marquantes à l'usage banal de lieux communs, que se démarque la prose d'Elsa Triolet : elle résulte de la volonté d'originalité provenant de son amour pour la poésie, et de l'envie d'écrire dans une langue à laquelle on peut s'identifier, soit le langage du quotidien.



Triolet affirmait qu'il était impossible d'écrire hors de soi, mais que la trouvaille, si elle venait naturellement et qu'elle n'était pas forcée par l'auteur, lui permettait d'insuffler un renouveau à son écriture tout en restant fidèle à lui-même. Dans les trois œuvres analysées, la trouvaille prend l'apparence fragmentée de l'intertextualité, des collages à la manière des avant-gardes, et surtout d'un langage qui se révèle dans la poésie, déjà présent dans le reste de son œuvre, mais qui culmine dans ses derniers ouvrages. À la fiction se mêlent les théories esthétiques, la poésie, et une autobiographie en filigrane qui se dévoile dans l'écriture plus que dans le contenu : au lecteur de prendre garde à ne pas s'égarer en spéculations.

La liberté de l'écrivaine se confronte parfois à celle de son lecteur : Triolet a le désir de guider ce dernier dans ses œuvres, tout en sachant qu'elles échappent forcément à son contrôle, de même que les travaux de son héros Régis Lalande lui avaient échappé à sa mort. L'interprétation, forcément multiple, d'une œuvre, devient elle aussi une interférence au bon déroulement de la fiction. Le langage a-t-il atteint ses limites, malgré les tentatives de renouvellement de l'écrivaine ?

PARTIE III - DU MOT À L'IMAGE

« *Je me débats : comment dire plus qu'il ne m'est donné de dire avec des mots ?* »²¹¹

Il s'agit d'un questionnement de fond qui accompagne toute la fin de sa carrière. Elsa Triolet a décidé, à partir du *Grand jamais*, d'opter pour l'hétérogénéité au sein de ses écrits. Ce travail de déconstruction s'effectue sur trois niveaux : au niveau de la fiction, avec l'intrusion de l'auteure dans la trame narrative ; au niveau du langage, avec les recherches d'intertextualité et le basculement de l'écriture vers la poésie ; et finalement au niveau des mots eux-mêmes.

Rappelons-nous de ce cri lancé par le personnage de l'écrivain du *Rossignol se tait à l'aube* lorsque sa femme lui demande si ce qu'il écrit est une surprise pour lui, repris en collage par Triolet dans *La mise en mots* :

« La surprise que c'est ! Le tour que vous jouent les mots, la mise en mots. Des tours pendables ! C'est toi, écrivain, le pendu. Il s'agit de se dépendre. Ça s'appelle travailler ! Souvent, on meurt étranglé. »²¹²

Et si, pour échapper à l'étranglement, la solution de la romancière était de sortir du système des mots, d'aller voir plus loin ? Nous verrons dans cette dernière partie comment Triolet finit par postuler l'insuffisance des mots et la limite du langage pour exprimer tout ce qu'elle voudrait partager avec ses lecteurs. En se tournant vers les images, elle opère un travail inédit de recherche graphique pour ses romans, et bouleverse le rapport entre l'image et la littérature, entre l'œuvre visuelle et l'œuvre immatérielle : l'image vient-elle au secours des mots, ou est-elle destinée à les remplacer ?

Chapitre 1 : Les mots, entités indépassables du roman ?

Dans les trois ouvrages de notre corpus, Triolet pose un regard critique sur les mots, leurs capacités et leurs limites. Dans la continuité du renouveau stylistique typique de cette période d'écriture, elle joue avec les mots pour les pousser jusque dans leurs retranchements, les manipule dans tous les sens et, sur les traces du linguiste Vélimir Khlébnikov, apporte au langage écrit la dimension orale. Cependant, malgré ses efforts d'inventivité, force lui est de constater que la création romanesque est limitée à cause du langage, quel que soit son degré de

²¹¹ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.107.

²¹² TRIOLET Elsa, *Le rossignol se tait à l'aube*, op. cit., p.75.

déconstruction. Triolet va donc se tourner vers les images pour pallier les manques inévitables résultant de l'utilisation des mots.

1. Détourner les mots

1.1. « Je suis atteinte de bilinguisme »²¹³

Dans *La mise en mots*, Elsa Triolet évoque avec humour son bilinguisme, en parlant comme d'une maladie. Elle nous explique que le passage de la pensée se fait pour elle plus rapidement en russe, sa langue maternelle, qu'en français, et que cela est peut-être la cause de son combat avec les mots :

« Si tout ce que je disais des moments heureux qui me sont rarement donnés où je puis sauter sur les mots directement, sans passer par la réflexion néfaste, si tout cela provenait de mon bilinguisme ? Peut-être... En être sûre n'y changerait rien, ne ferait qu'aggraver mes perplexités appelées complexes. Mon accent russe me gêne comme de vilaines dents qui vous empêchent de sourire. »²¹⁴

« J'ai maille à partir avec les mots »,²¹⁵ déclare-t-elle, en déplorant les difficultés de mettre la main sur le bon mot pour exprimer au mieux ce qu'elle a à dire. Son bilinguisme provoque une relation de l'auteure avec la langue française oscillant entre l'amour et le désespoir : elle va jusqu'à qualifier les mots de « matière morte »²¹⁶, soumis aux impératifs des règles orthographiques du *Littré* ou du *Robert*, et affirme plus loin qu'elle les aime, mais « d'un amour timide et malheureux »²¹⁷. Nous le savons, le passage de l'écriture du russe en français avec la rédaction de *Bonsoir, Thérèse* a été une épreuve particulièrement difficile pour l'écrivaine qui, en plus de devoir apprivoiser la langue française, avait vu son projet de roman entaché par l'indifférence d'Aragon²¹⁸. Des années plus tard, la romancière parle encore de sa difficulté à choisir ses mots, mais fait de celle-ci une force :

²¹³ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.54.

²¹⁴ *Ibid.*, p.55.

²¹⁵ *Ibid.*, p.54.

²¹⁶ *Ibid.*, p.57.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Aragon dira plus tard que son manque de soutien envers Elsa Triolet à cette époque restera son plus grand regret, et il passera le restant de sa vie à défendre ses écrits. Voir EYCHART Marie-Thérèse, « Elsa, la célèbre inconnue », dans DUCOIN Jean-Emmanuel (coord.), *Le feu d'Elsa*, op. cit., p.24.

« J'aurais pu me faire passer mon accent russe. J'ai préféré le garder. J'écris avec mon authentique accent, il est dans le caractère de mon écriture, dans mon style, dans ma folie elle-même : la folie aussi a une nationalité. »²¹⁹

Elle a fait de son bilinguisme le fondement de sa création littéraire : en acceptant ce « bi-destin »²²⁰ comme elle l'appelle, elle choisit de concilier ses racines russes avec son écriture en français. Sa double appartenance linguistique se transforme en vecteur créatif : il n'est pas rare qu'elle fasse appel à des contes²²¹ ou des expressions russes²²² dans ses textes, ou qu'elle s'amuse à s'interroger sur le vocabulaire français par rapport à d'autres langues, par exemple dans cet extrait du *Grand jamais* :

« Curieux qu'en français le mot temps désigne non seulement une somme d'années, d'heures, de secondes, mais aussi un état atmosphérique [...]. »²²³

La langue est donc loin d'être de nature figée pour l'auteure, qui s'amuse avec les mots et se prend à les observer comme une ethnographe en terre inconnue appréhende peu à peu une autre manière de nommer les choses, qui aboutit à une autre vision de la chose en elle-même, comme avec l'exemple du mot « temps » cité ci-dessus.

1.2. Jeux de sonorités

Ce regard allophone porté sur la langue française a une résonance dans le choix des mots utilisés dans le diptyque. Triolet s'amuse avec leur graphie et leur consonance, toujours dans l'optique du renouveau stylistique typique de ces deux ouvrages, en écho avec les réflexions de son essai.

La langue russe est en effet à la base de certaines inventions lexicales trioletiennes : se basant sur l'adjectif russe qualifiant certaines nuits construit à partir du mot « rossignol », elle écrit « la nuit-des-rossignols »²²⁴ comme un nouveau substantif. Traductrice de Khlébnikov, elle s'efforce de transmettre du russe au français son jeu de détournement et de création de mots, et en donne un exemple dans *La mise en mots* :

²¹⁹ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.56.

²²⁰ *Ibid.*, p.8.

²²¹ Dans *La mise en mots*, elle exploite à plusieurs reprises un « vieux conte russe » (selon ses termes), analogie des voies de la création : « Si je prends ce sentier, je perds mon cheval, l'autre je me perds moi-même, le troisième et je perds mon cheval et je me perds moi-même. » *Ibid.*, p.137.

²²² « On dit dans ma langue maternelle : "A [sic] la vache qui aime se servir de ses cornes, Dieu n'en donne pas. » *Ibid.*, p.17.

²²³ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.281.

²²⁴ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.89.

« Pour vous en donner une idée, voici un *branchepleur essaulé penché au-dessus de l'eau, et le lac où il y avait des heures à la place des pierres et à la place des roseaux bruissaient des rosheures. Et au-delà du lac à peine se mouvaient des tristeaux [...]* »²²⁵

Pourtant, elle se défend de faire de la « motcréation », selon le terme de Khlébnikov, affirmant que cet art n'est accessible qu'aux poètes et aux linguistes. Cependant, l'influence du linguiste russe dans l'écriture tardive de Triolet est manifeste : on la retrouve notamment dans une longue digression du *Grand jamais* où la narratrice explore les ressources de la langue transmentale. Ce concept de Khlébnikov visant à l'universalité d'un langage basé sur les phonèmes, permettrait de transcender les conventions associées à la langue en se référant à l'effet produit par les sons, ces derniers influençant le signifié effectif. Comme l'indique Triolet dans *Le grand jamais*, la langue transmentale obéit à deux règles :

« 1° *La première consonne d'un mot ordinaire régit le mot entier, commande les autres.* (Mallarmé, dans les « Mots anglais » : *la Consonne dominante, la Signification de plus d'un vocable*).

2° *Les mots qui commencent par la même consonne sont réunis par le même concept et semblent arriver de tous les côtés au même point de la raison.* »²²⁶

Et elle de donner plusieurs illustrations du phénomène, par exemple le phonème « v » de « virage », « vertige », « vent » qui signifierait « *la rotation d'un point autour d'un autre point, celui-ci immobile* »²²⁷. Ainsi, pour ne reprendre que quelques exemples du *Grand jamais*, il n'est pas rare de tomber sur ce genre de digressions opérées par la narratrice, qui interrompt le cours du récit pour établir des liens entre les mots et leur référent, ce dernier étant influencé par la construction phonémique du mot :

« [...] cette Mme Werth à qui le W majuscule et l'h à la fin donnaient une consonance anglaise, agréable pour les affaires, on ne sait trop pourquoi. »²²⁸

« Or, Madeleine voulait voir sa marraine. Quand elle était toute petite, Madeleine croyait que cela voulait dire Ma-Reine [...] »²²⁹

Dans ce deuxième exemple, l'association entre l'idée et la prononciation de l'homophone est si forte que Triolet garde la graphie « Ma-Reine » tout au long du récit. De même que dans les exemples ci-dessous tirés d'*Écoutez-voir*, c'est l'association d'idées liées à la prononciation qui

²²⁵ *Ibid.*, p.62-63.

²²⁶ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.47. Il s'agit d'un collage de textes de Vélimir Khlébnikov, dont Triolet ne mentionne pas la source exacte.

²²⁷ *Ibid.*, p.48.

²²⁸ *Ibid.*, p.95.

²²⁹ *Ibid.*, p.97.

prime, et l'on peut se demander finalement si dans l'univers trioletien c'est la réalité qui imprime son référent au mot, ou le mot qui par sa sonorité donne à la réalité cet aspect-là, à l'instar de la théorie de Khlébnikov :

« L'irritation que j'en éprouvais me rendait sourde à tout ce qui n'était pas son grondement, auquel venait se mêler le miaulement de la scie, mariant le r-r-r de l'irr-r-r-r-i-i-itation avec le i-i-i de la sci-i-i-ie ! »²³⁰

« Voler, violenter, comme cela se ressemble. »²³¹

« Le mot rôdeur n'évoque pas la misère comme le mot clochard, le rôdeur ne mendie pas, et se sert quand ça se trouve. Le clochard a la couleur et la consistance de la boue, le rôdeur celle de la poussière. »²³²

Alors que le deuxième exemple suit à la perfection les principes de la langue transmentale, le troisième s'en éloigne quelque peu pour ne plus se baser que sur des impressions sonores, qui finissent par faire loi. Effectivement, Triolet ne cherche pas à appliquer les règles de Khlébnikov à la lettre dans ses romans, mais elle s'en inspire pour dévoiler une autre facette des mots : l'impression acoustique dégagée par celui-ci définit la réalité plus sûrement que son signifié en lui-même. Dans cette lignée, Triolet s'intéresse aussi à la dimension graphique des mots :

« Où ai-je donc écrit que le nom d'une ville parfois lui ressemble ? *Carcassonne* imite les longs murs de sa cité, *Souillac* les étroits peupliers d'Italie... Ceci pour le dessin de l'écriture. »²³³

Bien que la dimension graphique ait été moins approfondie que l'acoustique, elle rejoint avec les collages des textes manuscrits de Triolet dans *La mise en mots* l'idée que l'écriture n'est pas seulement fonctionnelle, mais poétique avant tout, voire visuelle : cette réflexion amorce, nous le voyons, l'arrivée de l'image au sein du texte de fiction.

2. Les limites du roman articulé

Au long du diptyque, l'incapacité du roman à atteindre l'exhaustivité revient comme un leitmotiv dans les réflexions de l'auteure-narratrice :

²³⁰ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.71.

²³¹ *Ibid.*, p.278.

²³² *Ibid.*, p.119.

²³³ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.61.

« Dans l'état actuel de la science romanesque, il est aussi impossible pour le roman de reproduire la vie dans toute son ampleur, que pour la machine électronique de reproduire le cerveau humain. »²³⁴

Cet état de fait est applicable à deux niveaux, le second étant la conséquence du premier. Du point de vue du récit d'abord, comme expliqué dans la deuxième partie de ce travail, il est impossible de tout raconter de la vie d'un homme (et à travers elle, de l'Histoire) car le récit, d'une part, résulte du choix de raconter tel événement et d'omettre tel autre ; et d'autre part, n'est pas à même de capturer la part d'inconscient, de rêve et de non-dits qui forge l'identité humaine et reste inaccessible à tout autre que soi-même. Du point de vue de l'écriture romanesque ensuite, l'impossibilité de reproduire la vie à travers l'écriture s'illustre par plusieurs procédés. Parmi eux, l'usage de l'ellipse, qui aboutit aux « blancs » de l'interprétation selon la formule de Wolfgang Iser, c'est-à-dire que les manques du roman laissent au lecteur la place de s'y glisser et d'apporter lui-même du sens au récit. Alain Trouvé parle de cette figure utilisée par Triolet dans *Luna-Park*, récit duquel l'héroïne, Blanche, est absente, ce qui nous rappelle Régis, le héros absent lui aussi de sa propre histoire dans *Le grand jamais* :

« [...] la figure elliptique est le moyen, dans la perspective ludique, de redonner “du jeu” à l'interprétation. Elle désigne toutes les formes de lacunes dans l'information donnée au lecteur. »²³⁵

L'ellipse s'illustre encore plus dans *Écoutez-voir*, car chaque narrateur prenant le relais de l'autre disparaît le temps d'un ou plusieurs chapitre(s) et n'apparaît plus que conté par l'autre, perçu à travers lui, jusqu'à parfois s'évaporer complètement du champ narratif, comme l'Homme de Florence vers le milieu du roman.

L'ellipse, finalement, c'est aussi l'absence de mots qui permet à l'interprétation d'aller chercher dans le roman un supplément de sens, que les mots ne peuvent lui donner. Triolet avait conscience des limites du langage pour rendre compte de l'ampleur des choses à exprimer, elle qui se battait avec eux et qui, bien loin de l'écriture automatique d'un André Breton ou de la prose spontanée d'un Jack Kerouac, retournait les mots dans tous les sens avant d'en être satisfaite :

« Que les mots, leur assemblage, me soient venus par enchantement ou que je les aie choisis, je ne les garde qu'après les avoir tournés et retournés, jugés de face et de profil.

²³⁴ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.269.

²³⁵ TROUVÉ Alain, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, op. cit., p.168.

Corrigés. Remplacés. [...] Tout me ramène à la pauvreté du langage en comparaison avec l'infini des choses à exprimer. »²³⁶

Triolet, dans *La mise en mots* et *Le grand jamais*, qualifie à plusieurs reprises les mots de matériau grossier, friable et peu fiable. Néanmoins, elle se rend compte de l'ambivalence de sa position en tant qu'écrivaine, et tisse au long de son essai la comparaison entre la pauvreté du langage inarticulé des animaux, et le langage humain, qui sort l'homme de sa solitude et s'accomplit dans l'écriture :

« Ah, je ne fais que me plaindre de la pauvreté du langage humain, quand c'est tout de même quelque chose que ce moyen de communication entre les hommes ! C'est quelqu'un que l'homme puisqu'il a trouvé l'écriture. »²³⁷

Pour la narratrice du *Grand jamais*, seuls les romanciers et les poètes arrivent approximativement à transcrire la vie réelle, et elle distingue encore un autre groupe au sein de ces écrivains, ceux qui arrivent effectivement à une cohérence relative entre ce qu'ils veulent dire et ce qu'ils disent, au moyen de la création artistique et d'un certain génie :

« Il y en a qui, pour se servir des matériaux grossiers du langage, ont une agilité diabolique. Ils suggèrent, ils insinuent, ils créent des mots nouveaux, si bien qu'ils peuvent parfois, à force de génie, arriver à une certaine ressemblance avec ce qu'ils essaient d'exprimer. »²³⁸

Elle mentionne Khlébnikov évidemment, Maïakovski... mais ne se compte jamais dedans. Pourtant, son écriture se distingue par sa créativité langagière, sa poésie, ses jeux optiques et acoustiques sur les mots... Nous le voyons, pour elle, seul l'art dans l'écriture – c'est-à-dire la trouvaille, l'invention – permet au langage de déployer ses vraies possibilités et de sortir de sa pauvreté et de sa finitude. Cependant, elle garde une distance dans ses termes (« une certaine ressemblance », « parfois », « à force de génie »), et encore plus encore dans le passage suivant, en amorçant dans *Le grand jamais* la trouvaille qui va prendre forme dans le second volet du diptyque :

« Bon, je l'ai déjà écrit ici : le mot est un matériau qui reste grossier même entre les mains des virtuoses du langage. Ces derniers temps, on s'était mis à se servir des mots comme de coquillages, de plumes ou d'allumettes. Cela fait des romans carte-postale [sic], des romans souvenirs de plage [...], c'est bon une fois par hasard. Cela fait de curieux petits romans-objets. Ce n'est pas un système d'écriture révolutionnaire, rien qu'une fioriture, une enluminure... Pourtant, on est juste sur le point de découvrir

²³⁶ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.70.

²³⁷ *Ibid.*, p.101-102.

²³⁸ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.49.

quelque chose... Le roman ne se contente pas de courir parallèlement aux événements, c'est un art-fiction, une réalité à venir. »²³⁹

Elle signale la création de ces « romans-objets », mais à titre d'anecdote, comme s'il s'agissait de hasards (elle le dit elle-même) isolés, mais tout proches d'aboutir à une grande idée, « sur le point de découvrir quelque chose ». Ce « quelque chose » en plus, qui manque au roman, à l'écriture romanesque, elle le trouve : c'est l'image. Après être arrivée au bout de ses expérimentations sur les mots dans *Le grand jamais*, elle met en œuvre plus qu'elle n'écrit *Écoutez-voir*, c'est-à-dire l'aboutissement de ses réflexions sur la pauvreté du langage : les mots ont trouvé leur limite, aux images de leur venir en aide.

Chapitre 2 : Le roman imagé

Elsa Triolet consacre un large chapitre de son essai à la place de l'image dans *Écoutez-voir*, pour en expliquer les recours et surtout la nécessité après avoir constaté la finitude des mots, qui ne peuvent viser l'exhaustivité :

« C'est à bout d'arguments verbaux que j'ai vu l'image me faire signe, elle accourait au-devant de moi. »²⁴⁰

Nous verrons dans ce dernier chapitre de quelle manière l'image s'associe aux mots dans ce livre étonnant, et fait de celui-ci une œuvre hybride entre le récit immatériel et l'objet d'art. Le titre « *Écoutez-voir* » en lui-même évoque ce basculement dans la manière de concevoir le roman, et est repris par l'auteure dans l'avant-propos « Du titre de ce roman » comme suit :

« *Écoutez-voir*, locution populaire, entrée en matière, demande d'attention, proposition de dire et de montrer. »²⁴¹

En choisissant cette expression pour titre, l'auteure n'évoque pas le récit en lui-même, et choisit de centrer l'attention du lecteur sur l'innovation de sa démarche : elle lui demande son attention, car le lecteur est habitué à lire de la littérature, mais non à la voir, à la regarder. Sa participation est donc requise pour l'expérience menée par Triolet dans son avant-dernier roman, dans lequel l'image tient un rôle aussi important que le langage.

²³⁹ *Ibid.*, p.92.

²⁴⁰ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.107.

²⁴¹ TRIOLET Elsa, « Du titre de ce roman », dans *Écoutez-voir*, op. cit., p.10. Toutes les citations reprises depuis cette source sont notées en italique conformément à la mise en page de l'édition de Robert Laffont.

1. Une innovation ?

1.1. Genèse du projet

Dans la « Préface au *Grand jamais* », écrite rétrospectivement en 1970 (soit après la parution d'*Écoutez-voir*), l'auteure explicite la triple inspiration du second tome de son diptyque. La première, nous l'avons déjà analysée, procède de la demande de ses lecteurs désireux d'avoir l'histoire de Madeleine, délivrée de l'ombre de Régis, et renforce ce dialogue fort entre l'auteure et son lectorat²⁴². La deuxième est liée à la conscience des manques du roman, sous-thème obsédant du *Grand jamais*, comme nous l'avons déclaré au chapitre précédent. C'est en constatant les limites du langage qu'elle se tourne vers l'art visuel :

« Je devenais de plus en plus consciente des *manques* dont souffrent tous les romans, de l'impossibilité pour le romancier de tout dire – vous trouverez dans *Le Grand Jamais* des pages consacrées à ce sujet – et il me semblait que l'image pouvait dans une certaine mesure combler les creux du roman. »²⁴³

L'élaboration des *Œuvres romanesques croisées*, illustrées par le couple d'écrivains, se révèle être la dernière source d'inspiration de l'auteure (ou la première chronologiquement, ce travail d'édition de leurs œuvres ayant commencé en 1964 et étant donc antérieur à la rédaction du *Grand jamais*) :

« L'idée m'en était venue du travail fait pour les *Œuvres Croisées*, des recherches de toiles, de photos, de documents existants qui pouvaient illustrer, – par association d'idées, une similitude d'atmosphère, des précisions apportées dans les faits, – élargir le roman et le rêve. [...] en règle générale les *Œuvres Croisées* sont illustrées par nous-mêmes c'est-à-dire par un choix parmi les images déjà existantes. De là m'est né le désir d'écrire un roman en l'imaginant chemin faisant, et non *après*, le roman déjà écrit. »²⁴⁴

L'importance de l'art visuel dans les œuvres de l'auteure se retrouve en réalité dès la rédaction de ses premiers livres, dans ses manuscrits parsemés de croquis. Nous pouvons postuler, à la suite de Marianne Delranc-Gaudric, que cet intérêt pour les arts plastiques lui vient de sa formation d'architecte, et que le goût du dessin ne l'a jamais quittée, s'alliant avec l'écriture pour la compléter :

« Les manuscrits des premiers romans en russe sont parsemés de petits croquis ou de dessins, comme si l'écriture n'était pas le mode premier d'expression pour Elsa Triolet

²⁴² Voir partie II, chapitre 1.2.1. « Le mystère en plein jour ».

²⁴³ TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, op. cit., p.13.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.13-14.

(nous avons vu qu'avec des études d'architecture, sa formation était avant tout plastique). [...] À cette époque, E. Triolet dessine et peint encore, des aquarelles notamment. L'une d'elles est reproduite dans le premier volume des ORC. »²⁴⁵

À cela s'ajoute sans aucun doute l'influence du milieu de peintres, de photographes et de dessinateurs qu'elle fréquentait à Paris, parmi lesquels plusieurs se sont greffés à son œuvre, comme nous le rappelle Louise Guillemot dans sa préface à *Dessins animés* :

« La vie d'Elsa Triolet est peuplée de peintres et de photographes, Marc Chagall, Fernand Léger, Pablo Picasso. Man Ray a photographié les colliers²⁴⁶ qu'elle créait en 1930, 1931. Max Ernst avait illustré *Bonsoir, Thérèse*, Robert Doisneau illustrera *Les Manigances*. »²⁴⁷

Dans ces exemples, il s'agit d'artistes qui ajoutent leur travail après coup sur les créations – plastiques et littéraires – de l'auteure, mais l'idée d'une vraie collaboration prend vie en 1945 avec l'étonnant ouvrage *Dessins animés*, publié sous forme de feuilleton dans la revue *Poésie 45* de Pierre Seghers, puis édité en livre en 1947²⁴⁸. L'écrivaine, pour la première fois, fait entrer l'image sous la forme des dessins de Raymond Peynet au cœur de son texte. Une collaboration qui donne lieu à cet ouvrage unique et atypique dans l'œuvre de Triolet, prenant les traits d'un conte onirique dans un Paris bouleversé par le cauchemar de la guerre, où les images de Peynet s'associent aux images mentales fortes exploitées par l'écriture. Si l'expérience ne se renouvelle pas, la graine est semée : des années plus tard lors de l'édition des *Œuvres romanesques croisées*, l'image refait surface dans ses récits, mais l'illustrant après coup. Finalement, dans *Écoutez-voir*, le processus s'inverse : l'image naît dans l'esprit de l'auteure en même temps que le texte, et est de ce fait indissociable de la création.

1.2. Le roman imagé dans la littérature de son époque

Gilbert Beaugé prend l'exemple d'*Écoutez-voir* comme l'exception qui confirme la règle concernant la peur de l'image présente chez les écrivains de l'époque, et le refus de ces derniers de voir une possible coexistence entre l'image et le texte :

« Dans les années soixante, la plupart des écrivains craignent que l'image ne “tue le texte” et il faut un certain courage pour en affronter l'éventualité. L'exemple d'Elsa

²⁴⁵ DELRANC-GAUDRIC Marianne, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine, op. cit.*, p.240.

²⁴⁶ Elsa Triolet, au début de son installation à Paris dans les années trente, créait des colliers de fantaisie que Louis Aragon allait vendre dans les maisons de haute couture.

²⁴⁷ GUILLEMOT Louise, « Féerie pour la dernière fois. Préface. », dans TRIOLET Elsa (avec le concours de Raymond Peynet), *Dessins animés*, Paris, Manifeste ! Éditions, 2021, p.14.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.8.

Triolet est exemplaire, mais il ne témoigne que d'une seule chose : le goût de l'inédit l'emporte sur les mécanismes de défense contre l'anxiété. »²⁴⁹

Bien que cette remarque soit quelque peu réductrice envers la démarche de Triolet – qui crée une nouvelle manière de penser le roman, non par « goût de l'inédit », mais bien poussée par la nécessité du recours à l'image due aux limites du langage –, il est clair que la crainte de nombreux écrivains de l'époque envers l'envahissement du paysage culturel par l'image n'est pas exagérée : l'audiovisuel gagne énormément en vitesse dans les années soixante, et compte beaucoup de détracteurs (qui le rebaptisent « l'idiot-visuel », comme le souligne plaisamment Jean-Pierre Montier²⁵⁰). Elsa Triolet le dit elle-même au travers de termes forts dans son essai à ce propos : « On me disait que j'allais tuer le roman. »²⁵¹

Effectivement, le mariage spontané entre le texte et l'image dans le domaine littéraire existe, mais à titre d'exception. Elle relève dans *La mise en mots* les essais littéraires de Picasso, les poèmes de Klee, les vers du Douanier Rousseau au dos de ses tableaux²⁵², mais aucune œuvre qui ne soit réellement créée autant avec le langage que l'art pictural. Ses exemples soulignent en effet des peintres qui se sont mis à la littérature, mais pas d'écrivains qui puisent dans la peinture comme dans une réserve de mots. Elle met l'accent sur l'originalité de sa démarche, qui lui est venue pour combler un manque, et dont elle ne trouve d'équivalent nulle part ailleurs :

« Je me trouve à ma stupéfaction la seule à avoir cherché des images pour mes textes dans l'immense trésor pictural existant. »²⁵³

Cependant, comme le souligne Mohamed Essaouri dans son article « *Écoutez-voir*, un roman imagé », *Écoutez-voir* n'est pas la première occurrence de roman imagé dans la littérature française²⁵⁴ : la *Nadja* d'André Breton, ainsi que les romans-collages *La femme 100 têtes* et *Une semaine de bonté* de Max Ernst sont des romans imagés (dans la veine surréaliste), antérieurs à celui d'Elsa Triolet, qui puisent eux aussi dans l'iconographie existante pour alimenter leurs textes. Cependant, elle est bien la première à avoir théorisé ce genre, très peu exploité, de la littérature française, et à en avoir expliqué les fondations dans *La mise en mots*.

²⁴⁹ BEAUGÉ Gilbert, « Les contours d'une énigme ou la photo du colonel », dans ARROUYE Jean (coord.), *La photographie au pied de la lettre*, op. cit., p.184.

²⁵⁰ Voir MONTIER Jean-Pierre, « Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet », dans *À la littérature*, op. cit.

²⁵¹ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.113.

²⁵² *Ibid.*, p.117.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Voir ESSAOURI Mohamed, « *Écoutez-voir*, un roman imagé », dans ARROUYE Jean (coord.), *La photographie au pied de la lettre*, op. cit., p.133.

1.3. L'image-argument

Le terme « roman imagé » est donné par Triolet dans la préface du *Grand jamais*, dans l'avant-propos d'*Écoutez-voir* ainsi que dans *La mise en mots* où il prend le nom d'un chapitre entier consacré à la définition de ce concept, de manière plus complète que dans le bref avant-propos du roman, qui le définit comme suit :

« Ce roman est né imagé. Je dis bien imagé et non illustré. On ne peut illustrer que quelque chose de déjà existant ; ici le texte est né avec l'image, en même temps ou, parfois, avant les mots qui le forment et qui sont venus à partir de l'image déjà existante. »²⁵⁵

La distinction est fondamentale : l'illustration vient après l'écriture du texte, alors que l'image s'impose à l'auteure pendant le processus de l'écriture même. Elsa Triolet a déjà illustré ses romans dans l'édition des *Œuvres romanesques croisées* : l'image est venue après coup, de même que les illustrations de Raymond Peynet pour ses *Dessins animés*. Précisons aussi, à la suite de Mireille Hilsum dans son article « Mise en image et mise en mots dans *Je n'ai jamais appris à écrire* ou *Les incipit* d'Aragon »²⁵⁶, que *La mise en mots* d'Elsa Triolet, à la différence d'*Écoutez-voir*, ne contient pas des images, mais des illustrations. Elles sont postérieures à la rédaction, et sont par ailleurs nommées telles quelles par l'auteure dans sa « Table des illustrations » à la fin de l'ouvrage (là où *Écoutez-voir* les recense à la fin sous le titre « Les images »).

Quand l'illustration n'est pas du fait de l'auteur, le roman risque de se perdre dans une double possibilité d'interprétation du texte : celle de l'illustrateur s'imposant à la vue du lecteur risque de ce fait de prendre le pas sur l'intention de l'auteur.

« L'illustration est due, en règle générale, à une inspiration autre que celle du romancier, elle est une arme à double tranchant : l'illustrateur donne son interprétation du texte, or, qui sait, cette interprétation peut ne pas correspondre à la vision de l'auteur, à celle de chacun des lecteurs. »²⁵⁷

Ce passage de *La mise en mots* rejoint sa mise en garde de l'avant-propos du roman sur les risques de la double inspiration : qu'elle provienne de l'apport de la musique au poème ou de l'image au texte, elle peut aboutir à une interprétation plus ou moins éloignée de celle de son

²⁵⁵ TRIOLET Elsa, « Du titre de ce roman », dans *Écoutez-voir*, op. cit., p.9.

²⁵⁶ HILSUM Mireille, « Mise en image et mise en mots dans *Je n'ai jamais appris à écrire* ou *Les incipit* d'Aragon », dans *Textimage* [en ligne] https://www.revue-textimage.com/06_image_recit/hilsum5.html (page consultée le 30 juillet 2023).

²⁵⁷ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.110.

auteur. Nous avons parlé du parti pris d'Elsa Triolet d'accompagner la lecture de ses romans afin que le lecteur ne se perde pas en conjectures : cet avertissement à propos des ouvrages illustrés prend donc tout son sens lorsqu'elle défend son projet de roman imagé. Dans ce cas-ci, les images ayant été sélectionnées par l'auteure dans le vaste univers iconographique existant ne peuvent aller que dans le sens voulu par celle-ci :

« Ici, du moins, les images ne peuvent pas vous mettre sur une fausse piste : j'ai choisi, sinon écrit, ma musique moi-même. Ces images sont, au contraire, des balises posées par l'auteur sur le chemin du roman. »²⁵⁸

Les images de ce roman sont donc indissociables du texte, et inversement : Triolet explique au lecteur que l'image lui apparaissait en même temps que les mots et, comme précisé plus tôt, venait au secours des arguments verbaux. Mohamed Essaouri décrit en effet l'autonomie de l'image dans ce cas de figure, qui ne sert pas le texte, mais fait partie intégrante du récit :

« Au contraire, l'image est autonome, elle existe déjà et le texte n'a pas pour fonction de la commenter, de la réduire ni de la secondariser ; comme le mot elle est un outil de création qui vient au secours du romancier. »²⁵⁹

Elle leur donne le nom de « citations picturales »²⁶⁰ car, comme les mots, il s'agit d'éléments existants qui servent d'outils au créateur qui, les assemblant, donnent au total un sens inédit enrichi de la somme de ses éléments. Une autre technique de collage, en somme une autre sorte d'interférence dans le roman, mais que l'auteure considère comme des arguments au même titre que les mots. Si la dimension visuelle relève bien du collage, la dimension sémantique relève, elle, de la narration même et fait donc partie intégrante du récit (au contraire de certaines citations qui sont plutôt à considérer comme des digressions). Après en avoir noté l'idée, il lui fallait rechercher l'image en elle-même dans l'immensité de l'univers pictural :

« J'écrivais le roman sur la page de droite de mon cahier, sur la gauche je notais l'image qui venait avec les lignes écrites. Souvent, cette image était précise, d'autres fois, si je savais qu'elle existait, il fallait la trouver, la retrouver. »²⁶¹

²⁵⁸ TRIOLET Elsa, « Du titre de ce roman », dans *Écoutez-voir*, op. cit., p.10. Nous soulignons.

²⁵⁹ ESSAOURI Mohamed, « Écoutez-voir, un roman imagé », dans ARROUYE Jean (coord.), *La photographie au pied de la lettre*, op. cit., p.132.

²⁶⁰ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.108.

²⁶¹ TRIOLET Elsa, « Du titre de ce roman », dans *Écoutez-voir*, op. cit., p.9.

Dans *Écoutez-voir*²⁶², ces images peuvent être de plusieurs types : des reproductions de peintures (exemples : p.89, p.92-93, p.152...), de gravures (exemples : p.79, p.112, p.168...), de sculptures (exemples : p.40, p.61-67, p.177...), et des photographies (exemples : p.118, p.127, p.183...). Il existe également des catégories d'images isolées, telles qu'un dessin de Max Ernst (p.180), une photographie du film *Week-End* de Jean-Luc Godard (p.288), un schéma d'une antenne pliante de télévision (p.186), et deux montages sur photographies (p.280, p.305), peut-être réalisés par Triolet, mais cette information ne figure pas dans les légendes en fin d'ouvrage.

2. Le signifiant au service du signifié

2.1. Expansion métaphorique, leitmotiv et jeu de miroirs

L'hétérogénéité dans la nature des images choisies se fond dans l'immobilité et le silence qui caractérisent les arts plastiques, et c'est sur ce point que Triolet les juge comparables à l'écriture :

« L'immobilité muette de l'image arrête le temps : stop ! Il y eut un instant où cela fut ainsi. Infiniment prolongé, l'instant se laisse infiniment regarder, la boule de l'imagination se met à rouler, les yeux l'ont mise en branle. Deux arts muets immobiles : l'écriture, l'art plastique. »²⁶³

C'est justement grâce à leur état statique que l'imagination peut être stimulée, et que la littérature s'ouvre à d'autres possibles. En effet, les images de ce roman ne figurent jamais les personnages tels quels, sinon par associations d'idées : mises bout à bout, elles ne forment pas un tout unifié, et ne relèvent donc pas de l'illustration.

Vincent Jouve, dans son essai *L'effet-personnage dans le roman*, explique que le phénomène déceptif qui intervient lors de la visualisation d'une adaptation cinématographique d'un roman provient de l'absence de participation du lecteur dans la création de cet univers mental²⁶⁴. Lorsqu'il lit, il participe en effet activement à la représentation d'images mentales, qui sont un condensé entre l'image onirique (qui ne repose sur aucun stimulus, et est l'effet d'une association d'idées dans le domaine de l'inconscient) et l'image optique (qui s'impose à

²⁶² Toutes les références des exemples suivants procèdent de l'édition utilisée dans notre corpus primaire : TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, Paris, Robert Laffont, 1970 (*Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, n°36).

²⁶³ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.107.

²⁶⁴ Voir JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p.43.

lui, ne lui demande pas de participation) : la lecture permet, grâce aux stimuli textuels, de se créer sa propre image mentale à partir des données de l'auteur, et c'est en cela que le lecteur a une place non négligeable dans l'interprétation littéraire²⁶⁵. Donc, quand il est confronté à une autre interprétation que la sienne qui s'impose à lui par le médium pictural, lors d'une adaptation en film ou d'une illustration de l'ouvrage, c'est tout son univers mental qui s'écroule, et le rôle qui lui avait été attribué dans la représentation mentale de l'œuvre lui est repris de force par la visualisation des images en question. Elsa Triolet, en imageant son roman, met le lecteur dans une position ambivalente : en lui imposant une représentation visuelle au fil de la lecture, elle lui dérobe la partie du plaisir de la lecture consistant à la création d'images mentales. Toutefois, comme les images sont là au même titre que les arguments verbaux, elles n'ont pas pour fonction d'illustrer figurativement les termes repris dans la narration, mais bien de prolonger cette dernière. En effet, comme il s'agit d'images existantes qui n'ont pas été créées pour répondre aux besoins du roman, elles ne figurent pas les personnages par exemple : cette partie est laissée à l'imagination du lecteur. Elles servent plutôt de vecteurs aux associations d'idées, typiques de l'écriture onirique de Triolet à cette époque, et sont présentes non pour illustrer les propos de l'auteure, mais pour construire l'histoire. De ce fait, l'image optique s'impose en effet au lecteur plus que l'image mentale, mais notons, à la différence de Vincent Jouve, que dans le cas du roman imagé elle devient, comme le mot, source d'interprétation à son tour et vecteur de création.

Dans l'avant-propos, l'écrivaine décrit les fonctions que peuvent prendre les images dans son texte, sans toutefois entrer dans les détails ni donner d'exemples :

*« Les œuvres des grands maîtres m'accompagnent dans la vie pas à pas comme une autre réalité. Ici, elles m'ont été pistes d'envol, verres grossissants ; d'autres images ne sont que "complément d'information", rappel de lieux, leitmotiv. »*²⁶⁶

Il est clair que toutes les images n'ont pas la même fonction ni la même importance dans le texte. Cependant, toutes ont leur place dans le réseau de signification créé par l'auteure. Ainsi, il n'est pas rare que de simples photographies se substituent à la description, et montrent ce que les mots ne disent pas. Mohamed Essaouri donne l'exemple de la photographie des pins-parasols²⁶⁷, à laquelle on peut aussi rajouter la double-page offrant à voir des façades de maisons

²⁶⁵ Voir partie II, chapitre 2.2. « Du vers à la prose ».

²⁶⁶ TRIOLET Elsa, « Du titre de ce roman », dans *Écoutez-voir*, op. cit., p.9.

²⁶⁷ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.18-19.

en Tchécoslovaquie²⁶⁸, ou encore la photographie d'un hôtel où va loger Madeleine²⁶⁹. En ceci, *Écoutez-voir* se rapproche de *Nadja*, qu'André Breton avait dépouillé de toute description selon les principes du surréalisme qui avait rendu vaine cette dernière :

« [...] l'abondante illustration photographique avait pour but d'éliminer toute description – celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme* [...] »²⁷⁰

Sans être surréaliste, le roman de Triolet en adopte néanmoins certains traits, comme une limitation dans les descriptions (qui sont toutefois présentes encore, à l'inverse de *Nadja*). Le recours à l'image créant des associations d'idées tendant vers le rêve éveillé en fait également partie : les images apparaissent sur la page sans référent dans le texte, par associations d'idées ou métaphores qui ne sont pas explicitées noir sur blanc. Nous retrouvons ainsi le tableau *The lobster* de Fernando Gualtieri²⁷¹, lorsque le projecteur du restaurant où se trouve Madeleine fait briller les tables, les mettant à découvert à la manière des natures mortes ; la gravure *Voyage dans la lune* de Gustave Doré²⁷² quand Madeleine évoque ses années d'absence entre les deux tomes du diptyque, comme une fuite impossible ; ou encore un détail du *Retour du fils prodigue* de Jérôme Bosch²⁷³ lorsque Madeleine retrouve Paris après son errance en voiture... Les exemples ne manquent pas, et sont autant de métaphores que l'auteure nous donne à voir au lieu de les lire, et qui sont vectrices de rêverie, opérant au niveau de l'invention et non du langage littéral. Il s'agit là d'exemples d'archipicturalité, selon les termes de Liliane Louvel repris par Jean-Pierre Montier, phénomène qui associe « deux systèmes sémiologiques suscitant des interférences entre modes et genres »²⁷⁴, créant un espace destiné à la libre interprétation.

Selon la même typologie, l'hypopicturalité, qui procède du rappel et du leitmotiv (comme le disait Elsa Triolet dans la citation reprise à la page précédente), est fréquemment utilisée dans *Écoutez-voir*. Dans ce cas, les images peuvent être regroupées en plusieurs thématiques, qui reviennent comme des pensées obsédantes dans l'imaginaire du roman. Jean-Pierre Montier en dénombre quatre principales²⁷⁵ : les clochards et les routes, que nous pouvons associer au thème de l'errance, ligne de fond de toute l'œuvre de Triolet ; la mort et la maladie ;

²⁶⁸ *Ibid.*, p.50-51.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.218.

²⁷⁰ BRETON André, « Avant-dire », dans *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p.6. Mentionné par Mohamed Essaouri.

²⁷¹ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, *op. cit.*, p.215.

²⁷² *Ibid.*, p.79.

²⁷³ *Ibid.*, p.294.

²⁷⁴ MONTIER Jean-Pierre, « Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet », dans *À la littérature*, *op. cit.*

²⁷⁵ Pour plus de précisions, s'en référer à son article : MONTIER Jean-Pierre, « Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet », dans *À la littérature*, *op. cit.*

la communication et la vitesse ; la représentation de la femme. Nous renvoyons à son article « Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet » pour l'analyse plus poussée de la fonction des images dans ce roman.

Notons aussi la présence d'interpicturalité (« lorsque l'image est présente dans le texte, par effet de citation explicite, d'allusion, voire sous sa forme iconique »²⁷⁶) qui est certainement l'utilisation la plus fréquente de l'image dans ce roman : elle appuie le texte, et inversement, par un jeu de miroir. Il s'agit de la fonction la plus proche de celle de l'illustration, car elle est là en écho au signifié direct du texte, à la différence près qu'elle fait partie ici du processus de création. Nous relevons par exemple la photo de voitures sur l'autoroute²⁷⁷ lors de la virée en voiture de Madeleine, le dessin représentant un coucou²⁷⁸ pour figurer la radio éponyme d'Austin, et plus largement quand Madeleine se rend dans les musées pour observer les œuvres d'art, comme *L'adoration des mages* de Benozzo Gozzoli²⁷⁹. Dans ce dernier exemple, l'auteure reprend trois fois le même tableau, mais en se focalisant à chaque page sur un détail, jusqu'à avoir la figure d'un des personnages du tableau en gros plan. Il s'agit d'une mise en scène qu'elle utilise tout au long du roman, où elle coupe dans les images afin de n'en sortir qu'un détail, que l'on retrouve parfois à plusieurs reprises, comme *La pudeur* de Mathias Braun²⁸⁰ (de laquelle on ne voit que la tête plus en avant dans le récit), de même qu'avec le *Retable des sept sacrements* de Van der Weyden²⁸¹. Tous deux peuvent faire figure d'hypopicturalité également, car il s'agit du rappel d'un même thème (ici respectivement : la mort et la maladie).

2.2. Le caractère pictural des personnages

Dans ce roman, la visite au musée constitue un topos et une invitation dans la narration à faire entrer l'art visuel dans l'œil du spectateur, qu'il soit représenté tel quel en suivant le regard de Madeleine au Palais Médicis, au Louvre, dans la forêt de Kuks, dans sa fonction interpicturale et référentielle ; ou qu'il soit présent à titre métaphorique, comme vecteur d'archipicturalité. Quelle que soit la forme qu'il prenne dans ce récit, l'art sert de refuge à l'auteure, à bout d'arguments verbaux, ainsi qu'à Madeleine, qui déclare avoir « [...] choisi le

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.272.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.240.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.37-39.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.73, 143 et 343.

²⁸¹ *Ibid.*, p.105 et 279.

monde muet de la peinture, de préférence à la jacassante humanité. »²⁸² C'est également un prisme à travers lequel elle est perçue par les autres personnages ainsi que par le lecteur, et finit par se voir et s'y reconnaître. Mohamed Essaouri avait relevé le lien intime qui unissait les personnages et l'art dans *Écoutez-voir* :

« Mais beaucoup plus qu'une dérobade ou un refuge, l'œuvre d'art est un miroir dans lequel les protagonistes qui s'identifient aux personnages peints, photographiés ou sculptés, se mirent, se reconnaissent. »²⁸³

L'Homme de Florence, tout au long du récit, est fasciné par Madeleine, avec laquelle il tisse des liens autour de l'art : elle est transcendée par les visions qui prennent vie dans l'esprit de son admirateur et, grâce à la présence de l'image référente dans le texte, devient véritablement l'image qui n'était dans le texte qu'une analogie ou une métaphore. Dès sa rencontre avec Madeleine, l'Homme de Florence l'assimile à une œuvre d'art :

« [...] c'est sans étonnement que j'aperçus une femme descendue d'une des toiles que j'avais vues dans un palais : une Sainte Vierge au moment même de l'Annonciation, effrayée, résignée, stupéfaite ; ses yeux ne regardaient pas l'Ange [...] la Vierge ne regarde jamais l'ange Gabriel. Étais-je donc l'ange Gabriel ? »²⁸⁴

Cette vision s'accompagne de *L'Annonciation* de Fra Angelico. Madeleine n'a jamais été illustrée par Elsa Triolet, sinon imagée par de nombreux tableaux, et diffère donc à chaque représentation. Le lecteur la voit donc par le prisme de l'art qu'elle personnifie, et qui finit par se mélanger à la réalité : son admirateur se demande s'il ne devient par l'ange Gabriel à son tour. Plus tard, lorsqu'il tombe sur elle par hasard dans les rues de Paris, il ne voit d'abord dans Madeleine qu'un saint Jean-Baptiste avant de la reconnaître²⁸⁵. Il en va de même pour Austin, qui regarde les « doigts gothiques »²⁸⁶ de Madeleine en la comparant à la *Pieta*, à la descente de la croix, et qu'accompagne un détail des doigts de la Vierge tiré du tableau *Vierge à l'enfant avec saint Nicolas* de Lorenzetti. Il ne s'agit ici que de quelques exemples, mais qui suffisent à démontrer que le roman fait également œuvre de métapicturalité, c'est-à-dire que le système pictural commente le texte et inversement.

La perception de Madeleine par le regard de l'autre prend tellement d'ampleur qu'elle finit par devenir œuvre d'art à son tour, selon les visions de l'Homme de Florence. Dans une

²⁸² *Ibid.*, p.150.

²⁸³ ESSAOURI Mohamed, « *Écoutez-voir*, un roman imagé », dans ARROUYE Jean (coord.), *La photographie au pied de la lettre*, op. cit., p.137.

²⁸⁴ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.31-32.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.125.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.211.

de ses rêveries solitaires de rôdeuse, elle se sent incarner la Vierge de l'Annonciation, puis la Marie-Madeleine sculptée de la forêt de Kuks, et enfin *La Pudeur* de Mathias Braun, comme l'avait vue avant elle son admirateur :

« A [*sic*] Florence, il se disait l'ange Gabriel... Qu'était-il venu m'annoncer ? Rien. Toute la question est là. Mes flancs sont vides, je n'enfanterai point. [...] Je me sens devenir chacune des images que j'ai été pour l'Homme de Florence. Je me sens devenir pierre, je m'étends sur le sol de la forêt tchèque, le temps me ronge et il pleut, il pleut sur moi... Un grand voile cache ma face et moule mon corps... J'ai été pour lui inatteignable comme une œuvre d'art, je lui ai échappé. »²⁸⁷

Finalement, Madeleine sort de son assimilation à des représentations figurées pour se fondre dans l'espace. L'auteure lui avait fait quitter *Le grand jamais* en la transformant en un point dans la perspective de la narratrice (« Elle s'éloignait du monument et, vue de la place, se faisait de plus en plus petite : la perspective s'était emparée d'elle. »²⁸⁸), et c'est en reprenant cette perspective à travers le détail d'une gravure du XVII^e siècle qu'elle réapparaît dans *Écoutez-voir* (« L'auteur a simplement laissé la perspective s'emparer de moi au fur et à mesure que je m'éloignais, sans essayer de me rattraper ni me demander où j'allais. »²⁸⁹).

Olivier Barbarant, dans son article « Madeleine Lalande, l'espace baroque et la question du lieu », voit un signe de la seconde disparition de Madeleine, dans *Écoutez-voir*, à travers son assimilation aux statues de la forêt de Kuks : du visage voilé de *La Pudeur* à celui, rongé par la pluie, de Marie-Madeleine, elle se fond dans le décor. La disparition de Madeleine apparaît comme une fin cyclique (en référence au premier tome du diptyque) où le personnage épisodique prend la parole à la place des personnages disparus. Ils n'existent déjà plus, sont contés par une instance externe, et cette fin s'accomplit dans la dernière image du roman : l'œuvre *Environnement* de l'artiste belge Luc Peire, figurant un étrange jeu de miroirs et de perspective, situe les personnages dans un renversement de l'espace.

« [...] “les personnages” tirent “leur révérence”, dans une image sans haut ni bas, où des corps flottent, à l'endroit et à l'envers, le long d'une perspective verticale. Ils nous saluent dans une mort d'ascenseurs modernes, de tours de verre, de renversement des trois dimensions.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.179-181.

²⁸⁸ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.374.

²⁸⁹ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.16.

Dans un espace désorienté, la perturbation baroque produit donc de la panique, et finalement l'absorption du personnage romanesque dans le faux infini des perspectives en trompe-l'œil. »²⁹⁰

Notons que ce ne sont pas les personnages qui ont le dernier mot, ni même le personnage épisodique, mais bien l'image, qui finit dans une perspective inversée par prendre l'espace du roman plus sûrement que de longs discours. Le dernier chapitre du récit narré par Madeleine voit également grandir la place des images par rapport à la narration : au rythme d'une image par page (soit bien plus que dans le reste du roman), l'histoire de Madeleine va vers sa fin, les images prenant de plus en plus de place au fil du chapitre, jusqu'à prendre la page entière avec une photographie de panthère²⁹¹. L'image culmine dans ce symbole du mutisme des animaux pour les êtres humains qui ne peuvent les comprendre, ce qui désolait Triolet : « Les bêtes m'affligent. Elles sont muettes pour nous qui ne connaissons pas leurs langues étrangères. »²⁹² Cette observation rejoint le conte raconté par la protagoniste plus tôt dans le récit sur la folie de la panthère en cage, qui s'était arraché une patte avec ses dents « pour faire *quelque chose*, arrêter le supplice intolérable de l'impuissance. »²⁹³ Ainsi finit l'impuissance et le manque du langage romanesque qui aboutit à l'envahissement de l'image, de même que l'histoire de Madeleine, qui fuit pour garder sa liberté et ne pas finir comme l'animal :

« Il faut que je parte ou je vais me mutiler moi-même, enfoncer les dents dans ma main, l'arracher. »²⁹⁴

La radio « Coucou » d'Austin préfigurait un braquage du cerveau humain par la surinformation constante, le trop-plein incessant de médiatisation. De la même manière, il semble que l'envahissement des dernières pages par les images au détriment des mots préfigure l'avènement de l'ère audiovisuelle évoquée dans la deuxième partie de ce travail.

3. Matérialité et mise en page

L'utilisation d'images permet d'agrandir l'espace livresque en donnant au regard une autre dimension que celle de la lecture seule. Elsa Triolet voulait que le lecteur voie son roman autant qu'il le lise, l'image étant indissociable du texte comme dans les bandes dessinées, nous

²⁹⁰ BARBARANT Olivier, « Madeleine Lalande, l'espace baroque et la question du lieu », dans DELRANC-GAUDRIC Marianne (coord.), *Elsa Triolet : un écrivain dans le siècle*, op. cit., p.111.

²⁹¹ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.337.

²⁹² TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.101.

²⁹³ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.244.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.336.

dit-elle. Dans son cahier manuscrit, elle écrivait sur la page de droite le texte et sur celle de gauche l'image correspondante. Cependant, l'organisation spatiale du roman a nécessité un tout autre travail de mise en page, « *pour que l'œil puisse englober mots et images dans une lecture simultanée, à la façon des bandes dessinées.* »²⁹⁵ *Écoutez-voir* peut donc être considéré comme un « iconotexte », terme que nous reprenons à Michael Nerlich désignant un ensemble de texte(s) et d'images sans fonction illustrative, formant un tout où la dimension plastique est indissoluble de la dimension verbale, accordant une grande place à la mise en espace et à l'objet livresque en lui-même.

Le mélange texte-image forme bien ici un seul roman imagé, mais composé sous le signe de l'hétérogénéité comme le souligne Jean-Pierre Montier, car non seulement chaque page n'a pas son attribut visuel correspondant (à la différence de *Dessins animés*), mais encore le format des images ainsi que leur nature sont très variables, dans le temps (d'un tableau de Lorenzetti du XIV^e siècle²⁹⁶ à une photographie de Mick Jagger par Bruno Barbey²⁹⁷) et l'espace (de la vignette à la double-page, en passant par le dessin en surimpression avec l'exemple de l'antenne de télévision qui passe à travers le texte²⁹⁸) :

« [...] la relation texte/image dans *Écoutez-voir* se pense bien comme organique, mais d'une organicité reposant sur l'hétérogénéité. Celle du corpus d'images, celle aussi que permet l'espace paginaire en tant qu'on y utilise toutes les variations possibles entre le pavé typographique et l'aire iconique [...] »²⁹⁹

Triolet a toujours eu le souci de la mise en page, et veillait à ce que l'édition de ses romans soit conforme à ses manuscrits. Peut-être pouvons-nous retrouver là un trait de l'architecte en elle, qui avait une grande compréhension de la visualisation de l'écrit, du côté matériel de son œuvre :

« Qu'à l'imprimerie on m'enlève des blancs, qu'on ne mette qu'une ligne de blanc là où j'en ai indiqué deux, qu'on ne change pas de page, qu'on me supprime des astérisques sous prétexte que cela ne se fait plus, et je demande des corrections conformes au manuscrit. La disposition d'un texte donne les pauses, les reprises de respiration, les changements de décors, la marche du temps... »³⁰⁰

²⁹⁵ TRIOLET Elsa, « Du titre de ce roman », dans *Écoutez-voir*, op. cit., p.9.

²⁹⁶ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.212.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.109.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.186.

²⁹⁹ MONTIER Jean-Pierre, « Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet », dans *À la littérature*, op. cit.

³⁰⁰ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.113.

Ce souci de la disposition visuelle des éléments romanesques est encore plus à l'œuvre dans l'édition d'*Écoutez-voir*, pour lequel Triolet a effectué un véritable travail de maquettiste, disposant du texte et de l'image selon une visualisation bien précise qu'elle avait imaginée en créant le roman. C'est pourquoi la réédition du roman dans les *Œuvre romanesques croisées* chez Robert Laffont, que nous avons utilisée comme référence dans le cadre de ce travail, a posé un défi de taille à l'auteure : elle a retravaillé toute la mise en page, le format de la réédition étant plus large que l'original, paru chez Gallimard. Il ne s'agit pas d'une préoccupation secondaire ou anodine, comme on pourrait être tenté de le croire, car Triolet avait conçu la mise en page de la première édition pour que le texte et les images tombent juste, afin que le regard englobe la totalité de la page, rappelons-nous, à la manière des bandes dessinées. Le défi relevé par la conception des *ORC* est d'une telle envergure qu'elle justifie les différences entre les deux éditions dans un post-scriptum de l'avant-propos :

« La mise en pages de ce volume d'après l'édition originale parue chez Gallimard, qui n'a ni le même format ni les mêmes caractères que celle-ci, présentait des difficultés, qui semblaient insurmontables, les images devant nécessairement venir à une place précise, de façon à ce que le texte puisse jouer le rôle de légendes pour les images et les images s'ajouter au texte et l'élargir. Je me suis ingéniée à ce que cela tombe juste une première fois ; reproduire la première édition dans d'autres conditions était une gageure. Je l'ai fait de mon mieux. »³⁰¹

Après une étude comparée des deux versions, il est remarquable de constater que malgré la différence de taille des pages et des caractères, la place des images dans le texte varie en effet très peu, et témoigne du travail minutieux de l'auteure sur la maquette du livre. Trois types de différences surviennent à la réédition, que nous soulignons par souci d'exhaustivité, mais qui ne constituent que des changements mineurs à la lecture et que seul un lecteur attentif aura repérés. À deux reprises, il y a un changement dans la disposition des images : alors que la *Vierge à l'enfant* de Lorenzetti se trouve à droite du texte dans l'édition Gallimard, elle est à gauche dans les *ORC*³⁰². Le montage sur une photographie ainsi qu'une photographie d'Henri de Châtillon³⁰³ ont également été inversés par rapport à l'édition originale. Ces changements mineurs ont de quoi étonner : étant donné que leur disposition dans le premier cas, et leur ordre d'apparence dans le second ne sont pas affectés par le format, ils auraient donc probablement pu être réédités de la même manière. Dans la même optique, *Le portement de croix* de Jérôme

³⁰¹ TRIOLET Elsa, « Du titre de ce roman », dans *Écoutez-voir*, op. cit., p.10.

³⁰² TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.212.

³⁰³ *Ibid.*, p.305-306.

Bosch³⁰⁴ a été agrandi pour n'en garder qu'un détail dans les ORC, contrairement à la première version qui montrait le tableau en entier, sans que l'on connaisse les raisons de ce choix. Nous relevons une seule suppression d'image, à savoir le tableau *Les Vénitiens* d'André Masson, qui dans l'édition de Gallimard suivait *L'ange noir* du même artiste (présent dans la seconde édition³⁰⁵). Finalement, quatre images qui occupaient avant toute la largeur de la page ont été recentrées dans la nouvelle édition³⁰⁶.

Nous le voyons, le travail de création d'Elsa Triolet ne se situe pas seulement au niveau de l'œuvre immatérielle, mais également de la mise en page du roman en tant qu'objet. Elle partage avec nous sa conception matérielle de l'œuvre dans *La mise en mots* :

« Un roman, ça se laisse raconter et décrire : raconter avec d'autres mots que ceux de l'auteur de quoi il y retourne, le décrire, non pas le manuscrit, le livre, obligatoirement objet, objet autrement, une chose délimitée par rapport au reste, comme un meuble, un champ, une ville, un labyrinthe, avec leur contour et ce qu'il y a à l'intérieur de cette figure. »³⁰⁷

Peu d'écrivains ont été aussi soucieux de l'édition de leurs écrits que le couple Triolet-Aragon, et cela est particulièrement visible dans la conception des *Œuvres romanesques croisées*, au design simple (reprenant les mêmes dessins d'Henri Matisse pour les gardes et les plats de la reliure), mais auquel les écrivains ont ajouté des centaines d'illustrations, de même que dans la publication simultanée de leurs deux essais pour la collection « Les sentiers de la création », mêlant aux images et au texte des images de textes manuscrits. L'attention particulière qu'Elsa Triolet accorde à la matérialité de son œuvre, d'autant plus importante dans l'édition de son roman imagé, lui fait franchir les limites entre l'œuvre immatérielle et l'œuvre physique, et aboutit à la question fondamentale que se pose l'auteure-narratrice du *Grand jamais* : où commence l'art ?

4. La complémentarité des arts

4.1. Pour un art total

Le diptyque du *Grand jamais* et d'*Écoutez-voir* joint à *La mise en mots* forme un ensemble hétéroclite, entre narration, poésie, galerie iconographique et essai théorique, mais

³⁰⁴ *Ibid.*, p.328.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.46.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.231, 272, 294 et 312.

³⁰⁷ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.48-49.

dans lequel les trois parties se rejoignent dans la vision de l'art qu'elles transmettent. Triolet passe d'un livre à l'autre en érigeant l'art en religion, comme un appel plus fort qu'elle, qui la dépasse et l'intime à poursuivre son chemin d'écrivaine différemment :

« [...] moi, qui croyais être, dans ce que j'écris, toute-puissante comme Dieu le Père, je me sens emportée sur une pente qui me mène à mon temple : l'art. »³⁰⁸

Et cette prophétie du *Grand jamais* de s'accomplir dans *Écoutez-voir*, preuve en image de la limite du langage verbal et de la nécessité de l'art visuel pour en combler les manques. Si le roman imagé consacre l'alliance entre l'art visuel et le langage, l'art en tant que tel prend une importance considérable dans l'œuvre de Triolet à cette époque avec l'élaboration des *ORC* et les étonnants collages d'images et d'extraits de manuscrits de l'écrivaine. Mais tout cela fait-il de ses livres des objets d'art ?

« Où donc commence l'art ? Marcel Duchamp avait raison de signer une pissotière. Ses raisons étaient autres, c'est un esprit distingué que Marcel Duchamp, mais, quoi qu'il en soit, Frédéric aurait voulu voir une signature sur une baignoire pour faire passer la ligne entre *objet* et *œuvre d'art* ailleurs qu'on ne le fait de nos jours. Dès qu'on peut se servir de quelque chose, ce n'est plus une œuvre d'art. »³⁰⁹

Pour remettre cet extrait du *Grand jamais* en contexte, le sculpteur Frédéric Destaing, en voyage en Bavière avec Madeleine, pense en se désolant à tous les artisans ayant participé à la construction du palais de Louis II dont l'Histoire ne saura jamais le nom. Ce faisant, la narratrice opère la distinction entre l'artisan et l'artiste : le premier produit des œuvres « utiles » au sens pratique, c'est-à-dire des œuvres dont on peut se servir, tandis que l'autre travaille pour l'accomplissement de soi dans l'Art avec un grand « A », il dévoue sa vie à la « trouvaille ». Triolet mettait en épigraphe du septième chapitre du *Monument* cette citation de Gogol :

« ... la seconde même où le fruit tombe à l'artiste, cette seconde à laquelle toute une vie ne sert que de préparation. »³¹⁰

Et c'est bien là le malheur de Lewka, le protagoniste qui, jugeant avoir raté sa sculpture de Staline, préfère se suicider pour ne pas avoir à contempler ce qu'il considère comme une trahison envers l'Art. La narratrice du *Grand jamais* évoque Marcel Duchamp pour sa fameuse œuvre *Fontaine*, mais ce dernier s'est aussi illustré pour ses œuvres hétérogènes, comme le tableau *Tu m'*, réalisé avec de la peinture et de petits objets divers tels que des crayons et des

³⁰⁸ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.351.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.328.

³¹⁰ GOGOL, *Le portrait*, cité dans TRIOLET Elsa, *Le monument*, Paris, Gallimard, 1957 (NRF), p.110.

écrous. Cet exemple permet d'opérer un parallélisme avec le roman imagé de l'auteure, et si ce dernier n'est pas en tant que tel une œuvre d'art, c'est évidemment parce qu'il en existe de multiples exemplaires, à l'inverse de l'urinoir signé par Duchamp. Cependant, à l'instar de Duchamp qui fait de sa peinture une expérience conceptuelle, entre l'art et la sculpture, elle transgresse les frontières entre l'art et la littérature, nous l'avons vu dans ses collages de manuscrits, d'images et de citations poétiques dans *La mise en mots*, mais également dans le diptyque pour cette ultime catégorie.

L'hybridité de ses derniers ouvrages témoigne de son goût pour le mélange entre les disciplines artistiques, et d'une passion de l'art plastique que l'on retrouve chez elle dès avant sa carrière de romancière francophone, lorsqu'elle était créatrice de colliers, ces derniers étant par ailleurs à l'origine d'un roman éponyme en russe qui n'a malheureusement jamais été édité. L'écriture se suffit-elle à elle-même, finalement ? Il serait étonnant de la part d'une romancière de répondre à cette interrogation par la négative. Ce qu'elle laisse entrevoir dans ses derniers romans, cependant, permet d'en donner une justification nuancée : le langage romanesque atteint tout son potentiel lorsqu'il est sublimé par l'Art, et est la conséquence d'une synthèse de plusieurs formes d'expressions artistiques. Un « art total », en somme.

4.2. Vers une écriture musicale ?

Nous avons évoqué les risques de la double inspiration concernant l'illustration des textes, pouvant être la cause d'une « trahison » de l'œuvre telle que l'avait imaginée son auteur. Dans son essai, Elsa Triolet étend ces préoccupations à la mise en musique de poèmes :

« Pour la chanson, ça peut aller du massacre pur et simple d'un poème, à l'inutilité de l'accompagnement musical, en passant par une mauvaise compréhension du texte, la musique contredisant les paroles. Lors d'une réussite, l'air qui fait la chanson multiplie ce que le poème porte en lui [...] »³¹¹

Les risques de contredire l'œuvre, de la « massacrer » ou simplement d'être un ornement inutile sont inhérents à la mise en musique des textes. Mais si Triolet défend le mélange des deux expressions artistiques, c'est justement pour que l'on ne se prive pas de la beauté qui se dégage des quelques réussites, lesquelles multiplient la portée du poème initial.

Nous empruntons ce détour musical pour mettre en lumière une entreprise peu connue dans la portée des œuvres d'Elsa Triolet : la création des *Chansons de Madeleine*. Pour la

³¹¹ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.115.

troisième fois, un personnage des romans de l’auteure devient le sujet de chansons, indépendantes de l’œuvre. Le poète Eugène Guillevic, après la lecture de *L’inspecteur des ruines*, eut l’idée d’écrire *Les chansons d’Antonin Blond*, prenant le point de vue du protagoniste du roman, qui furent par la suite mises en musique par Philippe-Gérard et interprétées par Michel Piccoli³¹². À la demande de l’écrivaine cette fois, Guillevic écrivit également *Les chansons de Clarisse Duval*, l’héroïne, chanteuse elle-même, des *Manigances*. Ces chansons furent également orchestrées par Philippe-Gérard, et chantées par Jeanne Moreau, à la requête de l’auteure, qui relate cette anecdote dans la « Postface à L’âge de nylon » en se prenant à rêver à « un nouveau genre de chanson qui cernerait, créerait des caractères, des types. »³¹³ Elle poursuit enfin sur les chansons inspirées par la protagoniste de notre diptyque :

« Et déjà un autre poète de ma connaissance parle d’écrire *Les chansons de Madeleine*, la Madeleine du *Grand Jamais* sur le point de reparaître dans un nouveau roman, *Écoutez voir [sic]*, dont la lecture lui a mis cette idée-là en tête. »³¹⁴

Ce poète n’est autre qu’Aragon, qui écrivit treize chansons inspirées par le personnage de Madeleine Lalande, sur une orchestration de Georges Auric et Philippe-Gérard. Elles furent interprétées par de nombreux chanteurs, dont Francesca Solleville, Catherine Sauvage, Yves Montand et Marcel Amont. Certes, il s’agit d’un cas de figure particulier, car l’auteure elle-même n’est pas la créatrice de ces chansons, mais celles-ci ont été inspirées à partir de ses romans : une triple inspiration en somme, mais encouragée par l’auteure qui y voyait une trouvaille, un nouveau genre à exploiter à la frontière du roman, de la poésie et de la musique. *Écoutez-voir*, en plus d’avoir incarné l’indissociabilité entre l’art et la littérature, dépasse une fois de plus l’horizon d’attente du roman en donnant corps à son héroïne via un autre écrivain, et en lui donnant une dimension musicale.

La prolongation de la littérature en musique est effectivement une idée envisagée dans *La mise en mots*, où l’écrivaine se prend à rêver à l’écriture d’un roman portant le nom d’*Opéra*, un ouvrage qu’elle dit irréalisable, dans lequel les mots ne sont pas à lire, mais à chanter :

« Chanter un roman, chacun de ses mots ? Je divague. Si au lieu de se parler, les gens se “chantaient” ? La vie en musique. *Les Parapluies de Cherbourg*. Impossible, nous ne sommes pas des oiseaux, ni, tous, des musiciens. Je divague, un roman ne saurait se chanter mot à mot. »³¹⁵

³¹² Voir « Les chansons d’Elsa », dans DUCOIN Jean-Emmanuel (coord.), *Le feu d’Elsa*, op. cit., p.41.

³¹³ TRIOLET Elsa, « Postface à L’âge de nylon » dans *L’âme*, op. cit., p.374.

³¹⁴ *Ibid.*, p.374.

³¹⁵ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.119.

Celle qui, à la suite de Khlébnikov, s’amusait à jouer avec la sonorité du langage, a été un pas plus loin dans l’imagination en se questionnant sur la possibilité de chanter les mots du roman, à la manière du film *Les parapluies de Cherbourg*. Une trouvaille irréalisable, un roman qui « restera secret, avec ma musique intérieure, accompagnant tous les mots »³¹⁶ nous dit-elle. *Opéra* n’a jamais existé, sauf peut-être pour elle seule, création impossible à partager avec son lecteur. Après cette idée évoquée dans *La mise en mots* vient prendre place *Le rossignol se tait à l’aube*, son dernier roman empli de poésie, que nous pouvons voir en quelque sorte comme l’illustration de l’irréalisation musicale de la littérature chantée : à l’aube, l’héroïne, qui est le double de l’auteure, meurt les yeux grand ouverts lorsque le rossignol se tait. L’oiseau ne chante plus, Elsa Triolet n’écrira plus : le mariage entre musique et littérature rêvé par l’auteure n’a pas eu lieu, mais son impossible réalisation aura été magnifiquement illustrée à travers sa dernière mise en mots. L’art, sous toutes ses formes, aura été l’aimant de l’auteure tout au long de sa carrière de romancière, jusqu’à devenir indissociable de son écriture.



³¹⁶ *Ibid.*, p.119.

CONCLUSION

Bien qu'ils soient tous différents dans leur mise en forme, les trois ouvrages de ce corpus se rejoignent justement dans l'hétérogénéité que revêt leur structure. Nous avons postulé que la poétique tardive de Triolet prenait la forme d'interférences au sein de la narration, de natures variables (textuelle et iconographique) selon l'ouvrage et le lien entretenu avec le récit même, que l'on retrouve par ailleurs en écho dans *La mise en mots*. Après notre analyse, nous affirmons effectivement que la poétique des derniers écrits de l'auteure est morcelée, entre fiction et réalité et entre texte et images, et est en cela représentative de la dernière période de la carrière de l'écrivaine qui place ses romans sous le signe d'un renouveau stylistique.

En prenant comme point de départ *Le grand jamais*, nous avons vu par quels procédés s'actualise la rupture entre ce roman et tous ceux qui l'ont précédé : pour la première fois, l'auteure entre dans la fiction au même titre que son personnage. De ce fait, l'instance énonciatrice ne doit pas être prise pour une narratrice omnisciente classique, mais bien pour l'auteure elle-même qui s'introduit au cœur de la narration, brisant la linéarité de celle-ci en y insérant d'une part ses propres réflexions, et de l'autre des commentaires sur le récit en train de se faire. Dans les deux cas, cette manière de procéder détruit à coup sûr l'illusion référentielle, et ouvre une interrogation sur le manque d'opacité de la frontière entre fiction et réalité. Le phénomène de perturbation énonciatrice, qui intervient sous la forme du discours indirect libre et du monologue intérieur à la manière du Nouveau Roman, plonge un peu plus le lecteur dans le doute quant à l'identité de la narratrice : est-ce Madeleine Lalande ou Elsa Triolet qui lui parle ? Cette indécision, caractéristique du diptyque, est poussée à l'extrême dans *Écoutez-voir* où le flux de conscience passe de l'une à l'autre sans distinction. À cela s'ajoute la multiplication des narrateurs et l'indentifiable « personnage épisodique », qui morcellent un peu plus la narration en donnant à voir la protagoniste perçue par différents regards, comme l'était dans le premier tome son mari, achevant de mettre en œuvre au sein de l'énonciation l'impossibilité de la vérité historique illustrée dans le récit.

Madeleine, dans le second roman, se sait être fictive : ses adresses directes à sa créatrice lui confèrent paradoxalement un surplus de réalité, la mettant sur un pied d'égalité avec cette dernière. À l'inverse, Elsa Triolet, en devenant un personnage de roman, accepte de perdre une partie de son statut d'auteure dans la réalité afin de se fondre dans la fiction, brouillant encore plus la frontière entre ces deux niveaux narratifs. C'est donc tout naturellement que se pose la

question du rôle du lecteur dans l'interprétation de tels ouvrages : jusqu'où peut-il aller sans tomber dans le jeu du « détective amateur », qui lui ferait voir dans le personnage l'identification involontaire de son auteure, et sans contrecarrer l'*intentio auctoris* ? Il doit tendre à devenir un *lecteur complice et ami*, nous dit Triolet dans *La mise en mots*, afin de ne pas encombrer l'œuvre de ses extrapolations et de venir sans a priori à son rendez-vous avec l'auteure. Bien que cette dernière tienne à encadrer la lecture de ses romans et se place de ce fait contre l'hermétisme, elle fait de cette posture un jeu : le lecteur a tous les droits, y compris celui de lui refuser son autorité auctoriale, car le thème du diptyque est justement de démontrer l'impossibilité d'atteindre la vérité, fondamentalement dépendante de la perception de chacun. Nous espérons malgré tout ne pas nous être transformée en ce *lecteur hideux* critiqué par l'auteure à travers notre analyse, en nous mettant dans la posture de l'exégète... ce paradoxe s'applique en effet à tous les chercheurs analysant l'œuvre de Triolet : ne passons-nous pas à côté de l'essentiel ? Tant que le plaisir de la lecture reste intact, nous pensons qu'il est possible de concilier ces deux facettes de la réception de l'œuvre.

Quoi qu'il en soit, l'écrivaine fait grand cas de l'avis de ses lecteurs : n'a-t-elle pas dit qu'*Écoutez-voir* était né de ceux-ci³¹⁷ ? Cependant, elle n'écrit pas pour eux mais bien quand « l'aimant » lui intime de le faire, que celui-ci prenne le visage du lecteur, ou qu'il provienne des falsifications de l'Histoire après la récupération du suicide de Maïakovski à des fins politiques... Quelle que soit sa source, Triolet « parle pour dire »³¹⁸, et les recherches formelles que revêtent ses derniers romans ne sont pas une fin en soi mais bien un moyen d'énoncer au mieux son propos. C'est en effet de cette manière qu'elle définit sa liberté en tant qu'écrivaine : elle sait reconnaître la « trouvaille » quand elle vient naturellement, ce qui lui permet de renouveler son style sans sortir de celui-ci. Il est impossible d'écrire hors de soi, affirmait-elle (et c'est bien là la douleur de la « fausse trouvaille », qui corrompt l'artiste désireux d'innovations à tout prix) : reconnaître la trouvaille quand elle se présente permet simplement à l'artiste de se réinventer sans se renier. Dans les trois ouvrages de ce corpus, l'invention a pris la forme de plusieurs interférences : l'intertextualité interne et externe, cette dernière s'illustrant parfois sous forme de collages, l'intervention de la poésie au cœur même du langage, qu'elle

³¹⁷ Voir p.56 de ce travail pour la citation, tirée de : TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, op. cit., p.13.

³¹⁸ Voir partie II, chapitre 1 : « Je parle pour dire », tiré de : TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, op. cit., p.15.

soit versifiée ou présente dans la prose même, et les jeux de sonorités appliqués aux mots, dans le sillon de la langue transmentale de Vélimir Khlébnikov.

Il s'agit de l'ultime pierre enlevée par Triolet à la déconstruction du temple du langage romanesque. Après avoir disséqué les mots pour en soutirer toutes les possibilités, elle est forcée de constater leur finitude. Non seulement ils n'ont pas la capacité d'atteindre l'exhaustivité dans le roman, mais ils sont aussi d'une fragilité qui rend illusoire l'éternité des œuvres immatérielles telles qu'en produit la littérature, s'exclame-t-elle dans *Le grand jamais* :

« Quand je pense qu'il y a des naïfs qui croient écrire pour l'éternité en se servant de ce matériau friable ! »³¹⁹

Jusqu'à quand serons-nous capable de lire, de comprendre la langue que nous utilisons aujourd'hui ? La littérature paraît bien fragile à côté de l'art : alors qu'il nous est impossible de parler comme il y a des milliers d'années, ni de comprendre l'écriture des anciennes civilisations sans y être initié, il est toujours possible pour tout un chacun d'admirer les œuvres d'art produites il y a des millénaires. La dernière trouvaille de l'auteure, c'est d'avoir intégré l'art pictural au sein même de la narration, d'avoir pris l'image au même titre qu'un argument verbal : les mots ne se sont pas révélés suffisants, malgré tout son travail de déconstruction de la fiction et du langage. L'image vient donc au secours du langage dans l'avant dernier roman de l'auteure, et c'est dans l'art que s'accomplit finalement son écriture. Elle ne se fait pas remplacer par l'image, mais elle est sublimée par celle-ci, qui lui révèle une autre dimension de la création et confère une partie d'éternité à son œuvre : ces « citations picturales », comme les appelait l'auteure, sont l'aboutissement de toute la réflexion poétique de l'écrivaine initiée avec *Le grand jamais*, culminant dans *Écoutez-voir* et théorisée dans *La mise en mots*. Triolet n'est pas une auteure conventionnelle, et elle nous le prouve dans ses derniers écrits en plaçant l'art au-dessus de la littérature, et au-dessus de toute chose finalement :

« Je sais que si tout m'échappait comme la vie, jusqu'à mon dernier souffle, je dirais *credo* devant une œuvre d'art. C'est à l'art que je donne ma foi. L'art seul possède toutes les vertus que je cherchais ailleurs, insensée. »³²⁰

Finalement, à travers nos recherches, nous avons tenté de montrer à voir une autre facette d'Elsa Triolet, ni muse définie par son poète de mari, ni femme reconnue devant tout à son statut d'écrivaine. Celle dont on finissait par omettre le nom d'auteure pour n'en faire que la « femme

³¹⁹ TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, op. cit., p.92.

³²⁰ *Ibid.*, p.350.

de » avait bien conscience de cette aliénation, comme nous le rapporte Edmonde Charles-Roux dans cette anecdote :

« Je me souviens de sa voix légère et railleuse, du ton de badinage sur lequel, dans les années 1960 (si j'ai bonne mémoire), elle me racontait en quels termes, au cours d'une réception officielle dans une ambassade, elle avait été présentée ainsi aux convives : "Madame Aragon... qui écrit aussi." »³²¹

Elle qui avait décidé de faire de son bilinguisme, de son « bi-destin », une force, va également transformer sa posture en matière : elle s'amuse avec cette étiquette déterminée par son couple, en devenant elle-même l'objet de ses écrits. Elle se serait certainement passée de son statut de muse qui la dépossédait de celui de créatrice, mais a fini par en jouer, comme dans l'introduction de son discours à Saint-Denis du 28 février 1959 :

« Vous m'excuserez si je mets des lunettes devant mes yeux d'Elsa. Ils sont arrivés à cet âge où ils ont besoin de lunettes. »³²²

Ses yeux, qui sont devenus une référence incontournable de la poésie française, voyaient bien au-delà de la médiatisation de sa personnalité publique : ils voyaient l'écart avec la réalité, et sa plume s'est chargée de décrire toutes les nuances entre ces pôles opposés de la muse et de la créatrice. Elle écrivait dans *La mise en mots* que « les écrits sont précédés de leur propre légende et de la légende de l'auteur »³²³, et a décidé de jouer avec la légende qui entourait sa personne. Reprenons à titre d'illustration cette exclamation poussée par un clochard dans *Écoutez-voir*, qui dérange Madeleine en lui criant : « Simone de Beauvoir, c'est plus beau qu'Elsa Triolet !... »³²⁴

Triolet déclarait qu'il était impossible d'écrire la biographie d'un homme, car elle se déroule dans les interstices en dehors de la vie publique, dans la part d'inconscient qui affleure en lui, et dans ses pensées les plus secrètes dont personne ne saura jamais rien. N'essayez pas de chercher Elsa Triolet dans ses personnages. Elle se révèle au cœur même du matériau qui est à la source de ses romans : elle est son écriture, la poésie et l'art qu'elle aimait tant.



³²¹ CHARLES-ROUX Edmonde, « Elsa, les yeux et la mémoire », dans DUCOIN Jean-Emmanuel (coord.), *Le feu d'Elsa*, op. cit., p.52.

³²² TRIOLET Elsa, Texte inédit du discours du 28 février 1959 à Saint-Denis, publié sous le titre « L'écrivain sort de l'école buissonnière », dans DUCOIN Jean-Emmanuel (coord.), *Le feu d'Elsa*, op. cit., p.64.

³²³ TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, op. cit., p.50.

³²⁴ TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, op. cit., p.172.

BIBLIOGRAPHIE

A. Sources primaires : corpus d'étude

TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, Paris, Robert Laffont, 1970 (*Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, n°36).

TRIOLET Elsa, *La mise en mots*, Genève, Albert Skira, 1969 (Les sentiers de la création).

TRIOLET Elsa, *Le grand jamais*, Paris, Gallimard, 1977 (Folio).

TRIOLET Elsa, « Préface au *Grand jamais* », dans *Le grand jamais*, Paris, Gallimard, 1977 (Folio).

B. Sources secondaires

1. Œuvres d'Elsa Triolet utilisées dans le cadre de ce mémoire

TRIOLET Elsa, *Ce n'était qu'un passage de ligne*, Quimper, Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, 2002.

TRIOLET Elsa (avec le concours de Raymond Peynet), *Dessins animés*, Paris, Manifeste ! Éditions, 2021.

TRIOLET Elsa, *Écoutez-voir*, Paris, Gallimard, 1968 (NRF).

TRIOLET Elsa, *Écrits intimes*, éd. Marie-Thérèse Eychart, trad. du russe par Lily Denis, Paris, Stock, 1998.

TRIOLET Elsa, *L'âme*, Paris, Gallimard, 2016 (Folio).

TRIOLET Elsa, *Le cheval blanc*, Paris, Gallimard, 1972 (Folio).

TRIOLET Elsa, *L'écrivain et le livre ou la suite dans les idées*, Bruxelles, Aden / Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, 2012.

TRIOLET Elsa, *Le monument*, Paris, Gallimard, 1957 (NRF).

TRIOLET Elsa, *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris, Gallimard, 1973 (Folio).

TRIOLET Elsa, *Le rossignol se tait à l'aube*, Paris, Gallimard, 1970 (NRF).

TRIOLET Elsa, *L'inspecteur des ruines*, Paris, Gallimard, 1978 (Folio).

TRIOLET Elsa, *Luna-Park*, Paris, Gallimard, 1973 (Folio).

TRIOLET Elsa, *Mille regrets*, Paris, Denoël, 1981 (Folio).

TRIOLET Elsa, « Préface à la clandestinité », dans *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris, Gallimard, 1973 (Folio).

TRIOLET Elsa, « Postface à L'âge de nylon » dans *L'âme*, Paris, Gallimard, 2016 (Folio).

TRIOLET Elsa, *Roses à crédits*, Paris, Gallimard, 1971 (Folio).

2. Sur l'œuvre et la vie d'Elsa Triolet

BIRDEN Lorene M., « The “incongruous stranger” as structural element in the novels of Elsa Triolet », dans *Studies in 20th Century Literature*, vol. 25, Article 2, 01/06/2001 [en ligne] <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1506> (page consultée le 10 novembre 2022).

DELRANC-GAUDRIC Marianne, « Elsa Triolet, Maïakovski, Lili et Ossip Brik, Jakobson, Aragon... une constellation créatrice : Les lettres françaises, 1968 », dans *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet*, n°13, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2011 [en ligne] <https://books.openedition.org/pus/7785?lang=fr> (page consultée le 5 novembre 2022).

DELRANC-GAUDRIC Marianne, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, Paris, L'Harmattan, 2020 (Critiques littéraires).

DELRANC-GAUDRIC Marianne (coord.), *Elsa Triolet : un écrivain dans le siècle. Actes du colloque international, 15-17 novembre 1996 (Maison Elsa Triolet-Aragon, Saint-Arnoult-en-Yvelines)*, Paris, L'Harmattan, 2000.

DESANTI Dominique, *Les clés d'Elsa*, Paris, Ramsay, 1983.

DUCOIN Jean-Emmanuel (coord.), *Le feu d'Elsa*, Saint-Denis, l'Humanité (Hors-série), juin 2020.

EYCHART Marie-Thérèse « “Je sais la force des mots” : de *L'écrivain et le livre* à la Bataille du livre », dans *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet*, n°6, FOLLET Lionel (coord.), Besançon Cedex, Presses universitaires franc-comtoises, 1998 (Annales littéraires).

GUILLEMOT Louise, « Féerie pour la dernière fois. Préface. », dans TRIOLET Elsa (avec le concours de Raymond Peynet), *Dessins animés*, Paris, Manifeste ! Éditions, 2021.

HAROCHE Charles, *L'idée de l'amour dans “Le fou d'Elsa” et l'œuvre d'Aragon*, Paris, Gallimard, 1966 (NRF).

HILSUM Mirelle, « Mise en image et mise en mots dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit* d'Aragon », dans *Textimage* [en ligne] https://www.revue-textimage.com/06_image_recit/hilsum5.html (page consultée le 30 juillet 2023).

MADAULE Jacques, *Ce que dit Elsa*, Paris, Denoël, 1961.

MANIACI Francesca, *L'aventure scripturale d'Elsa Triolet à partir de La mise en mots* (mémoire), Université de Padoue et Université de Grenoble, 2015 [en ligne] https://thesis.unipd.it/retrieve/b5c24eaf-a3f6-46e3-a4b9-11d1f581f197/FRANCESCA_MANIACI_51508_2015.pdf (page consultée le 12 juillet 2023).

MASSONNAUD Dominique, « Transactions photolittéraires dans les *Œuvres romanesques croisées d'Aragon et Elsa Triolet* », dans *Revue internationale de photolittérature* n°3 [mis en ligne le 19 mars 2021] <http://phlit.org/press/?articlerevue=transactions-photolitteraires-dans-les-oeuvres-romanesques-croisees-daragon-et-elsa-triolet> (page consultée le 30 juillet 2023).

MONTIER Jean-Pierre, « Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet », dans *À la littérature* [mis en ligne le 26 octobre 2007] http://pierre.campion2.free.fr/montier_triolet.htm (page consultée le 4 janvier 2023).

MONTIER Jean-Pierre, « Elsa Triolet, de l'ère audio-visuelle à celle de la "post-vérité", dans *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie* (sous la direction de M. Delranc-Gaudric et A. Trouvé), Reims, Presses universitaires de Reims, 2017, p.155-194.

Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet [en ligne] <https://www.amisaragontriolet.com/accueil> (page consultée le 02/12/2022).

TROUVÉ Alain, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, Paris, Ens Éditions, 2006 (Signes).

TROUVÉ Alain, « *La mise en mots* et l'arrière-texte : de l'intuition théorique à l'expression poétique », dans *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie* (sous la direction de M. Delranc-Gaudric et A. Trouvé), Reims, Presses universitaires de Reims, 2017, p.209-235.

VASSEVIÈRE Maryse et VIGIER Luc, « Entretien avec Michel Apel-Muller », dans *Recherches croisées Aragon - Elsa Triolet*, n°9, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004 [en ligne] <https://books.openedition.org/pus/7026?lang=fr> (page consultée le 5 novembre 2022).

3. Bibliographie générale

ACOUTURIER Michel, *Le réalisme socialiste*, Paris, Presses universitaires de France, 1998 (Que sais-je).

ARROUYE Jean (coord.), *La photographie au pied de la lettre. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 14, 15 et 16 janvier 1999*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005 (Hors Champ).

BAGLIVO Beatrice, MEAZZI Barbara et LORENZO MILAN Serge (coord.), *Deux. Couples et avant-gardes*, Chambéry, Presses universitaires Savoie Mont Blanc, 2022 (Arts, cultures, pouvoirs).

BAQUÉ Françoise, *Le Nouveau Roman*, Paris, Bordas, 1972 (Bordas-Connaissance).

BORGES Jorge Luis, *Enquêtes (1937-1952)*, 2^e édition, trad. de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou, Paris, Gallimard, 1957 (La croix du sud).

BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964.

BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Albert Skira, 1969 (Les sentiers de la création).

CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001 (Champs).

COLERIDGE Samuel, « Autobiographie littéraire », dans *La Ballade du vieux marin et autres textes*, trad. Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2013 (NRF Poésie).

ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 (Bibliothèque des sciences humaines, NRF).

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (Poétique).

GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004 (Poétique).

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983 (Poétique).

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985 (Philosophie et langage).

JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977 (Points).

JANGFELDT Bengt, *La Vie en jeu : une biographie de Vladimir Maïakovski*, trad. Rémi Cassaigne, dans *Itinéraires*, 2011/4 [mis en ligne le 1^{er} décembre 2011] <http://journals.openedition.org/itineraires/1443> (page consultée le 10 juillet 2023).

JOUBE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997.

JOUBE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 2014 (Écriture).

JURGENSON Luba, « Velimir Khlebnikov : l'anarchisme et les utopies langagières », dans *Études littéraires*, vol. 41, n°3, 2010 [en ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2010-v41-n3-etudlitt5003400/1005973ar/#:~:text=sorte%20d'onomastique,-.Une%20langue%20universelle,de%20%C2%AB%20pauvre%20abolement%20signifiant%20%C2%BB> (page consultée le 6 août 2023).

LAHANQUE Reynald, « Les romans du réalisme socialiste français », dans *Sociétés & Représentations*, n°15, 2003/1, p.177-194 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2003-1-page-177.htm> (page consultée le 17 décembre 2022).

LAVOCAT Françoise, « Et Genette inventa la métalepse », dans *Nouvelle revue d'esthétique*, n°26, Presses universitaires de France, 2020/2, p.43-51 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-2-page-43.htm> (page consultée le 4 août 2023).

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, 1996 (Points).

MONTALBETTI Christine, « Ce que fait la métalepse à la fiction : théorie et pratique », dans *Les enseignements de la fiction*, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007 [en ligne] <https://books-openedition-org.kbr.idm.oclc.org/pub/6284> (page consultée le 13 décembre 2022).

MOURIER-CASILE Pascaline et MONCOND'HUY Dominique (coord.), *L'image génératrice de textes de fiction*, Poitiers, La Licorne, 1995 (UFR de langues et littératures).

PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986 (Critique).

PIER John et SCHAEFFER Jean-Marie, *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Écoles de hautes études en sciences sociales, 2004.

POZNER Vladimir, *Panorama de la littérature russe contemporaine*, Paris, édition Kra, 1929.

RAMOND Michel, « Le déficit, l'excès, l'oubli », dans *Le personnage en question. Colloque de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, 1983, p.141-151.

REVERSEAU Anne, « La genèse imagée comme mode énonciatif. Lorsque la collection "Musées secrets" (éditions Flohic) fait écrire à partir d'image », dans *Textimage* [en ligne] http://revue-textimage.com/19_genese/reverseau1.html (page consultée le 30 juillet 2023).

RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973 (Écrivains de toujours).

SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1970 (Essais sur le roman, NRF).

ANNEXE

Lettre d'Elsa Triolet à Madeleine Riffaud (archives privées de Madeleine Riffaud).

19/2/58

Elsa
Triolet

Ma chère Madeleine,

comme je m'en veux d'avoir tant tardé de t'écrire - Heureusement que tu n'a pas attendu et que les poèmes sont sous presse -

Ce que j'en pense - Oh, premièrement, puisque je suis contente qu'ils soient sous presse, c'est que je les aime assez pour cela. Maintenant, pour toi, ce que sont, à mon avis, leurs défauts. - Quand on exprime des idées très simples, il faut les exprimer de façon frappante, si on ne veut pas que le vin se transforme en eau... Ou alors il faut que cela soit l'idée qui frappe. Dans cet ordre d'idées, comme exemple :

Le chauffeur de taxi fit cadeau de la course
à mon journal, à nous... à "la classe ouvrière".

Oh bien, c'est très touchant, mais cela ne devient pas de la poésie. Tandis que :

Lettre d Elsa

La première fois qu'il vit
De près
Une baignoire
Fait le dernier jour de sa vie.

est de la poésie qui va fouiller en vous et mettre en branle par des chemins mystérieux, l'horreur, la pitié et la révolte. Le premier, c'est un article de nos journaux, le deuxième ne va pas à la ligne pour s'appeler poème : cela en est un.

Je crois qu'il serait profitable pour la poésie de te méfier des idées qui nous sont communes et qui demandent un "tour" particulier d'expression poétique de crainte ~~que~~ que la prose ne lève pas. Je te soupçonne de ne pas avoir tendu l'oreille et de ~~me~~ t'en remettre aux chauffeurs de taxi pour faire le travail. Or, ce n'est pas lui qui jamais saurait le faire, c'est le poète. A chacun son boulot - le chauffeur a fait le geste, au poète d'en faire un poème.

Bon - Si je te voyais, si je te disais les choses, tu comprendrais que je ne te dis rien de désagréable, juste des réflexions, puisque tu en demandes -

Je t'embrasse très fort, j'espère que tu prends des kilos et des kilos -

Elsa

Table des matières

INTRODUCTION.....	7
PARTIE I - DISSOLUTION DE LA FICTION.....	17
Chapitre 1 : <i>Le grand jamais</i> et l'intrusion de l'auteure dans la fiction.....	18
1. « L'auteure-personnage »	18
2. Métalepses et effets de sens	20
2.1. Qu'est-ce que la métalepse ?	20
2.2. Suspendre la crédulité du lecteur : un vœu formaliste ?	23
2.3. Entre réalisme et invraisemblance	24
3. Le hasard de la création.....	29
Chapitre 2 : <i>Écoutez-voir</i> et la polyphonie	32
1. La conscience des personnages de roman.....	33
1.1. « J'ai déjà existé sur les pages d'un roman ».....	33
1.2. La perception multiple	35
2. Le brouillage narratif.....	36
2.1. Le cas du personnage épisodique.....	36
2.2. Elsa Triolet : personnage épisodique ?	39
2.3. L'emploi du discours indirect libre dans <i>Le grand jamais</i>	41
PARTIE II - LE RENOUVEAU DE LA MISE EN MOTS.....	45
Chapitre 1 : « Je parle pour dire »	46
1. Les sentiers de la création	46
1.1. La liberté de l'écrivain.....	46
1.2. L'aimant.....	48

1.3. Écrire dans l'Histoire ?	50
2. Quelle place pour l'interprétation ?	53
2.1. « Le mystère en plein jour »	53
2.2. Le lecteur, personnage actant du roman	57
2.3. Une œuvre biographique ?	59
Chapitre 2 : Un nouveau langage.....	62
1. Entre continuité et fracture	63
1.1. Écrire contre soi	63
1.2. Références internes	65
1.3. Collages	67
2. Du vers à la prose.....	73
 PARTIE III - DU MOT À L'IMAGE	 79
Chapitre 1 : Les mots, entités indépassables du roman ?	79
1. Détourner les mots.....	80
1.1. « Je suis atteinte de bilinguisme »	80
1.2. Jeux de sonorités.....	81
2. Les limites du roman articulé	83
Chapitre 2 : Le roman imagé	86
1. Une innovation ?	87
1.1. Genèse du projet	87
1.2. Le roman imagé dans la littérature de son époque.....	88
1.3. L'image-argument	90
2. Le signifiant au service du signifié	92
2.1. Expansion métaphorique, leitmotiv et jeu de miroirs	92
2.2. Le caractère pictural des personnages	95

3. Matérialité et mise en page	98
4. La complémentarité des arts.....	101
4.1. Pour un art total.....	101
4.2. Vers une écriture musicale.....	103
 CONCLUSION	 107
 BIBLIOGRAPHIE	 111
 ANNEXE	 116

