



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



**Università degli Studi di
Padova**

Dipartimento di studi linguistici e
letterari.

**Université Stendhal -
Grenoble3**

Département Langues, littératures et
civilisations étrangères.

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna, percorso internazionale, curriculum in Francesistica e
Italianistica.

Master Lettres - Langues
Spécialité Etudes françaises - Etudes italiennes, parcours à l'international.

Tesi di Laurea
Mémoire

*L'Aventure scripturale d'Elsa Triolet
à partir de La Mise en mots.*

Relatori
Prof.ssa Anna Bettoni
Prof.ssa Dominique Massonnaud

Laureanda
Francesca Maniaci
n° matr.1082088 / LMLCC

Anno Accademico 2014 / 2015

Table des matières

Introduction.....	p. 1.
Partie I	
1. « Dire de plus »	p. 9.
1.1. L' « au-delà du langage »	p. 9.
1.1.1. Une écriture « pluri-sensorielle »	p. 11.
1.1.2. L'attention au sensoriel : de la vue au sens de l'odorat	p. 14.
1.1.3. Des images dans le roman : genèse d'une idée et fonction.....	p. 18.
1.2. Communiquer, écrire, créer avec des images.....	p. 28.
1.2.1. Un roman imagi(né) imagé et « non illustré ».....	p. 28.
1.2.2. Écrire comme « faire une œuvre de montage artistique ».....	p. 32.
1.2.3. Des procédés d'écriture différents.....	p. 38.
1.3. Quelques remarques sur les illustrations de <i>La Mise en mots</i>	p. 43.
1.3.1. La couverture de <i>La Mise en mots</i>	p. 43.
1.3.2. <i>Les Manuscrits de l'Apocalypse</i>	p. 46.
Partie II	
2. Le bilinguisme d'Elsa Triolet	p. 51.
2.1. Du langage avant toute chose.....	p. 52.
2.1.1. Le « complexe du bilinguisme »	p. 55.
2.1.2. Le bilinguisme trioletien : <i>un trait postural</i>	p. 65.
2.1.3. <i>L'entre-deux-langues</i> d'Elsa Triolet et le français renouvelé	p. 69.
2.1.4. Plurilinguisme et attention aux parlers étrangers	p. 72.

2.2. La traduction et la pratique de l'auto – traduction	p. 77.
2.2.1. La traduction, mode d'emploi	p. 80.
2.2.2. Traduire, c'est « imiter » ?	p. 84.
2.2.3. « Le brouillard slave »	p. 87.
2.2.4. L'auto – traduction	p. 91.
2.2.5. Traduire la poésie bilingue	p. 93.
2.3. Quelques remarques sur la poésie	p. 96.
2.3.1. La poésie sans le vers.....	p. 97.
2.3.2. Le cas des onomatopées	p. 102.
2.3.3. Des images poétiques.....	p. 107.
2.3.4. Un langage « imagé » : la fonction des comparaisons	p. 110.

Partie III

3. La notion de « mise en mots »	p. 113.
3.1. Sur <i>les sentiers de la création</i>	p. 114.
3.1.1. Les <i>mots-créations</i>	p. 115.
3.1.2. Mettre en mots, <i>un exercice de style et d'intellect</i>	p. 119.
3.1.3. Écrire, c'est « rendre visible »	p. 121.
3.1.4. Une écriture en perspective	p. 125.
3.2. Des réflexions sur le « mot »	p. 126.
3.2.1. Chklovski et <i>la résurrection du mot</i>	p. 128.
3.2.2. La vie des mots	p. 132.
3.2.3. Les <i>mots-feuilles</i>	p. 134.

3.3. Les significations du <i>slovo</i>	p. 135.
3.3.1. Le <i>mot/énoncé</i>	p.135.
3.3.2. <i>Slovo, le Verbe</i>	p. 137.
Conclusion.....	p. 141.
Bibliographie	p. 145.
Remerciements	p. 153.

L'écriture n'est jamais perçue que partiellement. À supposer même qu'on puisse en faire le tour et l'appréhender par tous les sens, l'écriture ne donne à toujours à saisir qu'une partie d'elle-même. « Je crois que nous écrivons toujours au sujet de quelque chose que nous ne connaissons pas. Nous écrivons pour permettre au monde non écrit de s'exprimer à travers nous. De l'instant où mon attention se détourne de l'ordre régulier des lignes écrites pour suivre la mouvante complexité de ce qu'aucune phrase ne pourra contenir ou épuiser, j'ai l'impression d'être sur le point de comprendre que, de l'autre côté des mots, quelque chose essaie de sortir du silence, de signifier à travers le langage, comme des coups frappés contre les murs d'une prison.

Italo Calvino, entretien, New York 1983.

Introduction

La Mise en mots est l'avant-dernier ouvrage d'Elsa Triolet. Ce mince et raffiné volume de cent quarante pages environ, a été édité en novembre 1969, à Genève, dans la collection nouveau-née des *Sentiers de la création*. Cette dernière a été fondée par l'éditeur genevois Albert Skira, ami des plus grandes personnalités littéraires du XX^{ème} siècle, et elle a été codirigée par Gaëtan Picon, essayiste et critique d'art. Elle présente — comme d'ailleurs chacun des vingt-neuf volumes qui composent cette collection nouvelle, rare et luxueuse, — la particularité d'associer, encore dans une sorte de pari pour les bibliophiles de cette époque-là, écriture et peinture. Ce captivant projet éditorial de Skira étant lancé en 1969, *La Mise en Mots* constitue l'un des tout premiers volumes de cette collection remarquable, à savoir le second après celui de Louis Aragon — *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* — paru la même année. L'un des mérites essentiels de ce projet entamé par le tirage Skira a été celui de faire émerger de ces textes, l'art, de manière à modifier le rapport à la peinture et à faire découvrir au public des œuvres importantes sous une perspective différente. Au fil des années, de nombreux écrivains, essayistes, dramaturges, artistes et poètes illustres y ont pris part : notamment, on y retrouve des ouvrages d'Eugène Ionesco, de Roland Barthes, de Michel Butor, de Claude Simon, de Jacques Prévert, de Francis Ponge, de J. M. Gustave Le Clézio, de Gaëtan Picon, d'Yves Bonnefoy, de René Char, d'Henri Michaux, de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss et de Joan Mirò, entre autres. Cependant, en ce qui concerne le panorama éditorial, l'aventure « avant-gardiste » de ces exemplaires ennoblis par les illustrations de certains parmi les peintres les plus connus, pour les éditions d'Albert Skira, s'achève très rapidement ne se prolongeant en effet que jusqu'à septembre 1976, date de parution du dernier volume de la collection des *Sentiers*, c'est-à-dire le tome II des *Carnets catalans*.

Dessins et textes inédits de Mirò, présentés par Gaëtan Picon. L'idée attirante d'un livre qui éclaire les sentiers de la création, qui « témoigne de ce qui précède l'œuvre¹ » et qui en décrit les préparatifs, les stades antérieurs, et donc, le travail *in fieri*, a été accueillie positivement et acceptée avec un très grand enthousiasme par les artistes et les écrivains qui y ont adhéré et qui ont réagi en proposant des écrits profondément subjectifs et éclairants. Albert Skira invite donc ses contemporains à réfléchir sur le processus créatif sous-jacent à l'écriture, et à exprimer à travers les mots, et avec l'appui simultanée des images, les dispositifs mentaux qui le déclenchent et les raisons profondes et déterminantes de leur choix et de leur consentement. Pour Elsa Triolet, fortement transportée par cette idée-là, c'est l'occasion de réaliser et d'expliquer ce qu'elle imagine comme possible depuis longtemps. L'écrivaine, en effet, croit que l'image, tout en accompagnant son texte, pourra finalement constituer le support matériel servant de base à l'illustration théorique — envisagée pour les lecteurs — du cheminement de son écriture. La réalité d'Elsa Triolet rencontrera, une fois de plus, la fantaisie. À ce sujet, l'auteure propose l'observation suivante :

[...] J'ai vu l'image me faire signe, elle accourait au-devant de moi. Non pas l'image verbale, mais bel et bien l'image picturale, le tableau, le dessin, la photo. Devant moi, s'ouvrait un vaste monde et tout ce que je voulais y prendre était à moi. Je n'avais qu'à choisir ce qu'il me fallait pour l'ajouter à mon arbre verbal. La richesse à ma portée ! Le génie des plus grands, le document, tout était à ma disposition : j'allais me servir de l'image, non pas comme d'une image en soi, mais pour accompagner mon texte².

¹ G. Picon, « Introduction », J. Mirò, *Carnets catalans. Dessins et textes inédits*, tome I, Genève, Skira, 1976, p. 7. Gaëtan Picon dans ses pages d'*Introduction* au premier tome des *Carnets catalans* de Joan Mirò, le vingt-huitième de la série, et dans les pages du seizième volume aussi, à savoir *La chute d'Icare de Pablo Picasso*, édité en 1971 sous sa direction, raconte la genèse de la collection et montre à différentes reprises comment l'acte de la création se produit et comment il se fonde sur « un ailleurs » et « un avant ».

² E. Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira, collection Les Sentiers de la création, 1969, p. 107.

C'est dans l'un des derniers chapitres de *La Mise en mots*, celui ayant pour titre «A bout d'arguments verbaux», au sein du paragraphe «Roman imagé », que Triolet dit de son coup de foudre avec l'image. Anthropomorphisée, l'image, prend les apparences et les attributs propres aux êtres humains, elle lui fait signe comme si, pour sa part, elle l'avait longtemps attendue. Dans cet extrait, on remarque la posture particulière d'Elsa Triolet, respectueuse et déférente, ce qui témoigne de la grande considération que l'écrivaine montre à l'égard de l'art de la peinture, art qu'elle ne pratique pas mais qu'elle admire beaucoup, et qu'elle considère, comme on peut le lire, « le génie des plus grands³ ».

De fait, chez l'auteure, l'idée d'«un roman imagé» faisait son chemin depuis quelques années déjà, mais spécifiquement lors d'*Écoutez-Voir*, paru un an auparavant aux éditions Gallimard, en octobre 1968, avec des images annexées choisies par elle-même. Elsa Triolet, avec la persévérance de toujours, explique, précisément dans les dernières lignes du susdit paragraphe de *La Mise en mots*, les réticences des éditeurs et les tergiversations auxquelles elle a dû faire face pour mettre en vigueur cette pratique nouvelle, ou mieux, cette « trouvaille » — pour le dire avec un mot qui lui appartient — des insertions picturales au milieu d'un texte. Ce ne sera pas, d'ailleurs, la seule fois qu'elle imposera ses démarches particulières à ses éditeurs. Cet aspect reviendra par exemple dans *Le Rossignol se tait à l'aube*, publié chez Gallimard l'année suivante, en janvier 1970. À ce roman, qui est le dernier de sa production, l'auteure se consacre poussée par un besoin d'écrire intime et pressant, comme elle-même l'élucide dans *La Mise en mots*.

L'importance de l'encre et de la couleur est à souligner. Dans *Le Rossignol*, Elsa expérimente une intermittence singulière entre séquences narratives imprimées en encre noire et d'autres imprimées en rouge. Le recours à cette dernière est motivé par « un changement d'instance

³ *Ibidem*.

narrative⁴ » et sert pour trier les récits survenus à la protagoniste du roman, femme à l'*aura* mystérieuse, respectivement pendant les états de veille de ceux lui survenus pendant les états de semi-sommeil, et de rêve : là encore, c'est par la décision d'Elsa, expressément manifestée aux éditeurs, que le roman sera publié dans ces deux couleurs d'estampe qui se succèdent à tour de rôle, ce qui était une véritable nouveauté dans le panorama littéraire français. Peut-être aussi, que cette technique qui donne visibilité à l'évolution de l'écriture et aux différentes phases de son développement, Triolet l'emprunte-t-elle à Anton Tchekhov dont elle édite une *Histoire de sa vie* et une traduction du russe de certains de ses pièces théâtrales, à savoir *Ivanov*, *Le Chant du cygne*, *La Demande en mariage*, *La Noce*, entre autres. Ainsi, lorsqu'Elsa Triolet traduit la première des sept pièces de Tchekhov, datant des années 80, notamment *Platonov*, dans une longue note, elle écrit:

Le manuscrit que l'on possède actuellement est de la main de l'auteur : l'écriture en est nette, fine et assez serré, comme Tchekhov écrivait lorsqu'il avait vingt ans. Cette copie comporte de nombreuses modifications : ce sont essentiellement de larges coupures, faites à des époques différentes. On peut suivre leur développement : elles sont d'abord au crayon bleu, ensuite au crayon noir, et, les dernières, d'une encre pâle. [...] Le texte traduit est celui de la dernière version connue. Le titre — *Platon* — est fait comme *Ivanov* ou *L'Onde Vania*, d'après le héros principal⁵.

Une écriture « clignotante », pour le dire avec un adjectif éloquent, qui traduit l'image visuelle et qui attire la vue à la manière d'un phare à feu alternatif, à occultations régulières.

De fait, dans *La Mise en mots*, elle écrit qu'« il y a trouvaille, si une œuvre entre en communication avec d'autres mortels⁶ » et ici, nous

⁴ S. Ditschler, « Elscriture : une approche de la genèse du roman *Le Rossignol se tait à l'aube* (1970) », *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, ERITA, n°6, 1998, pp. 45 – 64, p. 46.

⁵ E. Triolet, *Anton Tchekhov. Œuvres complètes. Théâtre*, tome II, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1962, p. 341.

⁶ E. Triolet, *MM*, p. 17.

pouvons supposer et entendre aussi, en connaissance de cause, que ces autres mortels avec qui son œuvre dialogue sont justement les images. Toutes ces trouvailles et ces intuitions, les carrefours et les limites du trajet entrepris, au fil de *La Mise en mots* Elsa Triolet les aborde et petit à petit les élucide. Les nombreuses reproductions d'art, les collages et les phrases en italiques aident le lecteur à éclairer, presque à amplifier, l'itinéraire intellectuel de cette écrivaine. La romancière semble accompagner son lecteur dans les coulisses de la scène, à la découverte des secrets cachés, des mystères de la création, des ingrédients des récits, de la recette magique de toute invention romanesque. Triolet conduit son lecteur de sa main dans ce grand « laboratoire d'écriture » qui est *La Mise en mots* et le sollicite pour voir au-delà, à imaginer de qui ou de quoi pourrait être habité ce vague sentier de la création dont elle traite et qu'elle, plus tard, peuplera de ses joies et de ses délires, du matériau assemblé de ses écrits, de manière à stimuler l'imagination d'autrui, de pouvoir faire mieux comprendre l'« immensité du métier⁷ » d'écrivaine. Le long de son ouvrage, Elsa Triolet ne cesse pas d'expliquer son travail secret, et préliminaire, le parcours difficile de son écriture. De sorte que le lecteur puisse retracer l'étiologie de ses complications, de ses impossibilités, Elsa Triolet traite aussi des tensions rencontrées le long de sa carrière. L'auteure nouera un échange intime, enfin, avec un lecteur « spécialisé » et « complice ».

La Mise en mots se révèle donc très originale et intéressante pour cet enchevêtrement de fond, entre vie et pensée de l'écrivaine, pour cette alliance entre théorie, méthode et matière personnelles. Il est à noter que cette manière inédite d'écrire et de s'écrire « utilisant des matériaux empruntés à sa vie personnelle, mais d'une stratégie visant à constituer la personnalité à travers les jeux les plus divers de l'écriture⁸ » apparente le

⁷ *Ibidem*, p. 73.

⁸ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1975, p. 165. Rappelons que P. Lejeune a défini l'autobiographie en tant que texte littéraire, et par

texte, qui reste quand même très difficile à classer, à une autobiographie intellectuelle. S'agissant d'une autobiographie, écrite vers la fin de la vie, d'une « perspective, *principalement*, rétrospective⁹ », comme le genre l'impose, et qui vers sa fin ne néglige pourtant pas « des sections [...] du présent contemporain de la rédaction¹⁰ », le travail d'Elsa Triolet porte sur une sélection de certaines des étapes de de son expérience — celles que l'écrivaine considère dignes d'être notées pour qu'on puisse y revenir et intervenir —, sur un tri des événements marquant le déroulement de sa carrière d'écrivaine, et notamment, des phases différentes et plus ou moins fécondes, qui ont scandé l'évolution de son écriture. Inventaire consciemment fragmentaire, incomplet ; bilan juste à peine exhaustif. C'est dans cet ouvrage que l'auteure constate, à l'aide de ses vingt-deux illustrations, qu'en fin de compte « le sentier de la création passe par son propre écho¹¹ ». De sa propre calligraphie, ne nous épargnant même pas ses ratures, elle dit aux lecteurs comment l'écriture se produit d'une façon très spontanée, à partir des données de l'expérience personnelle.

Au croisement entre œuvre d'art et essai sur l'écriture, le livre suscite une certaine fascination. Il semble utile de remarquer, en effet, que lorsqu'on commence à feuilleter *La Mise en mots*, on est d'emblée captivés par sa singularité : de nombreuses illustrations, des détails de quelques toiles aux couleurs voyantes, des aquarelles et des gravures, des esquisses à la plume et des silhouettes de dessins, des photos en noir et blanc et des fragments de sculptures insérés dans le texte, des bribes de phrases en italiques de l'auteure elle-même, parsemés ici et là, parfois tout en marge de certains paragraphes, parfois tout près d'une reproduction, et encore des portraits et quelques vers de poésie, s'entremêlant à la réflexion en prose de l'écrivaine, confèrent à ce livre une beauté insolite. Le lecteur

une série de textes, d'exemples proposés il a montré les particularités du genre dans son écrit majeur, *Le pacte autobiographique*.

⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ E. Triolet, *MM*, p. 15.

a l'impression de ne pas feuilleter un livre quelconque mais celui de contempler un document précieux, d'admirer, au total, un album de toiles peintes qui « fait un tout organique avec le roman¹² ». Comme on peut l'observer dès la première page de couverture, l'intention esthétique du volume s'impose tout aussitôt. Mais le lecteur attentif, qui aime voir plus au-delà de l'esthétique, ne s'arrêtant pas à un regard fugitif, sera vite intrigué aussi par la citation entre guillemets, écrite en italiques et insérée en guise de sous-titre sous la planche de couverture : « Il ment divinement. Il ment comme le rossignol la nuit¹³ ». Comme dans une sorte de montage parallèle, on observe comment dans ce bel ouvrage, l'auteure a voulu établir des liens précis entre l'art et la vie, entre les couleurs et *les grisailles* du quotidien — car d'après Elsa Triolet, il y a toujours une façon de se l'imaginer —, et il semble qu'elle ait essayé de peindre verbalement *les clairs – obscurs* de sa création littéraire, avec ses hauts et ses bas, en exploitant une grande diversité de techniques.

Toutes ces particularités, qui font de *La Mise en mots* une œuvre transgénérique et polymorphe invitent donc à en approfondir l'étude. Comme le titre lui-même le suggère, l'essai de Triolet représente la mise en récit d'une aventure créatrice. Ainsi, le long de notre étude, nous essayerons de la reparcourir. Tout d'abord, il s'agira de présenter l'ouvrage dans l'esprit de la collection, et de s'intéresser à la relation entre

¹² *Ibidem*, p. 112.

¹³ « C'est une citation de Khlébnikov « Il ment divinement. Il ment comme le rossignol la nuit » qui figure en manuscrit de la main d'Elsa sur la couverture [cela est dit de Zanguezi]. [...] (Le père de Khlébnikov était ornithologue, il l'a souvent suivi dans ses expéditions, en a fait lui-même, et ses poèmes sont peuplés d'oiseaux et de chants d'oiseaux) ». (Léon Robel, « Un destin traduit. *La Mise en Mots* d'Elsa », M. Delranc-Gaudric, *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 20). Les remarques portées par Léon Robel dans cet essai concernent le jeu de renvois entre les romans d'Elsa de la dernière période, période caractérisée par une féconde, incessante activité de traductrice des poèmes de Khlébnikov qui n'ont jamais été édités ; et encore le titre de *La Mise en Mots*, l'épigraphe décalé, à savoir « Le chemin de la nuit en larmes... » (Khlébnikov, Zanguezi) ; le manuscrit. Des réflexions analytiques sur la langue de la destinée, en substance « *l'autre langue* » (*ibidem*, p. 27), le français, font l'objet de cet étude aussi.

l'écrit et les images insérées dans le texte. Nous avancerons ensuite avec le questionnement du rôle et de la fonction de l'écriture au milieu de l'ouvrage. L'orchestration de tous les éléments rehaussés de notre analyse conduira, enfin, à lire *La Mise en mots* sous un nouvel angle.

Partie I

1. « Dire de plus »

Dans cette partie de notre étude, nous nous intéresserons au croisement de l'écriture et de l'image qui est à la base de derniers ouvrages d'Elsa Triolet. Afin d'avoir une vision macrocosmique, nous amorcerons cette analyse à partir de quelques remarques de caractère général concernant les illustrations des *Œuvres Romanesques Croisées* de Louis Aragon et d'Elsa Triolet. Puis, nous suivrons la quête de l'écrivaine pour « dire de plus » selon son expression¹⁴ avec des outils autres que ceux proprement littéraires ou verbaux. Ainsi, en dernière analyse, nous remonterons à la genèse du projet esthétique du « roman imagé » et questionnerons, enfin, la nature et l'usage des images par-delà de leur fonction uniquement esthétique.

1.1. L'« au-delà du langage »

La dialectique écriture-image, comme nous le pouvons rappeler, est à l'origine du projet, entamé par Louis Aragon et Elsa Triolet dans les années soixante, des *Œuvres Romanesques Croisées*. De cette grande « officine littéraire », beaucoup d'aspects restent encore à explorer. Par exemple celui qui gouverne l'enchevêtrement de l'écrit avec la grande variété des images associées.

L'illustration, partie intégrante de l'entreprise présidée par les deux écrivains, constitue « le dispositif essentiel de l'agencement nouveau que les deux romanciers ont donné à leurs œuvres¹⁵ », comme le met en relief

¹⁴ « Dire plus qu'on ne peut le faire avec des mots. Dire le verbalement inexprimable » et « Je me tourne vers l'image, à bout d'arguments verbaux. Je veux dire *plus* ». E. Triolet, *MM*, p. 101 et p. 109.

¹⁵ Édouard Béguin, «L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres Romanesques Croisées* d'Elsa Triolet et Aragon», Éd. Jeanne Arrouye, Centre aixois de

Édouard Béguin dans l'étude *L'un ne va pas sans l'autre* centrée sur la présence des illustrations dans la collection d'Aragon et de Triolet. En effet là, « plus de six cent quarante hors-texte, près de deux cents images intégrées directement dans le texte constituent un matériau iconographique extrêmement divers où se mêlent des documents variés, des photographies et surtout des reproductions d'œuvres dues à plus de quatre-vingt-dix peintres ou dessinateurs d'époques différentes¹⁶ ». Remarquons qu'« entre les miroirs croisés de la toile et du texte¹⁷ » comme l'observe Daniel Bougnoux, Elsa Triolet et Aragon interrogent la littérature, l'art, la poésie et la vie. De plus, dans ces quarante-deux volumes, le procédé de l'emplacement des images à côté de la prose répond, comme nous le pouvons présumer, à la volonté de la part de deux écrivains de laisser des traces, des « signes » d'eux qui vont « au-delà du langage¹⁸ », comme le suggère Aragon lui-même dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*. Cet « au-delà du langage » devient « la clef de tout art¹⁹ », même de l'écriture romanesque. En effet, là, où le langage verbal est quasiment inadéquat à exprimer « l'infini des choses », pour le dire avec une expression d'Elsa Triolet, l'image suggère quelque chose de plus.

Comme nous le verrons, cette démarche se manifeste dans les livres automnaux d'Elsa Triolet, tout particulièrement dans *La Mise en mots*.

En vue d'une analyse plus analytique, on peut déjà donc s'interroger sur ce que peuvent les images. En empruntant à Jacques Aumont les mots, pour Elsa Triolet : « l'image est réputée avoir une force émotionnelle plus grande que le texte, par une espèce d'immédiateté sensorielle qui frappe les sens et l'esprit — mais à raison même de cette capacité de frapper, elle

recherches sur Aragon, *Écrire et Voir. Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, pp. 65-84, p. 66.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ D. Bougnoux, *Le Vocabulaire d'Aragon*, Paris, Ellipses, Collection Le Vocabulaire des écrivains, 2002, p. 70.

¹⁸ L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 35.

¹⁹ *Ibidem*.

ne s'offre pas facilement à la compréhension²⁰ ». Il s'ensuit que l'image traduit une émotion de l'écrivaine et se caractérise surtout par sa puissance expressive. Il est envisageable, alors, que le procédé d'Elsa Triolet ouvre la voie à une écriture « pluri-sensorielle », où peinture, paroles et rythme interagissent synesthétiquement. Cette thématique méritant un approfondissement, on l'abordera d'une manière plus détaillée dans le paragraphe qui va suivre.

Nous rappelons, en outre, que dès sa genèse *La Mise en mots* a été conçu avec l'accompagnement des illustrations alors qu'aucun des œuvres ni des textes réunis dans la collection des *ORC*, à l'exception d'*Écoutez-voir* de Triolet et de *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit* d'Aragon, « n'a connu d'édition originale illustrée²¹ ».

1.1.1. Une écriture « pluri-sensorielle »

« ...On demande à l'écriture une image visuelle. Verbale, sonore, plastique, visuelle, auditive. Voire gustative ou olfactive. Pourvue qu'il y ait image. Et plus la sphère choisie est familière à l'écrivain, plus intense est l'image²² ».
S. M. Eisenstein.

Après avoir mentionné de manière sommaire quelques caractéristiques essentielles concernant la présence copieuse des images, des photos, des esquisses, et des illustrations au milieu des volumes des *Œuvres Romanesques Croisées*, aidant à comprendre comment le croisement entre l'écrit et l'image est déjà le caractère le plus original des *ORC*²³, notre étude cherchera à s'intéresser de près à l'interaction synesthétique entre paroles, images et musique que semble ressortir de

²⁰ J. Aumont, «Le cinéma, un art d'apparition», D. Zabunyan *et alii*, *Que peut une image?*, Paris, Les Carnets du Bal, 2013, p. 90.

²¹ Édouard Béguin, «L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres Romanesques Croisées* d'Elsa Triolet et Aragon», pp. 65-84, p. 68.

²² S. M. Eisenstein, « Le cinéma et la littérature (De l'imaginité) », texte établi par François Albera et Naoum Kleiman (dir.), préface de Barthélémy Amengual, *Le Mouvement de l'art*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 28.

²³ Cet aspect est mis amplement en évidence dans l'étude d'Édouard Béguin déjà évoquée.

l'écriture de Triolet. Au fil de la réflexion, nous verrons de quelle manière l'idéal préconisé par l'auteure d'une écriture qui touche les sens, et donc, « pluri-sensorielle » se développe et s'élabore.

Si l'on tient, en effet, aux réflexions de l'écrivaine, on sait qu'Elsa Triolet imaginait « un monde en carton et toile peinte²⁴ ». En d'autres termes, Triolet imaginait un monde, comme elle le répète à maintes reprises, à l'intérieur d'un roman, et notamment d'un roman riche d'illustrations. À ce sujet, il est intéressant de lire ce que l'auteure écrit :

J'imagine que le roman est aussi une sorte d'objet — « chose qui s'offre à la vue, affect les sens » — comme la table, un chat, une étoile, l'océan. Un roman, ça se laisse raconter et décrire²⁵.

À partir de cette constatation, on comprend ainsi que l'auteure a la double intention de conférer au livre la consistance matérielle qui convient aux objets, ainsi que celle de prendre sur la perception et sur l'imaginaire émotionnel du lecteur. Par ce commentaire, une référence à la perception tactile, outre que visuelle, semblerait transparaitre.

Effectivement, le long de *La Mise en mots*, la métaphore du roman-monde, c'est-à-dire d'un roman contenant un monde tout entier, est récurrente. On découvre, d'après les considérations de l'écrivaine, que pour qu'un monde puisse être raconté, il est nécessaire de « dire plus qu'on ne peut le faire avec des mots²⁶ ». « Comment dire plus qu'il ne m'est donné de dire avec des mots²⁷ », s'interroge souvent l'auteure. On peut supposer que c'est pour cette raison que Triolet se sert, comme on l'a déjà évoqué, de l'accompagnement de l'image, et qu'elle fait appel — dans ses récits — à l'univers sensoriel, à la vue, à l'ouïe, à l'odorat. On peut s'apercevoir d'emblée, comment à la manière des artistes, Elsa Triolet s'exprime en fait à travers un langage qui stimule les sens, fait de couleurs, ceux des

²⁴ E. Triolet, *MM*, p. 118.

²⁵ *Ibidem*, p. 48.

²⁶ *Ibidem*, p. 100.

²⁷ *Ibidem*, p. 107.

tableaux insérés dans *La Mise en mots*, et de musicalité, celle de la poésie, qui est toujours présente dans les lignes du texte trioletien. Images, descriptions de paysages et renvois à l'univers musical apparaissent dans d'autres textes de Triolet aussi, comme nous l'observerons ensuite.

Afin de démontrer l'interaction inédite entre écriture, arts visuels et musique chère à l'écrivaine, il est à présent utile de rappeler ce qu'Elsa Triolet écrit dans un passage tiré d'une des lettres faisant partie de la *Correspondance* avec sa sœur, Lili Brik, qui date du premier mai 1969. Cet extrait résume un peu les idées de l'écrivaine :

[...] Reggiani pose comme condition que le disque soit ne soit vendu qu'avec le livre (*L'Inspecteur des ruines*), ce qui m'enchanterait. [...] Philippe Gérard (le compositeur) m'a appelée à notre retour du Moulin, vers le soir : nous devons rencontrer le directeur de chez Polydor (marque de disques), pour savoir ce qu'il en dit, quelle forme lui donner, où il sera vendu, avec les livres ou avec les disques, etc. J'en suis toute troublée et ravie à la fois — s'il sort — parce que je viens juste d'évoquer, dans *La Mise en mots*, le fait que paroles et musique se soutiennent, ou paroles et arts plastiques. Et j'aimerais beaucoup que sorte, après *Écoutez-voir*, un livre illustré avec de la musique. Mais nous n'en sommes qu'au germe d'une idée. Rêves et amusement²⁸.

En lisant cet extrait, on remarque l'engouement de l'auteure face à cette idée tout-à-fait originale et nouvelle de faire paraître *L'Inspecteur des ruines* associé à un disque de musique contemporaine. Comme le montre le travail de Marjolaine Vallin, Elsa Triolet « en effet avoue être sensible à la musique²⁹ » depuis son enfance. Si « paroles et musique se soutiennent » déjà, Triolet dans *La Mise en mots* constate au contraire : « que l'art de l'image et l'art de l'écriture réunies se rencontre plus rarement³⁰ ». Les

²⁸ E. Triolet, Lili Brik, *Correspondance* (1921-1970), Paris, Gallimard, 2000, p. 1472.

²⁹ M. Vallin, « Le théâtre des *Manigances* », Corinne Grenouillet et Maryse Vassevière (dir.), *Recherches Croisées Aragon / Elsa Triolet n°10*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006, pp. 153-176, p. 160. La critique y conduit une analyse sur le théâtre et l'imaginaire des *Manigances* de Triolet ainsi que sur l'association entre littérature et musique dans le corpus trioletien.

³⁰ E. Triolet, *MM*, p. 116.

paroles et les arts plastiques ensemble constituent une nouveauté absolue, comme il en ressort de cette observation que l'écrivaine livre : « Je me trouve à ma stupéfaction la seule à avoir cherché des images pour mes textes dans l'immense trésor pictural existant³¹ ». Pour l'écrivaine, enfin, « l'image devient ainsi une écriture alternative qui se croise avec l'écriture au sens propre pour créer un objet nouveau distinct de la somme de ses deux composants, un système interactif où le visible et le lisible échangent leur puissance³² ». En définitive, l'image devient alors un moyen pour faire entendre et pour faire percevoir cette « parole muette de l'Écriture³³ » que l'écrivaine s'efforce, le long de sa carrière, de faire chanter.

1.1.2. L'attention au sensoriel : de la vue au sens de l'odorat

On a remarqué plus haut que l'écriture d'Elsa Triolet ouvre la possibilité à une interaction synesthétique entre paroles, peinture et sons. Il est important de souligner, donc, que l'attention au sensoriel véhiculée au travers de l'écriture, chez Triolet, dépasse le domaine de la perception visuelle lié à l'image. En effet, elle apparaît soit par les nombreuses références au sens olfactif émanant des pages de l'auteure, soit par les descriptions abondantes des lieux, spécialement exotiques, où l'écriture trioletienne évoque presque les coups de pinceaux du peintre Paul Gauguin, comme le met bien en relief l'étude de Marianne Delranc-Gaudric, *Tout tournait en colliers dans tes mains d'opéra*.

À ce stade, il est utile de dire, comme la critique le fait ressortir, que certains chapitres du roman de Triolet *À Tahiti*, « forment une suite de tableaux et le temps semble par endroits être suspendu, inexistant³⁴ ».

³¹ *Ibidem*, p. 117.

³² Édouard Béguin, « L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres Romanesques Croisées* d'Elsa Triolet et Aragon », pp. 65-84, p. 78.

³³ E. Triolet, *MM*, p. 73.

³⁴ M. Delranc-Gaudric, « Tout tournait en colliers dans tes mains d'opéra », Éd. Jeanne Arrouye, Centre aixois de recherches sur Aragon, *Écrire et Voir. Aragon, Elsa Triolet et*

D'ailleurs, nous le rappelons, Elsa Triolet, instaure une parenté entre l'écriture et les arts visuels ; les deux possèdent de nombreux points de contact et sont des formes d'expression artistique ayant le pouvoir d'arrêter le temps³⁵ et de raconter de plus. Ainsi, le premier livre de Triolet, *À Tahiti*, qui « se situe, du point de vue des images, des couleurs et de l'atmosphère, dans le sillage de Gauguin³⁶ » est déjà un « roman pictural³⁷ ».

Quant à l'expérience sensorielle liée au sens de l'odorat, elle jaillit de l'écriture triolienne de manière inconsciente. Si le lien entre écriture et odeurs n'a jamais été explicité par l'auteure, toutefois dans les romans d'Elsa Triolet une mémoire olfactive, et affective, semblerait toutefois s'imposer. Le sens de l'odorat qui fait directement appel à l'inconscient et à ce qui est inscrit au plus profond de l'homme, fait surgir des sensations très fortes. Ce qui permet de retrouver des parts de vécu. Comme le remarque l'historien Alain Corbin, spécialiste d'histoire des sens, en effet, « l'odorat ébranle le psychisme plus profondément que l'ouïe ou que la vue ; il semble plonger aux racines de la vie³⁸ ». Plus que toute autre, la mémoire des odeurs renvoie l'écrivaine à des souvenirs anciens, d'enfance, qu'elle transpose dans ses romans. À des années de distance, Elsa Triolet les reconnaît, les nomme et les abstrait de son expérience infantine. Nous pouvons l'observer à travers les exemples qui vont suivre, parmi beaucoup d'autres. Cette attitude, donc, apparaît déjà dans *Fraise-des-Bois*. Ainsi, comme les biographes de l'auteure le relèvent souvent, Dounia, la bonne, sentait « le linge chaud repassé », Stépanida, la nounou de Triolet, sentait curieusement « l'huile de lampe » ; de la même façon,

les arts visuels, Éd. Jeanne Arrouye, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991, pp. 123-138, p. 126.

³⁵ «L'immobilité de l'image arrête le temps : stop ! » (E. Triolet, *MM*, p. 107)

³⁶ M. Delranc-Gaudric, « Tout tournait en colliers dans tes mains d'opéra », Centre aixois de recherches sur Aragon, *Écrire et Voir. Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, p. 128.

³⁷ *Ibidem*, p. 126.

³⁸ A. Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*. Flammarion, Paris 1986, p. VI.

d'après Triolet des fragrances singulières envoûtaient ses parents. Ainsi le père de l'écrivaine sentait cigarettes. Un univers embaumé de parfums surgit par le biais de l'écriture. Ce sont les parfums des plantes aromatiques et des herbes de Provence à dominer dans *Les Amants d'Avignon*, comme on peut le lire dans cette description, poétique et soignée, de la « ville magique³⁹ » d'Avignon et de ses couleurs :

Avignon ! L'immense harpe brillait dans le ciel de toutes ses longues cordes, tendues, luisantes, posées sur un piédestal de maisons se confondant dans un clair gris d'argile sèche. Le soleil chauffait le vent, les parfums des plantes aromatiques qu'ils avaient écrasées sous leurs pas⁴⁰.

Dans ce passage, où l'auteure fait appel au sensoriel, il est en outre intéressant de remarquer la métaphore musicale, sinon l'« image poétique⁴¹ », employée pour désigner la forme caractéristique des remparts grandioses, épais et imposants — voire « l'immense harpe » —, qui enceignent la ville d'Avignon en la protégeant.

Nous ne nous éloignons pas de ce thème. Effectivement, en traitant toujours de villes, l'auteure de *Luna-Park* livre également cette réflexion :

Chaque ville a son odeur. Et chaque chose par son odeur trahit la provenance de son provincialisme. Le parfum de vos cheveux est le parfum de la seule ville qui jamais pour moi ne deviendra la province⁴².

Ainsi, la chambre de Blanche Hauteville, charismatique protagoniste de *Luna-Park* sent parfum des armoires mais aussi des tiroirs bondés des lettres d'amour reçues. Plus que jamais, de nombreux objets renvoient également dans *Roses à crédit* à des sensations olfactives : des « sels

³⁹ E. Triolet, *Les Amants d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007, p. 68.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ À cet égard, V. Chklovski écrit : « L'image poétique est un moyen parmi d'autres de créer l'impression la plus forte. En tant que moyen elle a une fonction équivalente à celle des autres procédés de la langue poétique, équivalente à celle du parallélisme [...], à celle de la comparaison, de la répétition, de la symétrie, de l'hyperbole, équivalente en somme à celle de ce qu'il est convenu d'appeler figure, équivalente à celle de tous ces moyens qu'on a de rendre les choses plus sensibles ». V. Chklovski, « L'art comme procédé », *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1973, p. 12.

⁴² E. Triolet, *Luna-Park* (L'Âge de nylon), Paris, Gallimard, 1968, p. 25.

odorants⁴³ », des savons à la violette, des fleurs, « muguet, jacinthes sauvages, jonquilles, fraises des bois⁴⁴ » et notamment, roses, « roses anciennes⁴⁵ ». L'odeur de shampoings, de lotions⁴⁶, d'eaux de Cologne, de « laine mouillée⁴⁷ », de « café et de pain grillé⁴⁸ », des parfums fruités, des parfums de la nuit⁴⁹. « Tous les parfums de l'Arabie...⁵⁰ ». Des « parfums crépusculaires⁵¹ », des arômes, de menthe⁵² font de toile de fond au *Rossignol*. À ce sujet, lisons ces extraits emblématiques : « Je m'en vais par un sentier forestier, foulant les herbes, une éponge parfumée m'essuie le visage, le cou, les mains, j'ai la bouche plaine de menthe...⁵³ » et à la page 72 : « Et si ce n'était pas vrai, si elle était en train de rêver cette nuit, ses anciens amis, le rossignol, le parc, les masses d'arbres et ces parfums ?⁵⁴ » demande à soi-même la protagoniste. De plus, l'ensemble de ces renvois fait venir à l'esprit que la protagoniste d'une des nouvelles trioletiennes, est en quête « d'un nom de parfum⁵⁵ ». Les références au sens olfactif distribuées dans les récits de l'auteure sont constantes.

Comme on vient de l'analyser, écriture et perception, chez Triolet, vont de pair. L'écriture de Triolet véhicule des impressions sensorielles

⁴³ E. Triolet, *Roses à crédit* (L'Âge de nylon), Paris, Gallimard [1959], coll. Folio n°183, 2013, p. 38.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 94, p. 143, p. 152.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 37, p. 44.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 74.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 76.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 133. « La nuit embaumait, il faisait parfaitement beau, l'air immobile et frais avec la douceur émouvante d'un tout petit enfant ».

⁵⁰ E. Triolet, *Écoutez-voir*, Paris, Gallimard, 1968, p. 319. Phrase identique dans *La Mise en mots* (E. Triolet, *MM*, p. 37) et pareille dans *Roses à crédits* : « Aucun palais des Mille et Une Nuits n'a jamais bouleversé ainsi un être humain, tous les parfums de l'Arabie n'auraient jamais, à personne, pu donner le plaisir intense qu'avait ressenti Martine dans la petite maison imbibée des odeurs de shampoing, lotions, eaux de Cologne ». E. Triolet, *Roses à crédit* (L'Âge de nylon), p. 37.

⁵¹ E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, Paris, Gallimard, 1970, p. 10.

⁵² *Ibidem*, p. 102. « Il régnait un parfum de grillons et de menthe... » Ce vers cité, qui est en italiques, au milieu du *Rossignol* est tiré du poème de Louis Aragon, *Les Chambres*.

⁵³ *Ibidem*, p. 28.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 72.

⁵⁵ « Je cherche un nom de parfum » est le titre d'une des six nouvelles de *Bonsoir Thérèse* (1938).

variées et crée une sorte d'osmose entre tous les sens. En s'éloignant parfois de la logique et de la tradition, la prose trioletienne s'efforce ainsi de tout dire, d'exprimer les liens secrets entre les choses, et de représenter ce qui existe et « affect les sens ». Triolet y essaye par le biais des mots, des images, et naturellement du sensoriel. Il va de soi que dans cette volonté de forcer les portes de la réalité est présent, *in nuce*, l'idée d'extranéité, et celle d'abstraction qui relève du langage analogique.

1.1.3. Des images dans le roman : genèse d'une idée et fonction

Cette partie de notre étude sera consacrée à la fonction qui joue l'illustration à l'intérieur des derniers romans trioletiens et à quelles exigences elle obéit. Ainsi, nous nous pencherons sur la genèse du projet et ensuite sur le livre « né imagé », selon la définition et les élucidations, données par l'auteure elle-même dans *Écoutez-voir*.

Comme le souligne la spécialiste Delranc-Gaudric, l'attraction d'Elsa Triolet pour les arts plastiques remonte aux années de jeunesse de l'auteure. E. Triolet, avant de devenir écrivaine, est en effet architecte. Il est nécessaire de rappeler que « sa formation apparaît de plusieurs façons dans son œuvre⁵⁶ ». On ne peut même pas négliger le rapport de l'auteure avec le milieu futuriste et constructiviste russe, des avant-gardes artistiques très vivaces en Russie durant les premières décennies du XX^{ème} siècle. On peut ajouter aussi que dans cette époque de grandes innovations, dans la capitale russe, poètes et peintres collaborent, coopèrent ensemble dans le but de conférer à l'art une empreinte nouvelle pour l'affranchir des conventions anciennes. Marianne Delranc-Gaudric explique que « ainsi, même si Elsa Triolet ne s'engage pas directement dans les mouvements

⁵⁶ M. Delranc-Gaudric, « Tout tournait en colliers dans tes mains d'opéra », Centre aixois de recherches sur Aragon, *Écrire et Voir. Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, pp. 123-138, p. 123.

artistiques de son époque, son œuvre en porte tout de même la marque⁵⁷ ». De plus, toute sa vie, l'auteure, avec son compagnon Louis Aragon, a côtoyé des artistes, des peintres célèbres, comme, Pablo Picasso, Fernand Léger, Marc Chagall, Man Ray, Georges Braque, Henri Matisse, André Derain⁵⁸, entre autres. D'où la passion de l'auteure pour les arts visuels et plastiques, d'où le désir de s'éloigner des schémas traditionnels et de donner forme à quelque chose d'inédit, de tangible et peut-être de durable. Des images, par exemple, au milieu d'un texte, combinées selon un plan préétabli, peuvent créer une « architecture inédite ». Véritablement, « sans prétendre tout à fait avoir créé un nouveau genre littéraire⁵⁹ », pour l'écrivaine, elles contribuent à donner un effet artistique inattendu. Les romans de la maturité d'Elsa Triolet trouvent ainsi leur originalité. Triolet, se détache du connu⁶⁰ et définit une esthétique nouvelle qui, comme l'observe Pierre Daix « transcende de haut son époque⁶¹ », celle du roman imagé. L'idée du roman orné d'images répond à la recherche de la part de l'auteure de techniques d'écriture nouvelles, beaucoup plus expressives,

⁵⁷ *Ibidem*, p. 133.

⁵⁸ Pierre Daix remarque que durant les années 1930 et 1950, Paris a été le théâtre d'une vie artistique intense. Écrivains, poètes, peintres et photographes, se rencontrent, multiplient leurs échanges et nouent des amitiés. De leurs rencontres, et de leurs retrouvailles restent des témoignages de photographies. « Les surréalistes de la rue du Château, André Masson et Aragon, qui vient de rencontrer Elsa Triolet et Maïakovski à la Coupole, côtoient des peintres célèbres, comme Braque, Léger ou Derain. Et aussi Pascin [...] Fougita, qui vient du Japon, Chagall, qui est arrivé en 1910, le Polonais Kisling, l'Américain Man Ray, qui va donner les plus belles photos de Lee Miller (future grande photographe elle aussi) et de Kiki [...] ». P. Daix, *Paris des arts. 1930-1950*, Paris, RMN – Grand Palais, 2011, p. 12.

⁵⁹ J. P. Montier, *Effets de cadrage et de décentrement dans Écoutez-voir, d'Elsa Triolet*, Revue Degrés, n° 133, Bruxelles, printemps 2008.

⁶⁰ Il semble intéressant de s'arrêter sur l'observation suivante de l'auteure qui, quant à elle, renvoie au risques qui la mise en forme d'une pratique inhabituelle peuvent déclencher, et plus en général, on peut supposer qu'elle renvoie aux risques de la création : «Celui qui se détache du connu, du ressemblant, celui qui crée l'inédit, sera honni, on se rira de lui, on le dira fou, fumiste, forban, faible d'esprit. Cependant, déjà, dans l'écriture, les objets ne parlent plus d'une voix humaine, ils prennent leurs qualité d'objets, s'expriment par elles et jouent un rôle prépondérant en tant qu'objets». (E. Triolet, *MM*, p. 69).

⁶¹ P. Daix, *Avec Elsa Triolet. 1945-1971*, Paris, Gallimard, 2010, p. 234.

plus modernes, avant-gardistes, comblant les abîmes du langage verbal seul⁶².

Lisons maintenant ce que la critique remarque : « le projet même d'*Écoutez-voir*, œuvre conçue selon les principes du "roman imagé", est présenté par Elsa Triolet, dans la préface du volume 35 des *ORC*, comme la conséquence directe de l'élaboration de la collection⁶³ » :

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 [...], élargir le roman et le rêve [...]. De là m'est né le désir d'écrire un roman en l'imaginant chemin faisant, et non *après* le roman déjà écrit. (35, p. 15-16)

⁶⁴

Cette démarche, dans *La Mise en mots*, est abordée amplement et d'une manière métalittéraire. De fait, dans le chapitre de l'ouvrage, intitulé *Le roman imagé*, l'auteure élucide l'origine du projet et déclare qu'elle se sert de l'image « non pas comme d'une image en soi, mais pour accompagner [s]on texte », comme on l'a déjà évoqué. En outre, l'écrivaine précise que l'image naît en elle simultanément à son écriture, « en même temps que les mots⁶⁵ », et pour cela elle vient à former « un tout organique avec le roman⁶⁶ ». Puisque l'image est choisie arbitrairement « parmi celles qui existent déjà⁶⁷ » et par conséquent elle est le résultat de la préférence de l'auteure, en ce sens, elle devient partie intégrante de l'ouvrage, explique Triolet. Ainsi, illustrations et paroles se réverbèrent réciproquement. Entre les mots et les images, un rapport d'égalité, et une harmonisation s'instaure.

⁶² E. Triolet, *MM*, p. 107. « Comment [...] combler les abîmes entre les poches d'air ? ».

⁶³ Édouard Béguin, « L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres Romanesques Croisées* d'Elsa Triolet et Aragon », pp. 65-84, p. 74.

⁶⁴ E. Triolet, texte de préface dans l'édition des *ORC*, 35, pp. 15-16, cité dans l'étude d'É. Béguin (*Ibidem*).

⁶⁵ E. Triolet, *MM*, p. 108

⁶⁶ *Ibidem*, p. 112.

⁶⁷ *Ibidem*.

À ce stade, il semble important d'ouvrir une parenthèse afin de proposer une remarque concernant la poétique de « l'espace du livre », territoire qui a été récemment exploré par la critique. Comme le remarque Henri Maldiney, auteur de *L'Espace du livre*, ouvrage mince, à caractère philosophique, qui examine le rapport entre le texte et son illustration en proposant une réflexion sur la faculté qu'a l'art du livre de « manier » la page en la spatialisant, « l'harmonie d'une page, quels que soient les éléments pris en compte, exclut entre eux tout rapport de subordination⁶⁸ ». Or, on peut transposer ce postulat aux derniers romans d'Elsa Triolet, particulièrement à *Écoutez-voir* et à *La Mise en mots*. En effet, on peut bien constater que l'esthétique du livre imagé, selon les canons et le statut voulus et mis au point par Elsa Triolet, adhère pleinement à ce principe, comme on peut le lire dans le contreplat, c'est-à-dire à l'intérieur de la page de couverture, d'*Écoutez-voir* : « Aussi ne faut-il pas regarder sans lire : l'un ne va pas sans l'autre ». Telle est l'intention de l'auteure.

Après avoir retracé les germes de l'idée du roman imagé, compte tenu comme nous l'avons remarqué précédemment de la place importante qu'Elsa Triolet a toujours accordé à l'art en général, nous nous attarderons à présent sur le rôle et l'importance de l'image, et sur les motivations qui poussent l'auteure à les incorporer dans ses textes. Quant à la fonction de l'illustration et aux retombées qu'elle est susceptible d'offrir. Elsa Triolet constate ainsi : « Je veux dire *plus*, et l'image me vient en arrière-texte, elle vient en amplificateur, elle vient en point sur l'i, en réminiscences, en échos⁶⁹ ». L'image qui vient « en amplificateur » est très expressive et éloquente. Pour le démontrer, nous proposons quelques exemples. Dans la première quinzaine de pages qui ouvrent *la Mise en mots*, Triolet traite — dans une sorte de récit à rebours — de son destin personnel, double et coupé en deux, des « désirs énormes⁷⁰ » et des souffrances silencieuses, de

⁶⁸ H. Maldiney, *L'Espace du livre*, Paris, Les Éditions du cerf, 2014, p. 40.

⁶⁹ E. Triolet, *MM*, p. 110.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 14.

l'attente et de l'errance, d'un univers à la fois délirant, statique et désert. Reste-t-il encore un lieu où le fantastique peut déployer ses ailes ? Toutefois, il paraît que lointaine de toutes ces blessures — qui ne font que rappeler une fin imminente, la grande horreur du terminus, l'impasse, — il y a la lune. Pour cette raison, probablement, dans *La Mise en mots* Triolet écrit du besoin actuel de rêver : « à une lune nouvelle, cette lune comme une éponge sèche, dure, rugueuse, avec des trous profonds, petits et grands⁷¹ ».

Ainsi l'écrivaine choisit d'incorporer *La Lune*, une grande huile sur bois peinte par Nicolas de Staël. De fait, tout en laissant une large marge à la contemplation, aux illusions, et au rêve, *La Lune* du peintre d'origine pétersbourgeoise développe un peu tous les thématiques abordées par Triolet et s'écarte en même temps des représentations romantiques plus traditionnelles. Surréal, abstrait et éthéré, le paysage lunaire représenté est également insolite. Il s'agit en effet d'une grande création originale : la pleine lune, lézardée, est traversée par une fine et longue déchirure couleur du sang évoquant une cicatrice. Ceci conduit à penser que dans le but de l'écrivaine de dire *plus*, plusieurs éléments s'entremêlent entre eux : lueur, rêve lunaire⁷² et matière nue, paysages cosmiques, brumeux et muets, mortifications et abîmes, mais aussi création, ascèse et imagination. Ainsi, l'image ne se fait pas seulement complément de l'écrit, elle l'amplifie aussi.

Le même principe vaut pour l'illustration suivante, à la page 19, *Cavalier rouge* appartenant au même peintre. Effectivement de même que Triolet, Nicolas De Staël, — peintre *déraciné*, au vécu douloureux et dramatique, et si proche de l'écrivaine pour de nombreuses raisons, l'une entre autres, pour son polyglottisme — a souvent déclaré de penser en peinture. En continuant cette sorte de promenade artistique, nous pouvons

⁷¹ *Ibidem*, p. 42.

⁷² *Ibidem*. « Le rêve lunaire de jadis ».

avancer à présent que le romantisme lunaire⁷³ conduit Elsa Triolet à peupler le paysage cosmique duquel elle a traité plus haut : c'est ainsi que l'écrivaine insère dans son texte la toile avec le courageux cavalier qui le traverse. Ce cavalier, lumineux et éblouissant, symbolise le créateur. Ici, on peut supposer également que l'image veut suggérer l'idée de liberté et d'inspiration littéraire. Une fois de plus, le cavalier au galop, qui s'arrête, réfléchit et hésite, comme un romancier, hésitant lui-même, vient en appui du sujet traité. Signalons que ce cavalier sera repris au terme de l'ouvrage⁷⁴.

Maintenant, citons l'exemple d'une gravure. Le romancier entre en scène dans ses *habits de musicien*⁷⁵, comme l'illustre l'ingénieuse gravure choisie, faite par Nicolas Larmessin au XVIII^{ème} siècle. Grottesque, paré de riches vêtements, il est « l'organisateur du spectacle⁷⁶ », le roman. Le romancier flatteur, comme le musicien, leurre son auditorium et pour cette raison se fait également ventriloque : il exploite toutes ses ressources et ses habilités. De cette façon, Triolet propose également la liaison romancier-musicien, et par conséquence, la corrélation roman - opéra⁷⁷, accentuée par la mise en récit d'un riche champ sémantique relatif à la musique⁷⁸. Pour « le spectacle du roman⁷⁹ », le romancier s'accoutre alors de musicien drôle. Il semble que dans ce cas, pour dire l'illusion de la fiction, il n'existe pas d'image plus adaptée que celle choisie.

⁷³ L. Aragon, *Elsa Triolet choisie par Aragon*, Paris, Gallimard, 1960, p. 354.

⁷⁴ « Moi qui n'ai jamais hésité aux carrefours, voilà que justement maintenant, à mon âge, j'hésite... Dans les vieux contes russes, le cavalier arrivé à un carrefour se demande : "Quelle est la route à prendre [...] ?" » E. Triolet, *MM*, p. 137.

⁷⁵ Titre de la gravure du peintre et graveur Nicolas Larmessin (1640 – 1725).

⁷⁶ E. Triolet, *MM*, p. 24.

⁷⁷ Dans *La Mise en mots* Triolet manifeste le propos d'écrire un roman intitulé *Opéra*, elle écrit ainsi : « J'ai envie, simplement, d'écrire un roman en commençant par ce titre : *Opéra*. Sous ce mot à trois voyelles — j'aime les voyelles, elles s'étirent à l'infini — j'écrirai un roman pour moi seule. [...] Un roman qui s'appellerait *Opéra*. Je connais mes personnages actants : soprano, ténor, contralto. L'homme ressemble à sa voix » (*Ibidem*, pp. 117 -118)

⁷⁸ « Le romancier [...] il est souffleur, bonimenteur, chef d'orchestre, homme-orchestre, où il invente les décors, règle les éclairages [...] » (*Ibidem*, p. 45)

⁷⁹ E. Triolet, *MM*, p. 44.

Lorsqu'on traite par exemple du lecteur modèle, le « lecteur rêvé⁸⁰ », l'auteure choisit un portrait de Louis Aragon réalisé par Man Ray, « le lecteur complice et ami⁸¹ », capable de comprendre en profondeur le vrai contenu de l'ouvrage. Image pleine d'espoir, le portrait choisi semble en effet faire allusion à l'idée de fidélité, à la base de tout couple, mais aussi à la complicité qui s'instaure au sein d'un autre couple, c'est-à-dire ceux constitué par le lecteur et le romancier.

En poursuivant sur ce sentier de la création artistique, afin d'élargir le contenu de l'écrit, Triolet fait également recours à la photographie. Le cas d'une des photographies d'Henri Cartier-Bresson, « maître de l'instant », insérée vers la fin de l'ouvrage, apparaît en ce sens exemplaire. Effectivement, de son écriture manuscrite, l'auteure ouvre un chapitre nouveau où il sera question, d'après les paroles trioletiennes, « des pliures de l'Histoire⁸² » et « des jeunes qui changent⁸³ ». Ensuite, l'auteure y encastre une photo, *Mai 68*, représentant la jeunesse étudiante qui conteste. L'image est en quelque mesure « parlante », d'autant plus qu'elle coupe en deux l'énoncé, — décale l'unité de la phrase dans une sorte d'« exceptionnel enjambement » de l'écriture, de la prose⁸⁴ —, et demande donc aux yeux, à la vue de la *lire* avant de poursuivre la proposition. Autrement dit, Triolet fait parler en quelque mesure l'image choisie, avant de continuer la phrase concernant les « jeunes qui changent » pour la reprendre immédiatement après. Lisons en effet la phrase complète : « Dans ce chapitre il sera question des " pliures de l'Histoire", des jeunes qui changent [image] d'aspect à ces pliures-là⁸⁵ ». Il est utile d'évoquer qu'au sein de cet ouvrage, l'élément signale aussi la part politique du rapport au monde d'Elsa Triolet qui ne fut jamais dans un

⁸⁰ *Ibidem*, p. 52.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*, p. 92.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ce procédé est récurrent. Citons également l'exemple de p. 73, « Bien, [image] l'innocence cela se domine [...] ».

⁸⁵ E. Triolet, *MM*, p. 92.

parti, mais très active par exemple dans la défense des plus grandes batailles intellectuelles et sociales pour la dignité de l'homme et pour le respect de la liberté⁸⁶. Seule ou à côté d'Aragon et d'autres artistes et personnalités remarquables, Triolet fut active dans le mouvement pour la paix⁸⁷, et attentive aux phénomènes de société et à la promotion de la culture, à la sauvegarde des valeurs les plus nobles, capables de vaincre le matérialisme et l'indifférence.

Si dans *Écoutez-voir* l'image revêt la fonction de document, généralement historique, inversement dans *La Mise en mots*, l'image élargit le texte et elle ouvre en effet « des horizons inexprimables⁸⁸ ». L'auteure considère l'œuvre d'art « comme une fenêtre sur le monde. Par les mots, les images on veut exprimer ce qui se trouve au-delà des mots et des images⁸⁹ ». L'image se fait alors phrase, pensée. Si Triolet explique que les images « sont là au même titre que les mots⁹⁰ » en appui au texte, et qu'elles correspondent à l'atmosphère du texte, on peut présumer qu'elles y sont intercalées avec le but de dévoiler et de mettre en lumière les parties le plus hermétiques de l'écriture. Comme on peut s'apercevoir, il y a entre mots et images une correspondance secrète, une correspondance qui demeure souvent byzantine pour le lecteur. À titre d'exemple, observons qu'à la page 12 du livre Triolet traite du chemin touffu de la création littéraire, peuplé de forêts, d'hommes, de bêtes, etc...

⁸⁶ « La dignité humaine... La liberté, c'est le respect de la dignité humaine » E. Triolet, *Écrits intimes, 1912-1939*, édition établie, préfacée et annotée par M.T. Eychart, trad. L. Denis, Paris, Éditions Stock, 1998, cahier 174, p. 305.

⁸⁷ Il est intéressant de signaler que cette abnégation de l'écrivaine pour défendre la paix apparaît par d'autres biais. Par exemple, à travers la fiction romanesque : l'un des personnages du dernier roman trioletien, *Le Rossignol se tait à l'aube*, celui qui a obtenu le Nobel pour la Paix, affirme en effet de l'avoir « mérité uniquement parce qu' [il a] incomparablement horreur de la guerre » (E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, p. 129). Il paraît que cette réflexion soit fonctionnelle à la lutte pour la paix car, malgré notre impuissance face aux horreurs immenses de la guerre, elle semble inviter les hommes, et les nouvelles générations, à ne pas être indifférents.

⁸⁸ E. Triolet, *MM*, p. 110.

⁸⁹ Léon Robel, « Un destin traduit. *La Mise en Mots* d'Elsa », M. Delranc-Gaudric, *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*, p. 27.

⁹⁰ E. Triolet, *MM*, p. 112.

et de « [s]a nuit en larmes⁹¹ », en se référant à la débilité physique et aux souffrances de ses dernières années. À la page suivante il y a un détail du tableau d'Albert Altdorfer, *La bataille d'Alexandre*, qui représente un paysage apocalyptique et orageux. Évidemment, pour l'auteur le tableau est une forme d'expression. Puisque « c'est en soi même qu'il faut chercher la richesse du dire⁹² », Triolet, propose des illustrations dont elle n'élucide jamais les raisons du choix. À cet égard, l'écrivaine ajoute ainsi : « partir dans l'inconnu, l'inconnaissable, imaginer, rêver, deviner peut-être⁹³ ». Il reste une marge de mystère, d'impénétrabilité. Ce qui fait affirmer à Aragon que les romans d'Elsa Triolet sont « le mystère en plein jour⁹⁴ ». De toute façon, nous pouvons affirmer que le chaos de l'écrivaine est perceptible à un double niveau. Premièrement, au niveau scriptural, l'écriture traite confusément et obscurément des troubles de l'auteure et deuxièmement sur le plan visuel, celui lié à l'image choisie, impressionnante et bouleversante pour son confusionnisme.

On peut remarquer, en dernière analyse, que l'auteure en associant images et texte souhaite donner de la plasticité à son écriture. Ce faisant, Triolet renouvelle et anime, une fois de plus, l'écriture littéraire. Cette démarche, qui se sert de la capacité de voir outre, — même concrètement, outre le langage seul, — sont la preuve de la modernité de l'auteure. Ainsi, dans l'espace vide existant entre l'illustration et l'écriture, au dire d'Elsa Triolet, le lecteur peut rêver : cette marge peut être « combl [ée] selon son imagination⁹⁵ ». Ceci dit, d'autre part, comme le relève le théoricien de l'image Jacques Aumont, « faut-il simplement comprendre que l'image a des capacités pragmatiques différentes, qu'elle peut, selon les cas, toucher

⁹¹ *Ibidem*, p. 12.

⁹² *Ibidem*, p. 106.

⁹³ *Ibidem*, p. 69.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 100.

son destinataire [...] comme un artefact magique⁹⁶ ». Ce qui nous supposons être l'objectif de l'écrivaine. Pour conclure, dans les ouvrages trioletiens marquetés d'images, on peut bien y lire, — ou essayer de décoder — la transfiguration de l'univers complexe de l'écrivaine et la « figuration poétique de son acte d'écriture⁹⁷ ». Ceci nous conduit à constater que par des moyens variés, graphiques ou plastiques, par la consistance physique et matérielle des traces picturales que l'auteure ligue spontanément au lecteur, alternées à l'écriture manuscrite, l'acte d'écriture de Triolet est restitué à la vue. Mais il n'est rendu qu'à peine visible.

⁹⁶ J. Aumont, «Le cinéma, un art d'apparition», D. Zabunyan *et alii*, *Que peut une image?*, Paris, Les Carnets du Bal, 2013, p. 91.

⁹⁷ A. Trouvé, *Croisement des Incipit et de La Mise en mots : pensées sur l'art*, Université de Reims, ITEM-CNRS Équipe Aragon, février 2009, pp. 1-23, p. 2.

1.2. Communiquer, écrire, créer avec les images

Cette section porte autant sur le livre « illustré » que sur celui « imagé ». Le premier paragraphe, plutôt introductif, vise à illustrer la différence entre les deux genres de livres. Ensuite, nous avancerons avec l'examen des caractéristiques les plus remarquables des deux ouvrages imagés du corpus triolien : *Écoutez-voir* et *La Mise en mots*. Notre propos étant celui d'étudier quel genre de rapport les images entretiennent avec le texte écrit, il m'a semblé utile d'avancer quelques commentaires sur l'emplacement de quelques-uns parmi les nombreux tableaux insérés au milieu de l'ouvrage de Triolet. Au fil de l'analyse, nous approfondirons des procédés artistiques divers, mis en place par Elsa Triolet qui prônent en même temps une mise en valeur de l'écriture.

1.2.1. Un roman imagi(né) imagé et « non illustré »

Avant d'entrer dans les détails esthétiques qui composent *La Mise en mots*, il est utile d'aborder la question concernant la distinction entre roman illustré et imagé. Étant donné qu'il n'est pas notre objet d'étude celui de retracer une histoire du livre illustré, dont la vogue remonte au Moyen-Âge, nous aborderons ce sujet dans une perspective contrastive, qui aidera à éclairer davantage, plutôt, le « genre » du roman imagé tel qu'Elsa Triolet l'a envisagé. Avant de continuer notre analyse, il semble intéressant de nous demander ce que c'est qu'un livre imagé. Pour répondre, revenons sur le sens étymologique d'imagination et d'image auquel, du premier coup, le terme « imagé » renvoie.

Comme le montrent plusieurs études, en grec ancien « imagination », *εἰκασία*, et image, *φαντασία* (qui dérive à son tour du grec ancien *φῶς*, lumière), se réfèrent tantôt l'un, tantôt l'autre, sans distinction, à la faculté de « représenter dans l'esprit », d'imaginer. Il est intéressant d'approfondir

la question pour découvrir à quelle acception Triolet fait référence du moment qu'on sait que chez les écrits de l'auteure l'imagination joue un rôle prépondérant. En outre, il semble utile de remarquer que selon le *Littré*, l'« imagination » est la « faculté que nous avons de nous rappeler vivement et de voir en quelque sorte les objets qui ne sont plus sous nos yeux ». Cette définition est en lien avec la démarche qui conduit l'auteure à opter pour telle ou telle illustration, ainsi qu'à choisir une citation littéraire donnée. En témoigne, également, un passage de *La Mise en mots* que l'auteure propose :

Je peux avoir l'image en tête, comme une citation littéraire, ou savoir où elle se trouve et aller l'y chercher ; ou me dire que je trouverai ce qu'il me faut dans l'atmosphère de tel ou tel auteur et me mettre à le feuilleter pour trouver ce qu'il me faut⁹⁸.

Ces « images qu'on voit exist[ent] déjà tapies dans la mémoire⁹⁹ » avoue Elsa Triolet.

Quant au lemme « imagé », en tant qu'attribut du nom, il n'est pas enregistré dans le *Littré*, s'agissant — comme l'explique l'avertissement au lecteur — d'un dictionnaire ancien paru à la fin du XIX^{ème} siècle, alors qu'en revanche, la voix « imager¹⁰⁰ », d'où on peut former le participe passé, est-elle enregistrée. Comme ce verbe remonte en effet au XIII^{ème} siècle, on ne le retrouve plus dans les dictionnaires relativement récents tels que *Le Nouveau Petit Robert de la Langue Française 2009*. Il est donc présumable que le lemme « imagé », en tant qu'adjectif qui dénote une œuvre ornée d'images, ou de métaphores¹⁰¹, ne se soit imposé qu'au XX^{ème} siècle. Le verbe « imager », très rarement employé en soi et de nos jours obsolète, a fini par disparaître. Au fil de l'évolution, le participe passé a demeuré, en gardant son lien avec les estampes. Il est certain que

⁹⁸ E. Triolet, *MM*, pp. 108-109.

⁹⁹ Remarque d'E. Triolet qu'on lit dans la page de couverture du livre *Écoutez-voir*.

¹⁰⁰ « Vendre des images ».

¹⁰¹ Selon la définition du lemme « IMAGÉ, ÉE » tirée *Petit Robert de la Langue Française 2009*.

l'auteure emploie le terme « imagé » en référence à la prépondérance des images qui naissent simultanément à l'écrit, sans aucune hiérarchisation entre les deux¹⁰². Il n'est pourtant pas exclu que le terme savant « imagé » renvoie aussi au rôle de l'imagination, du fait que, comme on vient de le démontrer, image et imagination étaient à l'origine deux paroles intrinsèquement liées, les deux avaient la même signification. Pour Triolet, en effet, la peinture, comme l'écriture, est chargée d'une valeur symbolique forte.

Il semble encore utile de souligner que, en ce qui concerne le versant linguistique, au sens littéral d'un mot peuvent s'associer des images différentes à selon du locuteur qui les emploie, ou à selon de la personne qui écoute. Dans ce contexte, on peut constater, que d'après l'auteure le terme « imagé » est métaphoriquement connoté. Cette mise au point lexicale nous a conduit à penser que le sens second, figuré d' « imagé » peut reconduire potentiellement à la vision imaginée des choses et aux intentions de l'auteure. On peut supposer que l'auteure pose ainsi l'accent sur l'image et à la fois sur l'imagination.

Après ces remarques portant sur l'étude du terme « imagé », nous nous intéresserons — dans une optique contrastive par rapport au roman illustré —, aux critères qui permettent de différencier le roman imagé du roman illustré. Tout d'abord, il est nécessaire de préciser qu'« au nom d'une conception nouvelle du rapport texte-image dans l'œuvre littéraire¹⁰³ » une prise de distance du « livre de peintre » traditionnel ressortit de *La Mise en mots*. Béguin explique qu'« Elsa Triolet oppose en effet l'ouvrage

¹⁰² *Écoutez-voir* est le premier roman imagé écrit par E. Triolet ; il a paru chez les éditions Gallimard en 1968. C'est dans ce volume que l'auteure précise et déclare pour la première fois qu'il s'agit d'un « roman né imagé et non illustré ». En réalité, au début, comme le remarque Béguin, l'un des textes des *ORC* avait connu une édition originale illustrée : *Dessins animés*. Mais curieusement cette dernière est le seul texte repris dans les *ORC* à ne comporter aucune illustration. (Édouard Béguin, «L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres Romanesques Croisées* d'Elsa Triolet et Aragon», pp. 65-84, p. 68).

¹⁰³ Édouard Béguin, «L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres Romanesques Croisées* d'Elsa Triolet et Aragon», pp. 65-84, p. 74.

illustré traditionnel au "roman imagé", cette formule qu'elle a elle-même mise en œuvre dans son roman *Écoutez-voir*¹⁰⁴ ». Entre le roman illustré et imagé l'écart principal réside dans le moment où l'image intervient dans le texte : « à la différence du livre illustré, où l'image intervient après coup, "une fois le texte écrit", le roman imagé fait apparaître l'image "en même temps que l'écriture"¹⁰⁵ ». Le recours et l'usage des images sont motivés par une exigence pratique ; les images supportent l'écriture. En ce sens, l'action d'écrire et l'action d'insérer des images chemin faisant, vont de pair. Comme le démontre Béguin, elles sont une véritable écriture alternative. Un autre aspect qui marque l'écart entre le livre imagé tel que l'auteure le met en œuvre, du livre illustré classique, concerne l'emplacement des images. Triolet rejette « les éditions de grand luxe¹⁰⁶ » avec le papier de soie protégeant des illustrations qu'il faut lire mis de travers. Le livre imagé se détache des livres qui ne sont pas à la portée de tous. Ce qui est mis en relief, c'est la conception nouvelle d'image. Elle n'est pas le simple ornement des livres illustrés, à figures, par exemple comme ceux religieux, les bibles, ou les encyclopédies. Par conséquent, cette nouvelle conception présuppose « la prédominance du romancier-illustrateur sur l'illustrateur à proprement parler¹⁰⁷ ». Il pourrait être utile de rappeler que, *La Mise en mots*, a été publié chez un éditeur spécialisé tel que Skira alors qu'*Écoutez-voir* a été édité par une maison d'édition traditionnelle et littéraire telle que Gallimard. Ce qui a représenté un fait exceptionnel. En mettant l'accent sur cette distinction, Elsa Triolet s'éloigne donc des pratiques courantes et prône en même temps une vulgarisation de l'art.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ E. Triolet, *MM*, p. 112.

¹⁰⁷ Édouard Béguin, «L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres Romanesques Croisées* d'Elsa Triolet et Aragon», pp. 65-84, p. 74.

1.2.2. Écrire comme « faire une œuvre de montage artistique »

« Trouver *la présentation* capable de conférer au livre *la présence*¹⁰⁸ » semble être la priorité d'Elsa Triolet. En traitant de *La Mise en mots*, portraits, tableaux, « collages », fragments de fresques, photographies, et écriture manuscrite ne font que relever, comme nous l'avons évoqué, la présence de l'auteure. Il est à préciser que dès les premiers romans de l'auteure, notamment à partir de *À Tahiti*, Triolet fait une opération de « montage » du texte, voire de l'écriture, tout-à-fait nouvelle. Comme le fait ressortir Marianne Delranc-Gaudric dans son étude, en effet, « déjà *À Tahiti* utilisait le procédé du montage des épigraphes¹⁰⁹ ». Pour continuer notre étude, il semble nécessaire de souligner que la notion de « montage » comporte plusieurs significations. Néanmoins, tout premièrement, elle s'associe, d'un point de vue technique, à l'art cinématographique. Elle en est une composante notable. D'après Triolet l'écriture, comme l'art du cinéma, est une opération exigeant de la créativité, il ne s'agit pas seulement de couper, remanier, coller ou juxtaposer des morceaux de textes et de les assembler à la fin. En effet, comme le remarque Vincent Amiel, théoricien du cinéma et de l'image, le montage avant d'être une opération manuelle, est une opération spirituelle, il est « un principe de création, une manière de penser, une façon de **concevoir** les films en associant des images¹¹⁰ ». Il faut signaler aussi qu'Elsa Triolet s'y connaît bien en opération de montage. Cela nous tourne pour plusieurs raisons. J'en énumère deux qui sont peut-être les principales. En premier lieu, Triolet écrit ses livres comme des véritables objets d'art, comme Jean Ristat l'a écrit dans *L'Humanité*. Nous rappelons à ce propos que

¹⁰⁸ H. Maldiney, *L'Espace du livre*, p. 12.

¹⁰⁹ M. Delranc-Gaudric, « Tout tournait en colliers dans tes mains d'opéra », Centre aixois de recherches sur Aragon, *Écrire et Voir. Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, pp. 123-138, p. 129.

¹¹⁰ V. Amiel, « Avant-propos », *Esthétique du montage. 3^{ème} édition*, Paris, Nathan, 2001, p. VII. Le verbe « concevoir » en caractères typographiques gras est de l'auteur.

l'auteure, dans les années 1930, s'est consacrée à la réalisation de bijoux, de colliers¹¹¹. En somme, Triolet « fabrique » et « monte » ses ouvrages littéraires de la même manière que ses parures. En second lieu, il ne faut pas sous-estimer que l'écrivaine a toujours montré un intérêt — partagé avec sa sœur Lili Brik — pour le cinéma. En effet, « le champ de la critique cinématographique, tel qu'il s'est constitué en Russie soviétique, apparaît au milieu des années 1920 d'une richesse remarquable¹¹² ». Il se peut aussi que le faible de l'auteure pour le cinéma, et pour son investigation, naît de l'influence des écrits et de nombreuses réflexions, parfois méconnues, de Viktor Chklovski¹¹³ sur la pratique cinématographique, et d'une façon générale, des contributions des formalistes russes à la théorie du film. Conscient que « l'art s'accommode de n'importe quel matériau [et qu'elle] coule comme le fleuve et change comme le temps¹¹⁴ » V. Chklovski, en s'interrogeant sur l'avenir du cinéma, déclare que « la littérature commence à imiter le cinéma¹¹⁵ ». On en déduit qu'entre cinéma et littérature un échange fécond est en train de s'affirmer. Cette influence Triolet la capte. Il est à souligner que, comme le remarque Valérie Pozner, qui a traduit et présenté l'ouvrage de Chklovski, *Textes sur le cinéma*, pour le théoricien russe, le cinéma « va servir à mettre à l'épreuve des concepts élaborés dans le champ littéraire, à

¹¹¹ Dans les années 1930, Elsa Triolet réalise des colliers, des bijoux pour le compte de la haute couture. Précieuses ou ethniques, toutes ses créations se caractérisent par la grande variété de matériaux utilisés.

¹¹² V. Pozner, « Introduction », V. Chklovski, *Textes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge de l'homme, 2011, p. 11.

¹¹³ Il semble important de souligner ici que Victor Chklovski est lecteur attentif d'Elsa Triolet, comme le remarque Marianne Delranc-Gaudric dans l'une de ses contributions publiées au sein des *Recherches Croisées*, notamment dans le tome n° 4. « Chklovski a entretenu avec Elsa Triolet une importante correspondance, tout au long de sa vie ». La critique souligne, en outre, que le théoricien lui-même a collaboré à des films en tant que scénariste. M. Delranc-Gaudric, « Viktor Chklovski lecteur d'Elsa Triolet », *Recherches Croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 4, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, n°472/ diffusion : Les Belles Lettres, Paris, 1992, pp. 39-51, p. 41.

¹¹⁴ V. Chklovski, *Résurrection du mot. Littérature et cinématographe*, traduit du russe par Andrée Robel, Présentation d'Andreï Nakov, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, p. 146.

¹¹⁵ *Ibidem*.

tester des intuitions théoriques¹¹⁶ ». À ce sujet, en proposant des textes du fondateur du formalisme, Pozner écrit ainsi :

Chklovski commence par adapter les concepts élaborés par Opoïaz dans le champ littéraire [...] Réfléchissant à sa pratique de « remonteur », acquise auprès des « frères » Vassiliev [...] Chklovski eut longtemps le projet d'un livre consacré au montage, qui finalement ne vit pas le jour¹¹⁷.

De plus, il est nécessaire souligner qu'Elsa Triolet a collaboré avec des scénaristes tels que Charles Spaak et Constantin Simonov, et elle a écrit plusieurs scénarios aussi¹¹⁸. Ce qui nous conduit à penser que l'auteure a une connaissance approfondie des techniques mais aussi des effets cinématographiques qui, depuis les premières avant-gardes, ont connu un grand développement. Effectivement, les références au monde cinématographique abondent dans presque toutes les œuvres de l'auteure¹¹⁹, tout particulièrement dans son dernier roman, *Le Rossignol*, qui semble construit de même qu'un film dès le début. De fait, dans les premières pages du roman, nous lisons en effet que les protagonistes, des vieux amis, « émergèrent dans cette salle pleine d'un crépuscule gris de film [...] chacun porteur de sa biographie, film terminé et mis en boîte¹²⁰ ». Le mot « film » revient à l'intérieur de la même période deux fois. Lisons également : « il leur restait à vivre les quelques mètres d'épilogue,

¹¹⁶ V. Pozner, « Introduction », V. Chklovski, *Textes sur le cinéma*, p. 7.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 9 – 10. V. Chklovski, en effet, au sein du chapitre concernant la production cinématographique, écrit « J'ai trop attendu. Cela faisait longtemps que j'avais envie d'écrire quelque chose sur le montage, d'abord un livre, puis un article... ». (V. Chklovski, *Textes sur le cinéma*, p. 269).

¹¹⁸ À ce propos, il semble utile d'ajouter qu'« en 1947, un producteur propose à Elsa d'écrire le scénario qui contera les aventures d[u] régiment de chasse Normandie-Niemen, et elle accepte très volontiers cette nouvelle expérience littéraire qui lui permet d'éclairer un épisode peu connu. [...] Le film ne sortira qu'en 1960 [...] ». J.-N. Liaut, *Elsa Triolet & Lili Brik. Les deux sœurs insoumises*, Paris, Éditions, Robert Laffont, 2015, section 24.

¹¹⁹ Signalons également que les références au septième art, comme on a l'habitude de surnommer l'art cinématographique, débutent dès *À Tahiti*. Il peut être intéressant de lire ce passage tiré du livre : « J'ouvre les yeux. Par une fente du volet s'introduit un faisceau de lumière à la manière d'un projecteur sur l'écran dans l'obscurité du cinéma. Il y a du bruit dans la cour. Puis, tout se calme ». Elsa Triolet, *À Tahiti*, Paris, Les Éditions Du Sonneur, 2011, préface de M. T. Eychart, traduit du russe par l'auteur, p. 65.

¹²⁰ E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, Paris, Gallimard, 1970, p. 10.

une ou deux séquences encore inconnues...¹²¹ ». Il est intéressant d'analyser ces énoncés soit du point de vue lexical, car il y a des mots qui évoquent le cinéma comme « film » et « séquences », et des références au monde cinématographique, soit du point de vue de la structure. Il paraît que la vie des hommes, les amis présents au diner, est envisagée par phases. Ces phases font écho aux scènes filmiques : avec la périphrase « il leur restait à vivre les quelques mètres d'épilogue » Triolet fait allusion à la dernière phase de la vie humaine, la vieillesse, qu'elle ne nomme pas comme pour conjurer le mauvais sort. Donc, soit syntaxiquement qu'au niveau de la composition, il s'agit d'un exemple qui rappelle l'opération de montage.

Une référence ultérieure aux techniques de montage cinématographique apparaît de *La Mise ne mots*. L'auteure écrit ainsi :

Il est à remarquer qu'à la radio on présente une chanson sans nommer l'auteur des paroles [...] À moins que la chanson ne soit tirée d'un film, auquel cas on nomme le film seul¹²².

Ici on peut également observer la double occurrence du terme « film ». L'auteure fait allusion aux modernes bandes sonores d'un film, c'est-à-dire aux musiques, qui sont l'un des supports matériels de l'enregistrement filmique.

Or, en revenant à notre sujet d'étude, il semble que, dans ses romans, l'écrivaine se donne la tâche de reproduire certains effets cinématographiques et tente une opération qu'on fait pour le montage cinématographique, à savoir celle de « faire voisiner des espaces hétérogènes¹²³ ». Le terme montage lui-même, comme l'a montré Sylvie Coëllier, dans l'ouvrage *Le Montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, dérive du bas latin *montare* et déjà à la Renaissance *monter* signifiait «

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² E. Triolet, *MM*, p. 116.

¹²³ V. Amiel, *Esthétique du montage*. 3^{ème} édition, p. 1.

joindre les différentes parties d'une chose pour permettre de l'utiliser"¹²⁴ ». Effectivement, cela est en lien avec ce qui fait remarquer Béguin, c'est-à-dire que le roman imagé de Triolet se caractérise d'une part « par la juxtaposition d'éléments de nature sémiotique diverse, et d'autre part, en tant que procès, par l'emprunt et l'acclimatation d'éléments préexistants, non créés par l'artiste¹²⁵ ». Il en résulte que Triolet construit et encastre les morceaux de texte à la manière de véritables scènes filmiques adressées à des téléspectateurs.

C'est donc « un moment de liberté sereine de l'écriture¹²⁶ » celui qui se déploie dans les trois derniers romans qu'Elsa Triolet a écrits, *Écoutez-voir*, *La Mise en mots* et *Le Rossignol se tait à l'aube*. Mais surtout, dans ces trois derniers livres, cette démarche de l'auteure, empruntée au monde cinématographique, est saillante. D'après Triolet, dans ses livres imagés, les fragments de fresques, de statues, sont intercalés dans le texte, assemblés et mis en ordre, d'une manière sensée, rationnelle. Ils s'entrelacent avec l'écrit de façon linéaire. En effet, Elsa Triolet, à la page 113 de *La Mise en mots* souligne que ses images « ne demandent pas de légendes, claires à leur place, incompréhensibles si placées ailleurs, comme le sont des lignes interverties, appelées par les imprimeurs, *lignes de chinois*¹²⁷ ». De plus, d'après le commentaire de l'auteure, on peut remarquer que l'adjectif possessif « leur » en italiques, met l'accent sur l'idée d'emplacement, outre celle de propriété. Donc, les images possèdent une place précise ; elles s'accordent avec les lignes du texte. Autrement dit, l'assemblage des morceaux de pellicule, comme l'association texte-image est si naturel qu'il « ne pose à nos regards et à notre conscience

¹²⁴ S. Coëllier, « Introduction à un montage entre les arts », S. Coëllier, *Le Montage dans les arts aux XX^e et aux XXI^e siècles*, Actes des journées d'études du 27 et 28 octobre 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, pp. 5-15, p. 6.

¹²⁵ Édouard Béguin, « L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres Romanesques Croisées* d'Elsa Triolet et Aragon », pp. 65-84, p. 79.

¹²⁶ P. Daix, *Aragon. Une vie à changer*, Paris, Seuil, 1975, p. 420.

¹²⁷ E. Triolet, *MM*, p. 113.

aucune espèce de gêne¹²⁸ ». Même au milieu du *Rossignol*, ouvrage qui ne comporte pas d'images, les séquences imprimées en rouges s'alternant à celles à l'encre noire sont organisées, ou bien s'encastrent entre eux, à la manière des claquettes d'un film. Ceci permet au lecteur de lire le texte, en se représentant les scènes dans l'esprit. Il est important de signaler que l'opération de montage concerne également l'arrangement des mots, comme cela ressortit par exemple de cette proposition tirée de *La Mise en mots* : « Les mots, unités de la langue [...] deviennent hostiles à toute construction, pièces détachées que je ne sais plus monter¹²⁹ ». Le verbe employé, « monter », semble trahir le désir de l'écrivaine d'écrire comme faire une œuvre de montage. Il donne visibilité à la consistance des mots, considérés en tant que petites pièces d'un grand *puzzle* qu'il faut reformer patiemment. L'attention portée à leur choix et à leur disposition rend manifeste l'attachement que l'écrivaine a pour eux. Cette opération, « cette *cosa mentale*¹³⁰ » — comme Amiel définit cette manière de penser qui est au fond le fondement même du procédé du montage — apparente l'art d'écrire à l'art du cinéma.

¹²⁸ V. Amiel, *Esthétique du montage*. 3^{ème} édition, p. 1.

¹²⁹ E. Triolet, *MM*, pp. 56 – 57.

¹³⁰ V. Amiel, *Esthétique du montage*. 3^{ème} édition, «Avant-propos». Nous faisons remarquer que D. Bournoux cueille ce caractère également dans la peinture ; il écrit que « la peinture de ce siècle fut plus que jamais *chose mentale* ». (D. Bournoux, *Le Vocabulaire d'Aragon*, p. 71).

1.2.3. Des procédés d'écriture différents

« Il ne faut pas créer une œuvre, il faut la monter avec des morceaux tout faits, comme une machine. *Montage* est un beau mot : il signifie mettre des morceaux tout prêts¹³¹ » précise Serge Eisenstein, théoricien du cinéma, dessinateur et cinéaste russe, célèbre pour sa contribution à la théorie du montage. C'est précisément la démarche de l'écrivaine. Effectivement, dans *La Mise en mots* Elsa Triolet déclare qu'elle emploie les images qu'elle a trouvées toutes prêtes et celles qui lui conviennent. L'image, « élément tout fait, préfabriqué¹³² » admet l'auteure. Elle est un élément qu'on peut « placer exactement là où il est susceptible d'élargir le sens et l'expression et l'atmosphère du texte¹³³ ». L'opération que conduit l'auteure à prélever des éléments existant ailleurs et à les juxtaposer au texte, est déjà une procédure de montage. Comme nous le verrons, dans les livres d'Elsa Triolet, différents procédés d'écriture, qu'on peut apparenter à la technique du montage, sont mis en place. Comme le remarque M. Delranc Gaudric, par exemple, dans *Fraise-de-Bois* « le montage est souvent fait par contraste¹³⁴ ». Ce qui signifie qu'il y a, au milieu du livre, plus d'une répartition et qu'il y a aussi une mise en visibilité de cette répartition par des escamotages divers. Visuellement, il est possible de suivre, dans ce livre, l'histoire et la croissance personnelle de la protagoniste par cette série d'oppositions et de séquences en contraste. Par exemple, dans ce roman, à un changement de chapitre, sinon de partie, s'accompagne un changement — souvent brusque — des contenus.

¹³¹ J. Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Images Modernes, 2005, p. 211. Propos cités, à l'origine, par Chklovski dans *Carnets* de 1919, cité par S. Coëllier, « Introduction à un montage entre les arts », S. Coëllier, *Le Montage dans les arts aux XX^e et aux XXI^e siècles*, pp. 5 - 15, p. 7.

¹³² E. Triolet, *MM*, p. 108.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ M. Delranc-Gaudric, « Tout tournait en colliers dans tes mains d'opéra », Centre aixois de recherches sur Aragon, *Écrire et Voir. Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, p. 129.

Fraise-des-Bois va se marier, sa joie s'oppose à l'angoisse de ses proches, mais en même temps sa vie se coupe en deux, comme le livre, la deuxième partie étant, au fond, une longue illustration de ce «Coupé»¹³⁵.

Or, comme le fait remarquer Viktor Chklovski, « L'opposition d'un moment à un autre, le montage, c'est déjà un travail exécuté selon un principe artistique¹³⁶ ».

Il existe « une autre sorte de montage, un montage par leitmotiv¹³⁷ ». Comme dans une sorte de « parole de rappel », procédé typique des manuscrits anciens, notamment du Moyen-Âge, une phrase, une formule mais souvent une parole seule, — évoquée au final d'une page écrite — est ensuite reprise au commencement de la page suivante. En d'autres termes, jadis le procédé du « rappel » consistait dans le fait de ramener un mot seul, qui était tout au bas de la dernière ligne d'une page, immédiatement à l'*incipit* de la page suivante, afin d'en reprendre les contenus. La construction par montage, en somme, devient donc un outil littéraire pour construire l'œuvre. Nous pouvons avancer qu'au milieu de *La Mise en mots* semble être cette dernière l'opération prévalant. On peut reconnaître des exemples de « rappels » à la page 11 où l'auteure attaque le thème privilégié de son essai, c'est-à-dire celui de la création, et elle écrit ainsi : « Mais si, rappelez-vous, il s'agissait des sentiers de la création et c'est à ce thème que je voulais m'attaquer ¹³⁸ ». Ce thème est repris tout de suite après, avec son écriture manuscrite, à la page qui suit. Donc, Triolet initialement l'anticipe ; puis elle précise :

Pour parler de ce sentier, il fallait bien que tout d'abord je vous parle du paysage par lequel doit passer le chemin de ma nuit en

¹³⁵ *Ibidem*. Le terme français «Coupé», en majuscule, titre du dernier chapitre de la Partie I de *Fraise-des-Bois*, comme le remarque Delranc-Gaudric, renvoie encore une fois à l'univers du cinéma.

¹³⁶ V. Chklovski, *Textes sur le cinéma*, p. 50.

¹³⁷ M. Delranc-Gaudric, « Tout tournait en colliers dans tes mains d'opéra », Centre aixois de recherches sur Aragon, *Écrire et Voir. Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, p.123-138, p. 130.

¹³⁸ E. Triolet, *MM*, p. 11.

larmes. Plaines et forêts, villes et hameaux [...] Vous ne les y voyez pas, là, en face ? C'est que ce paysage, je ne l'ai pas encore peuplé [...] ¹³⁹

Le « sentier » est également repris à la page 14. Dans cet interlude entre la page 12 et la page 14, où le terme est « rappelé » trois fois, l'écrivaine y insère le tableau de *La bataille d'Alexandre* de l'allemand Albert Altdorfer, peintre célèbre pour l'intérêt accordé à la représentation du paysage, sujet en vogue dans l'art du XII^{ème} siècle. Le paysage choisi correspond allégoriquement et figurativement au « sentier » de l'écrivaine. Ce procédé de la « parole de rappel » semble être une procédure adoptée d'une manière *grosso modo* constante pour l'introduction, l'insertion des tableaux qui sont accompagnés d'une note manuscrite, ou *vice-versa*, c'est-à-dire de l'écriture manuscrite accompagnant et introduisant une œuvre figurative, comme on peut l'observer dans beaucoup d'autres cas, par exemple aux pages 18 et 19, 24-25, 46-47, 51-52, à la page 64, aux pages 74-75, et encore à la page 76, 85 et 86, etc. Expliquons par quelques exemples ce qui vient d'être dit. Ouvrons l'ouvrage à la page 45. Après avoir traité quelques pages auparavant du romancier comme celui qui organise « le spectacle du roman¹⁴⁰ », inversement Triolet introduit et présente le lecteur comme celui qui est « devant le spectacle¹⁴¹ ». À la page qui suit Triolet, en deux énoncés, reprend les mêmes mots, « romancier » et « lecteur » qui ressortent sur le fond blanc de la page. Immédiatement après, l'écrivaine insère le tableau *Mélodrame* d'*Honoré Daumier* qui semble définir en peinture ce que l'écrivaine propose à paroles. L'huile illustre, comme le suggère le titre lui-même, un drame larmoyant accompagné de musique et met en scène le « spectacle » des protagonistes déchirés du tourbillonnement des passions, des situations à la limite de la vraisemblance. Une place importante est occupée par le public

¹³⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 45.

¹⁴¹ *Ibidem*.

qui écoute, les auditeurs qui, sur un autre niveau, représentent figurativement les lecteurs du roman. La théâtralité des gestes de ces deux acteurs fait écho au déguisement clownesque — évoqué plus haut — du romancier en habits de musicien et conséquemment le visage grimaçant et contracté du lecteur rappelle l'œuvre de Francis Bacon, *Étude pour trois têtes* de la page 45. L'architecture de ces pages est très élaborée. Il s'agit d'une trame complexe et d'un véritable tressage d'éléments et de fonctions qui se répondent et se font écho.

Un cas significatif de « rappel » est constitué par l'exemple des pages 73, 74 et 75. Le mot de « rappel » est représenté ici par le terme « roman » qui revient trois fois. Comme dans l'exemple précédent, le mot de rappel est également repris de l'écriture manuscrite de l'auteure en marge du tableau, ou comme dans ce cas, tout en bas. Effectivement, à la page 73 Elsa Triolet écrit ainsi :

L'auteur [...] restera pour toujours le créateur de son seul premier roman. Bien [image] l'innocence cela se domine et se dépasse [...] Il faut de tout pour faire un monde : le roman¹⁴².

Le terme « roman » anticipe la suite, c'est-à-dire l'aquarelle choisie, *Fleurs nocturnes* du peintre-poète allemand, Paul Klee qui, un peu comme Triolet, croyait — comme l'affirme la citation — que « l'art ne reproduit pas le visible mais, plutôt, qu'il rend visible¹⁴³ ». La toile renferme un monde onirique, peuplé de fleurs et d'arbres. Sous le tableau l'écrivaine écrit ainsi : « Un monde : le roman¹⁴⁴ », phrase qui laisse libre cours à la fantaisie. Comme la toile de Klee, elle se situe entre pensée, rêve et réalité. Il semble également très significatif le cas de la sculpture de Mathias Braun von Braun remontant au XVIII^{ème}. La statue veut être une allégorie du statut personnel de l'écrivaine, qu'en effet, en marge de l'illustration, et

¹⁴² *Ibidem*, pp. 73-75.

¹⁴³ P. Klee, « Credo du créateur » (1920) dans *Théorie de l'art moderne*, Édition P. H. Gonthier, Paris, Gallimard, 1988, p. 34.

¹⁴⁴ E. Triolet, *MM*, p. 74.

de sa main, écrit ainsi : « être bilingue c'est un peu comme d'être bigame¹⁴⁵ ». Ayant thématiqué la question du bilinguisme dans les pages précédentes, Triolet essaye d'illustrer du point de vue pictural ses sentiments et sa condition. La statue veut être en effet la métaphore artistique de la bifrontalité de l'écrivaine. Il est à remarquer que le terme « bilinguisme » est repris à l'*incipit* de la page 86 en guise de rappel. Il est question d'un jeu de reprises et de renvois verbaux et picturaux, enchaînés, et complémentaires parmi eux. On a donc déjà répété que les techniques adoptées dans *La Mise en mots* sont plusieurs : un mélange d'éléments disparates et polysémiques y est inséré. Dans la mise en page définitive il trouve son propre ordre et s'amalgame avec l'écrit.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 84.

1.3. Quelques remarques sur les illustrations de *La Mise en mots*

L'illustration de *La Mise en mots* faisait partie de la commande éditoriale de la maison Skira pour la réalisation et la fondation de la collection nouvelle des *Sentiers de la création*. Dans ce paragraphe, nous entrerons dans quelques détails esthétiques de *La Mise en mots*. Donc, nous avancerons quelques propositions concernant l'image de couverture de l'ouvrage, qui est — entre d'autres choses — reprise par l'auteure une deuxième fois à l'intérieur du livre.

1.3.1. La couverture de *La Mise en mots*

Comme on l'a déjà précisé dans l'introduction, sur la couverture de *La Mise en mots* un détail d'une œuvre d'art s'impose tout aussitôt. En effet sur la planche est représenté un fragment du péché originel, d'*Adam et Ève au Paradis terrestre*, fresque peinte par Masolino da Panicale dans la chapelle Brancacci de l'Église du Carmine de Florence. Cette fresque, datant de 1424-1425 environ, décrit une scène biblique célèbre, de l'Ancien Testament, voire la tentation d'Adam et Ève par le serpent tentateur, à savoir le plus rusé et vil de tous les animaux et d'après « tout un ensemble de traditions antiques [...] le principe du Mal¹⁴⁶ ». Comme le montre Alain Trouvé dans l'étude consacrée aux *Croisements des Incipit et de La Mise en mots*, ce détail du péché originel se retrouve à nouveau aux pages 124-125 de l'ouvrage de Triolet. À ce stade, il semble nécessaire de souligner que :

La plupart des images, pour être comprises, doivent être l'objet d'une interprétation : il faut leur ajouter un savoir, un texte. La

¹⁴⁶ M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, p. 89.

longue tradition de la peinture chrétienne nous a habitués à rencontrer des images qui n'ont de sens que nourries d'une référence, parfois complexe, à un texte sacré lui-même sophistiqué, difficile à comprendre et à interpréter¹⁴⁷.

Or, ce qui est intéressant de mettre en lumière c'est qu'à la page 123, qui précède l'image, l'écrivaine semble remédier à cette erreur de la tradition chrétienne. Mais c'est en se livrant à un « pseudo commentaire humoristique à propos du fragment¹⁴⁸ » que l'auteure donne quelques éclaircissements ultérieurs, qui conviennent à l'esprit de son temps. Celles-ci éclairent plusieurs aspects. Lisons-le :

Mais tournez la page et vous verrez un fragment de cette fresque peinte par Masolino da Panicale, le Florentin, qui raconte l'histoire d'Adam et Ève au Paradis. Il a peint l'arbre et ses feuilles et le serpent à tête de femme —vous ne saviez pas que le serpent avait une tête de femme ? Fantastique !— Masolino nous raconte la scène et il fait le croire, personne ne sait mieux que lui comment cela s'est passé, personne à part d'autres créateurs qui le savent aussi bien, le racontent tout autrement, et qu'il faut croire, eux aussi¹⁴⁹.

Pendant la Renaissance, l'épisode tiré du livre de la *Genèse*, servait à concilier l'idée du mal avec celle du bien, de la divinité. Dans *La Mise en mots*, cette scène, est reprise par l'auteure pour éclairer la création. À cet égard, « je parle création, forte de ma seule ignorance, de mon expérience seule¹⁵⁰ » écrit Triolet au commencement du chapitre *Les Mots-feuilles*, au sein duquel, le fragment du péché originel s'insère. Avant de continuer notre analyse, il est à souligner que dans la fresque complète, les figures d'Adam et d'Ève, positionnées frontalement par rapport au spectateur, si étudiées d'un point de vue anatomique, on s'aperçoit qu'elles ne sont pas du tout expressives, ni du point de vue de l'expression corporelle, ni de

¹⁴⁷ J. Aumont, «Le cinéma, un art d'apparition», D. Zabunyan *et alii*, *Que peut une image?*, p. 90.

¹⁴⁸ A. Trouvé, *Croisement des Incipit et de La Mise en mots : pensées sur l'art*, Université de Reims, ITEM-CNRS Équipe Aragon, février 2009, pp. 1-23, p. 21.

¹⁴⁹ E. Triolet, *MM*, p. 123.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 121.

l'expression du visage. Ni leur drame, ni leur honte, ni leur douleur n'est visible. Leurs corps, façonnés par un clair-obscur délicat qui en distribue la lumière d'une manière très homogène, semblent émaner une rare blancheur, une lueur. Et pourtant cette lueur est cachée, elle n'apparaît pas par le détail choisi par l'auteure. Or, de cette fresque, n'apparaît que le cou allongé du reptile. Nous estimons que c'est alors exactement sur ce détail qui est nécessaire de s'arrêter car il sert le texte et joue un rôle structurant à l'intérieur du roman, d'autant plus qu'il est repris à l'intérieur de l'ouvrage. Ceci nous laisse supposer que le détail du tableau choisi par l'auteure veut être une métaphore pour illustrer les risques de la création, mais en l'espèce, d'une création féminine. On sait aussi que le serpent avec la tête de femme est une iconographie atavique employée pour dire la ruse, le piège. On en déduit que la pique sarcastique lancée par Elsa Triolet est claire : « Vous ne saviez pas que le serpent avait une tête de femme ?¹⁵¹ ». Ce qui nous renvoie à l'auteure elle-même, considérée de manière suspecte et maintes fois accusée d'être une manipulatrice.

Revenons à la fresque. Pour conclure, il n'est même pas à négliger la dimension onirique, quasi hallucinatoire, qui en jaillit, comme le remarque Trouvé. « Le caractère baroque de [ce fragment] fait écho au chaos intérieur » de l'auteure. Ce qui annonce la suite de l'essai, c'est-à-dire le récit de la descente de l'auteure « aux enfers du *P[arking]* souterrain¹⁵² ». Chaos et délire¹⁵³ d'une création au féminin.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 123.

¹⁵² *Ibidem*, p. 126.

¹⁵³ «Je passe mes nuit et mes jours à écrire une chose. C'est une commande. Sur la création [...] Je ne sais pas à quoi ça ressemble, c'est peut-être du délire». E. Triolet, L. Brik, *Correspondance (1921-1970)*, p. 1457.

1.3.2. *Les manuscrits de l'Apocalypse*

Un exemple notable de « rappel », qui est figuratif aussi, ainsi que de montage singulier de l'image, est mis en place précisément en ouverture du livre, voire dès la première table incorporée par l'auteure dans *La Mise en mots*. Dans la première page du livre débutant ainsi : « Ne pas oublier les oiseaux¹⁵⁴ » Triolet insère un détail — avec des oiseaux aux couleurs vives — d'une enluminure des *Commentaires de l'Apocalypse*, des manuscrits médiévaux rédigés par le moine espagnol Béatus de Liébana. Le choix n'est sans doute fait au hasard. L'enluminure est en effet une vogue et une technique artistique développée au Moyen-âge pour décorer des manuscrits. La décoration se mêlant à l'écrit possédait à l'époque un rôle plus ou moins similaire que celui que l'auteure y veut donner dans son essai : plus que toute autre chose, elle faisait office d'ornement mais elle servait aussi à repérer visuellement, de manière pragmatique et facile donc, les divers chapitres. Il est important de souligner en outre que des animaux différents et variés peuplent ces enluminures anciennes, à savoir des lions, des rossignols, des oiseaux au plumage bariolé. Un véritable bestiaire donc qui fait écho au jardin zoologique¹⁵⁵ cher à l'écrivaine. Or, Triolet aux pages 102-105, traite du Zoo, du Jardin zoologique et des « animaux sans paroles¹⁵⁶ » ; nous le précisons, en faisant toujours recours au mot-clé, voire celui produisant « le rappel » du contenu textuel. On en déduit que positionné en ouverture, ce détail constitue le prodrome de l'ouvrage tout

¹⁵⁴ *Ibidem*, 7.

¹⁵⁵ Le jardin zoologique renvoie à certaines pages des écrits de Chklovski, notamment, parmi d'autres, les plus notables sont constituées par celles de *Zoo. Lettres qui ne parlent pas d'amour ou la troisième Héloïse*, livre publié en 1923 sous forme de roman épistolaire consacré à Elsa Triolet, « Alia » ; et à quelques poésies de Khlébnikov. Une poésie de Khlébnikov, peuplée d'animaux, qui date de 1919, est également placée en exergue dans *Zoo*. V. Chklovski, *Zoo. Lettres qui ne parlent pas d'amour ou la troisième Héloïse*, Paris, Gallimard, coll. Littératures soviétiques, 1963.

¹⁵⁶ E. Triolet, *MM*, p. 138.

entier. Si « le peintre [lui] prête son génie¹⁵⁷ », Triolet prête alors sa voix à l'image pour dire tout son « arbre¹⁵⁸ », pour « dire tout ce qu'[elle] n'[a] pas dit [...] le jardin, la rue, Adam et Ève, des enfants qui jouent au pied, des oiseaux dans les branches¹⁵⁹ ». De plus, nous pouvons observer qu'une circularité — qui concerne tantôt l'écriture tantôt l'art figuratif — règle *La Mise en mots* : de fait, ces mêmes oiseaux ouvrent et ferment le livre. Autrement dit, cette image tirée des *Manuscrits de l'Apocalypse* structure le livre. Elle revient trois fois, une première fois en ouverture, une deuxième en clôture de l'œuvre, et également une troisième fois dans la toute dernière page du livre où, de sa propre main, Triolet explique d'« où [lui] viennent tous ces [oiseaux]¹⁶⁰ » présents dans *La Mise en mots*. Dans l'économie de l'ouvrage, ce motif est important si on considère tous les références aux « gazouillis articulés » dont traite l'écrivaine. À partir de cet élément, on pourrait avancer que l'ouvrage semble quasiment être divisé en deux, une partie semble dédiée à l'étude du langage humain, l'autre semble s'interroger au contraire sur « les cris de détresse des animaux sans paroles¹⁶¹ » et sur les « sons inarticulés¹⁶² » sortant de leur gorge. Pour justifier la présence de tous ces oiseaux au sein de *La Mise en mots*, il semble intéressant d'ajouter que les sons émis par les oiseaux sont l'analogie plus proche du langage. L'homme s'exprime à travers un lexique ample permettant de traduire ses besoins et ses émotions. De même, il a été étudié que tous les volatiles d'une même espèce émettent des cris instinctifs exprimant leurs besoins. Pour l'auteure les oiseaux seraient donc un symbole. Mise à part les illustrations, le motif des oiseaux revient au milieu de *La Mise en mots* sous d'autres formes. Il paraît, en

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 110.

¹⁵⁸ Dans l'imaginaire d'Elsa Triolet, l'arbre, avec son feuillage, symbolise l'écriture. Ses feuilles sont donc les mots.

¹⁵⁹ E. Triolet, *MM*, p. 107.

¹⁶⁰ « Mais d'où me viennent tous ces rossignols » est un article de l'auteure publié dans *Les Lettres françaises* en mars 1970.

¹⁶¹ E. Triolet, *MM*, p. 138.

¹⁶² *Ibidem*, p. 101.

effet, que les oiseaux renvoient également aux mots d'une phrase, comme l'écrit Triolet : « Ma chasse aux mots. Attraper ces oiseaux en leur mettant un grain de sel sur la queue. Quand j'y réussis [...] je mélange leurs voix¹⁶³ ». L'oiseau, et en particulier le rossignol, symbolise la poésie et il représente également la condition existentielle du poète. L'écrivaine traite en outre du Zoo, notamment du jardin zoologique et présente toute sorte d'animaux. Signalons ce passage concernant les oiseaux :

Voilà des oiseaux, l'espace de leur demeure est limité, mais ce n'est pas une cage, ils peuvent s'envoler vers le ciel. Ils restent. Ils sont satisfaits. Nourris¹⁶⁴.

L'écrivaine établie une comparaison entre les paroles et les oiseaux : il paraît qu'à la manière des oiseaux les mots répondent à des impulsions, peuvent être pilotés, ou peuvent être libres de s'associer, de se mélanger. Nous supposons que la page soit la « cage » des mots, où ils restent. En définitive, comme on a tenté de voir, dans cet ouvrage, les différents types de techniques et de composantes de l'ouvrage, s'entrelacent parmi eux. Ceci dit, maintenant, il est nécessaire de préciser que :

[...] Ce travail de jonction entre des éléments éloignés ne passe plus par l'invention visuelle de transitions mais par la technique du collage qui va permettre la superposition entre deux réalités éloignées. Toute l'originalité de ce dispositif tient dans cette alliance singulière entre la simplicité apparente de la technique du collage et sa capacité à établir une sphère multidimensionnelle¹⁶⁵.

La multi-dimensionnalité intéresse ici l'écriture. Ceci nous permet d'affirmer que Triolet a sûrement subi le charme et l'influence du collage — technique artistique née au cours du XX^{ème} siècle, largement employée

¹⁶³ E. Triolet, *MM*, p. 57.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 103.

¹⁶⁵ Céline Gailleurd, « Ce qui ne peut être mont(r)é, ne peut être dit. *Voyage(s) en Utopie ou le montage infini* », S. Coëllier, *Le Montage dans les arts aux XX^e et aux XXI^e siècles*, pp. 161- 172, p. 163.

par des peintres tels que Picasso, Braque mais aussi par les surréalistes. Ainsi, l'écrivaine rend interactive la lecture. Triolet se nourrit de techniques anciennes, elle puise dans des ressources médiévales, et en même temps expérimente de techniques plus modernes et contemporaines.

Partie II

1. Le bilinguisme d'Elsa Triolet

Cette partie de notre analyse sera consacrée au rapport d'Elsa Triolet, écrivaine de langue maternelle russe, avec les langues, et notamment avec le français, langue que l'auteure choisit pour l'écriture, langue de sa consécration littéraire. Avant toute chose, donc, pour la centralité que la réflexion sur langage revêt à l'intérieur de la production littéraire de l'auteure, il semble nécessaire de nous pencher sur cette question. Ainsi, nous verrons comment *La Mise en mots* de Triolet s'inscrit dans le contexte artistique et littéraire de son époque, et notamment comment elle s'insère dans le sillage des naissantes recherches scientifiques sur le langage. Cette prémisse ayant été faite, il sera nécessaire d'examiner, ensuite, en quels termes chez cette auteure, la question délicate du bilinguisme s'articule. Au fil de notre étude, nous nous attarderons sur le questionnement, de la part de l'auteure, de sa propre condition d'écrivaine bilingue. Pour fixer les idées, remarquons que « la situation d'étrangeté par rapport à la langue française¹⁶⁶», qui accompagne Elsa Triolet sa vie durant, n'est pas un cas isolé, on pense bien entendu à Samuel Beckett¹⁶⁷, romancier et dramaturge irlandais qui à un moment donné de sa carrière, dès 1937¹⁶⁸, a changé de langue

¹⁶⁶ A. Trouvé, « "Après-dire" Triolet/ Beckett », *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, Lyon, ENS Éditions, 2006, p. 202.

¹⁶⁷ Samuel Beckett (Dublin, 1913-Paris, 1989), a écrit, en langue anglaise et puis, après la Seconde Guerre mondiale et lors de son installation à Paris, en langue française. Il est l'auteur de romans et de pièces théâtrales qui expriment l'angoisse de l'homme face à une réalité désormais fragmentaire et absurde où communiquer se fait difficile. Il a obtenu le Nobel de littérature en 1969.

¹⁶⁸ « Le projet énoncé en 1932 dans son premier roman, *Dream of Fair to Middling Women*, prend forme en 1946 lorsque l'auteur irlandais écrit un roman et deux nouvelles directement en français, *Le voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy*, *Le Calmant* et *La Fin*. Dès 1937, lorsqu'il s'installe à Paris, Beckett commence à écrire des poèmes en français. Il continue dans cette langue et compose sa trilogie narrative, *Molloy*, *Malone Meurt* et *L'innommable* (1951-1953). Lorsqu'il traduit et publie la trilogie en anglais dans les années cinquante (1950-1957), on commence à parler

d'écriture, en envisageant depuis lors son œuvre littéraire toute entière systématiquement en français. Il faut également souligner que la maîtrise du français oral et écrit, chez Triolet, est parfaite, à l'exception de son accent, étrange et étranger, qui trahit l'origine slave de l'auteure, et qu'elle s'est obstinée à garder, même s'il lui implique ce qu'elle nomme « le complexe du râtelier¹⁶⁹ ». Précisément ce dernier élément, voire ce « complexe », annonce le noyau central de cette étude qui portera sur le bilinguisme scriptural de Triolet.

2.1. Du langage avant toute chose

En Europe, comme nous le pouvons rappeler, les débuts du XX^{ème} siècle ont été marqués par l'effervescence de la création, et de l'expérimentation. Moscou, en particulier, représente à cette époque-là le pôle central de d'une véritable floraison artistique et poétique. En effet, « Moscou puis Prague fonctionnent comme des sortes de creusets, d'où sort le nouveau continent scientifique découvert par le XX^{ème} siècle¹⁷⁰ ». Ce continent nouveau, c'est le continent du langage, comme le met justement en lumière Jean-Pierre Faye dans son article *Prise du palais d'hiver dans la langue*. Influencée par les études scientifiques autour des signifiés et des formes, l'œuvre d'Elsa Triolet s'insère dans ce magma de recherches théoriques novatrices. Son œuvre rassortit à la fois de l'impulsion, de la richesse et de la rigueur de la nouvelle voie proposée par les travaux pionniers des formalistes russes. En effet, entre 1915 et 1930, ces derniers, en Russie, avec la visée de dévoiler l'art de la création, ont étudié l'« aspect créateur » du langage, en mettant au centre de leurs préoccupations l'œuvre et en essayant de décrire ses lois internes et universelles, d'en

d'une œuvre bilingue ». Nadia Louar, « Samuel Beckett, vers une poétique du bilinguisme », *Limit(e) Beckett* n° 0, printemps 2010, p. 39-61, p. 39.

¹⁶⁹ E. Triolet, *MM*, p. 55.

¹⁷⁰ J. P. Faye, « Prise du palais d'hiver dans la langue », *Jakobson, Cahiers Cistre* n° 5, Paris, Éditions l'Âge d'Homme et CISTRE, 1978, pp. 28-33, p. 31 pour la citation.

décrire en somme ses « modes de tissage¹⁷¹ », comme l'écrit Victor Chklovski en recourant à une comparaison empruntée au monde de l'industrie. Ils « se sont aussi intéressés à la méthode formelle, dans la mesure où les faits de la langue poétique peuvent, en tant que faits de la langue, être considérés comme appartenant au domaine purement linguistique¹⁷² ». Or, dans *La Mise en mots*, comme dans la plupart des romans d'Elsa Triolet, de nombreux indices relèvent la même centralité donnée à la langue et au langage poétique. Il est important de souligner que la tâche de l'écrivaine est de créer une œuvre qui éclaire le processus créatif et linguistique ébauchant dans la « mise en paroles¹⁷³ » et qui explore, en amont, la notion de langage en tant que prérogative humaine. Comme le pouvons encore rappeler, c'est le linguiste Roman Jakobson qui « pose en premier une affirmation étonnante de la part d'un linguiste : la langue, dit-il, n'existe pas sans littérature et la littérature est son utopie¹⁷⁴ ». Donc, en épousant, entre autres, la pensée scientifique de Jakobson, comme Triolet l'élucide dans la dernière page de son volume¹⁷⁵, elle illustre ses propres réflexions linguistiques, clairvoyantes pour l'époque, sur les potentialités de la langue et du langage, ainsi que sur l'interaction entre langues différentes, sur leur influence et leur acquisition. Si alors, comme l'envisagent les formalistes, « chaque œuvre d'art représente une

¹⁷¹ V.Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1973, p. 7.

¹⁷² T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 38.

¹⁷³ E. Triolet, L. Brik, *Correspondance (1921-1970)*, p. 1466.

¹⁷⁴ R. Barthes, « Avant-propos », *Jakobson*, Cahiers Cistre n° 5, pp. 9-10, p. 9.

¹⁷⁵ E. Triolet au final de *La Mise en Mots* écrit en italiques, en effet : « Les oiseaux penchés sur les premières lignes de ce texte sont nés d'une inoubliable émission à la télévision où quatre hommes s'entraînaient sur les liens existants entre différentes disciplines scientifiques. Pour moi, sans données sur ces sciences mêmes, le seul fait de comprendre ce que j'entendais était aussi curieux que si ces hommes, parlant le chinois ou, aussi bien, un langage d'oiseaux, soudain je les avais compris. [...] Les oiseaux, c'était le linguiste Roman Jakobson qui en avait parlé. Mes oiseaux à moi sont venus se poser ici dans d'autres buts que les siens. Si on veut connaître la pensée scientifique correcte de Roman Jakobson, voir son article « Linguistics in Relation to Other Sciences », dans le volume « Main Trends in Social Research » (Unesco, Paris). E. Triolet, *MM*, p. 139.

interaction complexe de nombreux facteurs¹⁷⁶ », à la lumière de ce cadre théorique, de la même façon *La Mise en Mots* se configure comme une œuvre littéraire où de nombreux facteurs interagissent pour éclairer des caractéristiques spécifiques de la nature et de la vie humaine, tels que le langage et l'écriture.

¹⁷⁶ T. Todorov, *Théorie de la littérature*, p. 65.

2.1.1. Le « complexe du bilinguisme »

Au préalable, il s'agit de souligner l'indissociabilité posée entre la langue et la destinée personnelle¹⁷⁷. À cet effet, *La Mise en mots* s'ouvre sur une réflexion linguistique concernant les langues natales, voire les premières apprises par un enfant : « Pour l'homme, il existe une langue maternelle, son premier mode d'expression ; ensuite il peut l'oublier, en apprendre une ou plusieurs autres sans oublier la première. L'homme est capable de s'exprimer dans les cou-cou et autres trilles humains¹⁷⁸ », d'autant plus qu'ensuite Elsa Triolet ajoute la constatation suivante : « Ainsi, moi, je suis bilingue¹⁷⁹ », où la conjonction de coordination « ainsi », reliant les énoncés, vient renforcer ultérieurement le lien d'indissolubilité souligné auparavant. Ainsi, au détriment de l'exergue, qui — contrairement à la tradition — est ici décalée donc, l'auteure accorde la priorité à des considérations sur les langues naturelles et ouvre son avant-dernier texte, on le voit, en évoquant son bilinguisme et en le revendiquant aussi. Ce faisant, Triolet le pose en tant que matière de son essai.

Avant d'aborder la question du bilinguisme chez Triolet, il faut rappeler, avant toutes choses, qu'Elsa Triolet a vécu à Moscou jusqu'à l'âge de vingt et un ans, où elle a fréquenté les membres de l'*Opoïaz*, la société pour l'étude de la langue poétique, qui se réunissaient autour de Viktor Chklovski. Il est à signaler aussi qu'on parlait français dans le milieu des intellectuels russes moscovites qui était celui des sœurs Kagan, Elsa et Lili, car, dans ces années, il y avait un véritable mythe de la France en Russie¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Cette observation est faite aussi dans l'étude du spécialiste Léon Robel, « Un destin traduit. *La Mise en Mots* d'Elsa », M. Delranc-Gaudric, *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*, p. 24.

¹⁷⁸ E. Triolet, *MM*, p. 7.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 8.

¹⁸⁰ « Le mythe de la Russie en France » est emprunté au titre de l'un des chapitres de l'ouvrage R. Jakobson, *Russie folie poésie*, textes choisis et présentés par Tzvetan Todorov, trad. par Nancy Huston, Paris, Seuil, 1986.

D'autres données biographiques peuvent ici être éclairantes. Ainsi, la première installation de l'auteure en France date de 1919 à l'occasion du mariage avec l'officier français André Triolet. Signalons que même les premières réflexions de l'auteure sur la langue — ou plutôt, sur une langue de l'écriture, — débutent dans cette période-là, et elles sont liées à la rédaction du premier livre d'Elsa Triolet, *À Tahiti*, écrit en russe en 1921. À ce sujet, lisons cet extrait tiré des pages de la biographie écrite par Huguette Bouchardeau sur Elsa Triolet, parue en 2000 :

Présentant la traduction française de *À Tahiti* dans *l'Ouverture aux Œuvres romanesques croisées*, elle écrira : "Veuillez lire ces pages comme un témoignage timide d'un temps révolu, comme une entrée en matière de mon autobiographie littéraire. [...] Ma langue, vous le savez, est simple. Ce que vous ne savez peut-être pas, c'est que rien n'y est de hasard et que sa simplicité est un parti pris. La simplicité, lorsque les choses sont dites et non suggérées, rend la corde du langage raide : il faut de la précision si on veut être simple, un faux-pas et l'on se rompt le cou"¹⁸¹.

Triolet reviendra en France, quelques années après le divorce d'André Triolet, en 1924. Néanmoins, entre la première installation à Paris et la deuxième, l'auteure traverse une phase transitoire, elle voyage beaucoup, elle séjourne d'abord à Londres, puis à Berlin. Il convient aussi de tenir en compte que cette « déambulation » au contact avec d'autres langues, d'autres accents, et d'autres cultures, n'est toutefois pas sans contrecoups, sans impacts. On sait que dès son retour définitif à Paris, qui date de 1928, lors de sa rencontre avec Louis Aragon, le français, comme un fleuve, rompt les digues et bouleverse véritablement le cours de la destinée d'Elsa Triolet. Il est encore utile de remémorer une date remarquable, c'est-à-dire 1938, année où l'extraordinaire transformation d'Elsa Triolet en écrivaine de langue française s'accomplit concrètement,

¹⁸¹ H. Bouchardeau, *Elsa Triolet. Écrivain*, Paris, Flammarion, 2000, p. 59. (Ce point de vue est adopté aussi par Stéphanie Bellemare-Page, « Elsa Triolet : au carrefour entre des Lettres françaises et russes », Murielle Lucie Clément, *Écrivains franco-russes*, New York, Éditions Rodopi, B. V., 2008, pp. 69-76, p. 75).

avec la publication de *Bonsoir Thérèse*. Ce rapide *excursus* aide à mettre déjà en lumière l'entremêlement — cher aux écrivains bilingues — entre réflexions sur les langues, qu'elles soient natales, étrangères ou d'écriture, et considérations sur le langage.

On peut maintenant souligner, qu'en traitant son bilinguisme, dans la plupart de ses écrits et spécifiquement dans *La Mise en Mots*, Elsa Triolet s'exprime systématiquement en termes qui, comme nous le verrons, relèvent du champ sémantique du « pathologique ». Comme le met clairement en relief la critique, Triolet, dans son journal intime, déclare : « Être bilingue comme je le suis est une anomalie. Comme être daltonien ou gaucher¹⁸² » et justement, comme le fait ressortir aussi Stéphanie Bellemare-Page dans son étude *La Mise en mots : parcours périlleux dans les sentiers de la création*, « cette "anomalie" rend l'expérience littéraire encore plus intéressante¹⁸³ ». Par conséquent, cela laisse légitimement supposer que cette langue seconde, la langue française, qui s'est ajoutée à sa langue première, le russe « qui a entouré son berceau¹⁸⁴ », est perçue par l'auteure comme facteur perturbant de la vie et de la création. Ainsi, loin d'être un privilège, ce bilinguisme, représenterait-il alors pour l'écrivaine un complexe, une difformité ? Malgré la complexité que la notion de bilinguisme renferme en soi, par la grande variété de ses déclinaisons et l'ampleur de ses aspects, Elsa Triolet soulève dans *La Mise en Mots* cette question ample et épineuse. De fait, l'écrivaine entame une réflexion sur les implications du bilinguisme de l'individu qui, le long de son essai, se fait analyse lucide, minutieuse et approfondie de sa condition linguistique. Il est peut être nécessaire de rappeler qu'avec le terme de bilinguisme, on se réfère généralement à une situation où un parlant parle et alterne deux langues différentes ; et

¹⁸² *Ibidem*, p. 132.

¹⁸³ Stéphanie Bellemare-Page, « Elsa Triolet : au carrefour entre des Lettres françaises et russes », Murielle Lucie Clément, *Écrivains franco-russes*, New York, Éditions Rodopi, B. V., 2008, pp. 69-76, p. 75.

¹⁸⁴ E. Triolet, *MM*, p. 7.

communément, le bilinguisme de l'individu, en tant que phénomène complexe glissant dans le domaine de la psycholinguistique, peut provoquer « un ensemble d'interférences linguistiques, psychologiques et sociologiques, susceptibles de déterminer un conflit de langage et donc d'identité¹⁸⁵ », comme le démontre Maurice Van Overbeke dans son *Introduction au problème du bilinguisme*.

Essayons à présent, pour rendre compte du contexte, de retracer avant les racines du bilinguisme trioletien, source d'ambiguïté, de faiblesse et de pulsions conflictuelles, en donnant un bref aperçu biographique de l'écrivaine. Fille d'une mère bilingue, Elena Joulevna Berman, à moitié russe et à moitié allemande, Elsa Triolet grandit dans une famille cultivée, qui parle couramment deux langues, qui aime voyager, visiter des pays étrangers et passer les vacances en Europe, comme le rappelle la biographe Lily Marcou dans *Les Yeux et La Mémoire*¹⁸⁶. En ce sens, donc, dès son première éducation, tout semble destiner Elsa Triolet à devenir « naturellement » bilingue, ou bien « atteinte de bilinguisme¹⁸⁷ » : « Sa mère parle couramment l'allemand et l'apprend à ses deux filles. Elsa a six ans quand elle apprend aussi le français : son professeur, Mademoiselle Dache, est d'origine française mais, née à Moscou, elle garde un accent russe qu'Elsa conservera toujours¹⁸⁸ ». Naturellement, Triolet n'est pas la seule écrivaine à avoir adopté une langue d'écriture diverse que sa propre langue natale. Afin de jeter un regard d'ensemble sur la situation linguistique des écrivains russes de langue française, issus des familles de la grande bourgeoisie russe, il est utile, à ce stade, de rappeler que depuis le XIX^{ème} siècle cette forme de bilinguisme franco-russe et franco-allemand était un usage très répandu notamment auprès des familles nobles russes, de la

¹⁸⁵ M. Van Overbeke, *Introduction au problème du bilinguisme*, Paris, Éditions Labor, Collection Langues et cultures, 1972, p. 113.

¹⁸⁶ L. Marcou, *Les Yeux et la Mémoire*, Paris, Plon, 1994, p. 15. « On va à Bayreuth écouter Wagner, on fait du tourisme à Varsovie, Venise, Berlin et Paris. On fréquente les villes d'eaux à la mode en Europe et on visite les pays frontaliers, la Finlande surtout ».

¹⁸⁷ E. Triolet, *MM*, p. 55.

¹⁸⁸ H. Bouchardeau, *Elsa Triolet. Écrivain*, p. 12.

haute société, comme le met bien en relief le travail sur le *Bilinguismo letterario nella Russia imperiale e sovietica : quadro generale diacronico e sincronico*, de Monica Perotto¹⁸⁹. De plus, faisons remarquer que, toute petite, Elsa Triolet, simultanément au français étudie le latin, comme elle l'écrit dans *La Mise en Mots* en racontant une anecdote autobiographique qui lui est arrivée avec Mademoiselle Dacha lorsqu'elle n'arrivait pas à prononcer certains phonèmes du latin par interférence avec ceux du français, qu'elle venait d'assimiler, absents du système phonologique russe.

Or, même si « l'écriture en français pour des écrivains étrangers ou d'origine étrangère apparaît naturelle quand l'idiome leur a été enseigné dès l'enfance et est devenu leur langue sociale et celle de leurs activités intellectuelles¹⁹⁰ », comme le met en lumière la thèse d'Anne-Rosine Delbart centrée sur les écrivains *Exilés du langage*, demeure toutefois le fait que, chez Triolet, l'évolution d'une langue d'écriture à l'autre non seulement a provoqué un dédoublement identitaire, mais elle a été, comme le remarque en maintes occasions la critique Marianne Delranc–Gaudric, « à la fois naturelle et douloureuse¹⁹¹ ». Raison pour laquelle, l'« identité littéraire¹⁹² » d'Elsa Triolet, marquée déjà par une « bifrontalité

¹⁸⁹ Cfr. M. Perotto, « Bilinguismo letterario e autotraduzione in URSS », Biblioteca studi slavistici n° 22, *Linee di confine. Separazione e processi d'integrazione nello spazio slavo*, a cura di G. Moracci, A. Alberti, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 9-582, cit. p. 377. «Vale la pena di menzionare un'altra forma di *chudožestvennoe dvujazyčie* praticata già nell'800 in Russia. Si tratta del bilinguismo russo-francese o russo-tedesco, piuttosto diffuso nell'alta società russa dell'800, ma questa pratica linguistica, sviluppata anche in ambito domestico (soprattutto nell'uso del francese) pur lasciando tracce significative in autori come Puškin, Tolstoj, Turgenev, raramente si impose con sistematicità nella letteratura russa ».

¹⁹⁰ A.-R. Delbart, *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Pulim, Collection Francophonies, 2005, p. 63.

¹⁹¹ M. Delranc-Gaudric, «La culture russe dans les premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français », Andrew Macanulty (dir.), *Aragon, Elsa Triolet et les cultures étrangères (Actes du colloque de Glasgow, avril 1992)*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises collection Annales Littéraires, Paris, 2000, pp. 53-76, p. 54.

¹⁹² Cette notion renvoie à la notion de « posture ». « La posture constitue l'"identité littéraire" construite par l'auteur lui-même » (*Ibidem*). J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 18.

douloureuse¹⁹³ », au fil des années, s'est construite d'une manière ambivalente et complexe. Nous suivons, en effet, par le biais des considérations de l'auteure sur son bilinguisme, la construction d'une identité. Véritablement, comme le met bien en évidence l'auteur de *Postures littéraires*, Jérôme Meizoz, la mise en scène d'une identité « se construit avant tout dans ses manifestations langagières¹⁹⁴ ». C'est ce qui arrive à Elsa Triolet. On le voit, « atteinte » de bilinguisme, l'auteure, ne fait que se soumettre et succomber aux mots de sa langue d'adoption : « Je n'ose pas m'imposer à eux, trop faible, trop ignorante pour leur rigueur¹⁹⁵ » ; et encore : « Je n'ai qu'à rester là [...] et obéir aux impératifs des règles¹⁹⁶ », observe-t-elle. À ce stade, il semble nécessaire de faire une brève digression. Elle nous permettra de remarquer la proximité avec l'auteur bilingue S. Beckett. À la même manière d'Elsa Triolet, en effet, l'auteur d'origine dublinoise « va surjouer ce rôle de locuteur malhabile, pas toujours à l'aise dans le maniement du français — c'est ce que l'on voit dans les multiples commentaires métalangagers [...]»¹⁹⁷ » En outre, comme le remarque Julien Piat, « en revêtant un tel costume, Beckett entend créer une *impression* de spontanéité langagière ». Donc, en ce qui concerne la « thématization du bilinguisme¹⁹⁸ » chez Triolet et chez Beckett, il en ressort qu'elle présente et révèle plus d'un point de contact, comme on le pourra constater le long de notre analyse.

Pour revenir à Elsa Triolet, effectivement, le sentiment d'infériorité, de « défaite », et cette complexité de l'auteure apparaissent

¹⁹³ C. Klein-Lataud, « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, Volume 9, numéro 1, 1^{er} semestre 1996, p. 211-231, p. 217.

¹⁹⁴ J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, p. 23.

¹⁹⁵ E. Triolet, *MM*, p. 57.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ J. Piat, « Le cas Beckett : le français pour « mal dire », *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (1950-1960)*, Beckett, Pinget, Simon, H. Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2011, thèse de doctorat en Lettres et arts (langue française) présentée et soutenue le 26 novembre 2007 sous la direction de Gilles Philippe, Université Stendhal-Grenoble III, U.f.r. des Lettres et arts, p. 461.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 460.

par les différentes options et choix lexicaux dont les pages de *La Mise en Mots* sont amplement marquées. Des substantifs comme « méfait », « résistance », « conséquence », « grief », « complexe », des syntagmes tels que « perpétuelle dispute », « résultat néfaste », et des verbes comme, par exemple, « gémir », « devoir », « résulter », « obéir » avec lesquels l'écrivaine connote son bilinguisme, communiquent et mettent en relief l'intensité du bouleversement subi, du conflit qui se joue intimement chez l'auteure. La succession de verbes, de substantifs, des déterminants, et de petits indices accréditant la « difformité » physique de l'auteure, comme par exemple, le sentiment — qu'on a mentionné plus haut — de se sentir « daltonienne », sinon « gauchère¹⁹⁹ », des particularités génétiques plus que des « anomalies » proprement dites, rendent bien ce sentiment de se sentir « un être-à-part » qui est typique de l'auteur(e). De plus, cette répétition semble renvoyer au champ sémantique de l'assaut, de quelque chose de contraignant et d'imposé. Le changement de langue d'écriture d'Elsa Triolet est en effet, entre d'autres choses, le résultat d'une censure, d'une interdiction aussi. Voici pourquoi, les connotations avec lesquelles l'auteure peint sa condition de bilingue ne doivent pas étonner. Nous le rappelons, ce sont des raisons personnelles, extrêmement profondes, et matérielles qui ont obligé Elsa Triolet à dévier de sa carrière d'écrivaine de langue russe. Mais cet ensemble des raisons l'ont motivée aussi. Le bilinguisme scriptural de Triolet, son « français romanesque²⁰⁰ » contaminé par des russicisms, a été un choix, courageux et longuement pondéré, certes, mais non dépourvu de conséquences. D'autre part, d'après Delbart, « la situation spatiale d'un écrivain, en lien ou en rupture avec ses

¹⁹⁹ Il semble intéressant de souligner que cet aspect, la « gaucherie », peut être pris en compte dans la mesure où il se configure en tant que élément renforçant l'affinité que la critique établit entre Triolet et S. Beckett. À ce propos, Julien Piat écrit que « la fiction du scripteur nécessairement gauche permet d'introduire un peu de jeu dans l'usage de la langue », de la langue d'adoption. J. Piat, « Le cas Beckett : le français pour « mal dire », *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (1950-1960)*, Beckett, Pinget, Simon, p. 461.

²⁰⁰ E. Triolet, *MM*, p. 83.

propres origines, n'est pas sans conséquences sur son activité et son appartenance littéraire²⁰¹ ».

À ce propos, on peut trouver des ressemblances avec ce qu'écrit le philosophe Jacques Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre* : « Quand on interdit l'accès à une langue, on n'interdit aucune chose, aucun geste, aucun acte. On interdit l'accès au dire, voilà tout, un certain dire. Mais c'est là, justement, l'interdit fondamental, l'interdiction absolue²⁰² ». Or, le constat derridien aide à comprendre que ce « certain dire » est constitué de tout le matériau verbal d'une langue naturelle, un matériau dont chacun de nous dispose. Lorsqu'on ne connaît pas suffisamment « l'ossature » des mots d'une langue étrangère, l'écriture littéraire, d'après Triolet, risque donc d'être conditionnée, comme elle l'écrit, par « le tour que vous jouent les mots²⁰³ », par le retour des mêmes « tournures ». Comme le fait remarquer Ivana Santonocito dans l'une de ses études, publiée dans le deuxième numéro des *Recherches croisées Aragon- Elsa Triolet*, « cette difficulté de "dire" [...] trouve certainement son origine dans le bilinguisme²⁰⁴ » et en empruntant à Louis Aragon les mots, Santonocito ajoute « dans "*ce drame intérieur de l'écrivain qui change de langage, cette mue profonde de l'expression*"²⁰⁵ ». Si le bilinguisme littéraire contribue donc, d'une part, à la construction identitaire — voire littéraire — d'Elsa Triolet en tant qu'écrivaine, il engendre de l'autre côté, chez la femme qu'elle est, une altération, un dérèglement psychologique et des conflits du comportement langagier. De fait, ce n'est pas un hasard que dans *La Mise en Mots* elle note, par exemple, ainsi : « C'est, entre le

²⁰¹ A.-R. Delbart, *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, p. 61.

²⁰² J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, Collection Incises, 1996, p. 58.

²⁰³ E. Triolet, *MM*, p. 60.

²⁰⁴ I. Santonocito, « L'Inspecteur des ruines et ses manuscrits », *Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet n° 2*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, n°399 / diffusion : Les Belles Lettres, Paris, 1989, pp. 11-44, p. 44

²⁰⁵ *Ibidem*.

langage et moi, une perpétuelle dispute²⁰⁶ », et encore « Les mots, unités de langue, me résistent, prennent le maquis, refusent de s'ordonner à la convenance de ma pensée, se durcissent, ne se laissent pas plier, se brisent, deviennent hostiles à toute construction. Pièces détachées que je ne sais plus monter²⁰⁷ ». L'impossibilité à « ordonner » un discours dans une autre langue d'écriture, conduit l'auteure à aborder son bilinguisme en termes de « complexe » et à avoir, en même temps, un grand souci pour l'écriture, pour le style. La conduite consciente de l'auteure va, semble-t-il, par cet ensemble d'instincts, de pulsions, de désirs et de représentations inconscients inapprochables et réprimés, dans la direction du morbide, de l'anomalie, du maladif. Du reste, chez les écrivains bilingues, comme le remarque Michaël Oustinoff dans son étude sur le *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, de norme « le sentiment de duplicité de la langue s'accompagne d'une crise d'identité²⁰⁸ ». En lien avec ce qu'on a examiné, on peut donc bien affirmer qu'il s'agit d'un bilinguisme ayant une double fonction, une double dimension. Le bilinguisme, d'une part provoque chez l'auteure des troubles, des conflits intérieurs véritables, réels, des égarements, outre des sentiments de culpabilité. Tous ces facteurs pris ensemble motivent le comportement de l'auteure. De plus, l'auteure désigne son bilinguisme comme un crime, comme une trahison, comme un complexe. C'est en effet en recourant à une constatation désarmante, pour l'universalité du sentiment et de la condition exprimée, que Triolet avoue : « Être bilingue, c'est un peu comme d'être bigame : mais quel est celui que je trompe ?²⁰⁹ ». D'autre part, le bilinguisme scriptural participe de la

²⁰⁶ E. Triolet, *MM*, p. 56.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 57.

²⁰⁸ M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 52.

²⁰⁹ E. Triolet, *MM*, p. 84. Signalons également que « la symbolisation du bilinguisme par la statue bifrons évoque irrésistiblement la "névrose de Janus" » (C. Klein-Lataud, *Les voix parallèles de Nancy Huston*, p. 217).

construction littéraire de l'écrivaine ; il se configure en tant que « trait postural » de l'auteure²¹⁰.

²¹⁰ J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, p. 26.

2.1.2. Le bilinguisme triolien : un *trait postural*

Pour une approche contrastive, à l'issue des observations concernant le bilinguisme envisagé sous le signe d'une difformité provoquée par l'interaction de nombreux facteurs, il faut maintenant chercher d'analyser, en opposition donc avec la perspective examinée plus haut, les aspects positifs apportés par le bilinguisme scriptural. Comme le propose Jérôme Meizoz dans *Postures littéraires*, chaque auteur tout le long de sa carrière littéraire élabore et propose une image de soi qui constitue sa posture, c'est-à-dire qu'« en donnant une œuvre, il [l'auteur] construit une image de lui-même, et, au fil des œuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue²¹¹ ». Cet angle aidera à comprendre davantage l'autre facette du « sentiment de duplicité » de Triolet face à son bilinguisme. Effectivement, nous pouvons supposer que le bilinguisme, tel qu'Elsa Triolet le connote dans *La Mise en mots*, est fonctionnel à la construction d'une « image de soi proposée au public²¹² ». De même, comme le suggère encore Jérôme Meizoz, on peut s'apercevoir comment cette image, au fil de *La Mise en mots*, change et évolue.

Comme on vient de le remarquer, le bilinguisme, source de souffrance d'un côté, représente de l'autre, pour l'auteure, un moyen de s'imposer dans l'espace littéraire. À l'aube de ses soixante-treize ans, Elsa Triolet, dans *La Mise en mots*, affirme consciemment dans un deuxième temps, qu'« il ne faut pas qu' [elle] gémissse sur [s]on bilinguisme. [...] Connaître les langues étrangères, c'est voyager restant sur place²¹³ ». Ce qui peut être lu comme une tentative — « à l'heure qu'il est²¹⁴ » — de regagner une identité perdue. Une existence à racheter : « Chaque chose

²¹¹ *Ibidem*, p. 31.

²¹² *Ibidem*, p. 19.

²¹³ E. Triolet, *MM*, p. 81.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 8.

vécue, une dette²¹⁵ » écrit l’auteure après avoir réfléchi sur l’inexorabilité du « temps des échéances²¹⁶ », et sur son destin, qui a été « double²¹⁷ » et « tranché en deux²¹⁸ ».

S’exprimer, communiquer et penser en deux langues apporte certainement à l’auteure des avantages considérables et exclusifs. L’écriture bilingue de Triolet, qui combine « français pur » et calques russes, constitue une ressource stylistique, un don dont il faut être reconnaissant, comme l’auteure l’admet en effet : « Je dois beaucoup de reconnaissance à mes parents de m’avoir fait apprendre le français et l’allemand dès mon plus jeune âge²¹⁹ ». Par rapport à cette affirmation, nous pouvons avancer quelques observations. Précisons, en effet, qu’afin de reconnaître ce sentiment de gratitude, deux étapes ont été nécessaires : il a été nécessaire, en premier lieu, de reconnaître le bilinguisme d’écriture comme un aspect enrichissant et bénéfique, un phénomène positif dans la vie et dans la création. À ce sujet, il est nécessaire de rappeler cette observation emblématique de la part de l’auteure :

[...] Il m’arrive d’en transposer en français sciemment, me servant de ce que le russe m’offre de ses beautés, sagesses, astuces. C’est là mon enrichissement à moi dû au bilinguisme et dont je profite.²²⁰

Deuxièmement, il a été nécessaire pour Triolet de comprendre que le bilinguisme a été intentionnellement procuré par quelqu’un. Elsa-la-mal-aimée, comme la critique la désigne souvent, semble racheter ainsi ses parents, accusés de ne pas l’avoir assez aimée lorsqu’elle était toute petite, et solidifier finalement la proximité avec eux. Puisque il peut arriver aussi qu’« un auteur soit victime de sa posture²²¹ », il semble que Triolet fasse

²¹⁵ *Ibidem*, p. 9.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 8.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 81.

²²⁰ *Ibidem*, p. 88.

²²¹ Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, p. 31.

évoluer l'image donnée de soi et de son bilinguisme, en la réhabilitant. Conséquemment, il y a dans les réflexions de l'auteure, un labeur d'introspection indéniable, et une prise de conscience en *crescendo* : l'auteure — en se référant exactement à sa *Mise en Mots* — le déclare en effet dans une des lettres qu'elle envoie à Moscou, à sa sœur, Lili Brik, le 5 mars 1969: « [...] Tout cette affaire étant comme sortie de ma conscience...²²² ». L'auteure poursuit : « Voyager pour de vrai dans un pays dont on ne connaît pas la langue, c'est regarder une pantomime à fond sonore, bruyant et inintelligible²²³ ». Plus spécifiquement, connaître la langue du pays où on choisit d'aller, c'est faire partie de ce lieu, c'est cueillir l'essence du voyage et de la vie, c'est apprécier et découvrir, au fond, d'autres modes de vie, d'autres moyens de penser, c'est comprendre. Envisagé par intermittences comme une entité menaçant l'identité, le bilinguisme aide l'auteure à connaître mieux les autres ainsi que soi-même et à mettre en place un regard double.

Les observations précédentes, envisageant le bilinguisme triolien dans l'optique de l'usure, semblent néanmoins atteindre ici leur point culminant : les russicisms de l'auteure « sont dans [s]a folie elle-même²²⁴ » écrit-elle. On peut penser qu'il s'agit d'une folie confinant avec l'attachement à sa langue maternelle et avec la fierté d'être étrangère. La folie se fait la clef de voûte nécessaire à la compréhension de tous les raisonnements jusque-là filtrés. Pour la première fois le terme « folie » figure en tant qu'aboutissement final et dérive de tous les symptômes de la déviation subie. Le terme permet en outre de comprendre vers quoi tend le bilinguisme, c'est-à-dire, vers l'hybridité, la contamination de deux langues. En effet, du fait que l'expérience de l'écriture bilingue se prolonge, chez Elsa Triolet, jusqu'à la fin de ses jours, « plus que jamais cet entre-des-langues est un fait de culture qui exige un rapport rationnel

²²² E. Triolet, L. Brik, *Correspondance (1921-1970)*, p. 1476.

²²³ E. Triolet, *MM*, p. 88.

²²⁴ *Ibidem*, p. 56.

— sans que l'émotivité ne soit pas évacuée²²⁵ ». Dans son écriture en français, on observe comment l'auteure ne renonce jamais à ses russicisms, ni à son accent, « caractère » et empreinte de son écriture. On a donc l'impression que le bilinguisme dont Triolet est « affectée », qu'elle met en rapport avec l'infirmité, est le « marqueur » d'un caractère. Il est envisageable comme véritable « trait postural²²⁶ » de l'auteure. Autrement dit, ce bilinguisme, si attaché à la personnalité, à la « folie » de l'auteure, façonne tantôt la façon d'être, tantôt le statut littéraire de l'auteure. Il est quelque chose qui va au-delà, de charnel peut-être. En s'égarant parmi les sentiers forestiers de la création, Triolet, reconnaît et revendique — après un long cheminement introspectif et existentiel, et par le biais de stratégies scripturales précises —, le chiffre le plus authentique de son style, la richesse d'un bilinguisme qui « fait partie de son anatomie comme ses entrailles²²⁷ ».

²²⁵ A. Gasquet, «Avant-propos. L'hospitalité des langues ou une invitation à la xénoglossie», A. Gasquet, M. Suárez, *Écrivains multilingues et écritures métisses*. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand 2-4 décembre 2004, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, Collection Littératures, 2007, pp. 7 – 16, p. 10.

²²⁶ J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, p. 26.

²²⁷ E. Triolet, *MM*, p. 97.

2.1.3. L'entre-deux-langues d'Elsa Triolet et le français renouvelé

Comme on vient de le voir, le cas linguistique d'Elsa Triolet est particulier. Le long de son existence, le bilinguisme de l'écrivaine s'élabore sur la base de la coexistence des deux cultures entre lesquelles elle vie : celle russe, de la langue maternelle, de la langue de l'enfance, des contes de fées, des rêves enfantins et celle française, de la culture acquise, de la langue de l'écriture et de sa consécration littéraire. Respectivement, la langue de l'ordre et la langue du désordre, de la poésie et de la prose²²⁸. Apparemment lointaines, même géographiquement, ces deux langues — auxquelles l'auteure appartient — différentes au point de paraître même adversaires, présentent pourtant des traits communs, certains points de contact alors que l'une est aux antipodes de l'autre : l'une italique-occidentale et l'autre slave-orientale²²⁹.

Elsa Triolet le révèle par exemple dans ce passage tiré du prologue à l'édition bilingue de son *Anthologie de la Poésie Russe* :

Il arrive que [...] les mots, russe et français, se mettent à avoir la même longueur, la même tonalité, [...] que le rythme, l'essence du poème tombent juste, si bien que la vêtue française se présente sur le corps du premier né — le poème russe — sans un faux pli, sans une grimace et que traduction et original *coïncident* comme lorsqu'on superpose deux figures géométriques semblables²³⁰.

²²⁸ « Elsa écrit "... rien de ce que j'écris ne s'organise, ne s'ordonne jamais en vers" et encore p. 60 "non, je n'ai pas accès au vers, ce minimum de mots pour un maximum d'expression". Or elle en écrit (nécessairement) en français quand elle traduit les poètes russes. Et depuis longtemps (cf. Maïakovski). Mais jamais en russe. Vers le russe, Elsa a traduit uniquement de la prose (*Le Voyage au bout de la nuit*, *Les Cloches de Bâle*, un peu la sienne. ». Léon Robel, « Un destin traduit. *La Mise en Mots* d'Elsa », M. Delranc-Gaudric, *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*, p. 25.

²²⁹ Je me réfère au modèle de l'*arbre généalogique* des langues indo-européennes inventé par August *Schleicher* (1821-1868).

²³⁰ E. Triolet, « L'art de traduire », *La Poésie russe. Anthologie*, Édition bilingue sous la direction d'Elsa Triolet, Paris, Seghers, 1965, pp. 9-16, p. 15.

Une observation similaire se retrouve dans *La Mise en mots* : « Il arrive que le jeu de deux langues soit semblable²³¹ » écrit-elle. Dans ces constats, en forçant un peu la question, il semblerait qu'Elsa Triolet veuille contribuer, comme le voulait le poète et mathématicien V. Khlebnikov, à « trouver la voie vers le langage transmental universel²³² », c'est-à-dire « l'unité de toutes les langues du monde, formée par les entités de l'alphabet²³³ ».

Parallèlement à cela, on peut approfondir le rapport de Triolet avec l'écriture dans sa langue d'adoption. Il faut dire que tout le long de sa carrière d'écrivaine de langue française, Triolet planifie soigneusement l'écriture. L'auteure le déclare à page 70 de *La Mise en mots* : « Je veux dire que je suis méticuleuse, que j'aime l'envers et l'endroit de mon métier, que je figole un roman comme l'artisan une cassette²³⁴ ». En plus, elle travaille les sonorités et le rythme, l'« assemblage » des phrases : « Le mystère de l'écriture n'est pas dans l'Apocalypse seul, il est dans une juxtaposition de mots, de sons, de sens²³⁵ » écrit-elle. Ainsi, le français, langue nouvelle pour l'auteure, se prête à ses expérimentations de juxtaposition. À ce propos, ce que Michaël Oustinoff écrit de Samuel Beckett, peut ici s'appliquer à Elsa Triolet : en effet, même cette auteure, à la manière du dramaturge irlandais, « sait jouer à merveille de la langue au travers de la traduction et parvenir à des "trouvailles" effectivement remarquables²³⁶ ». Comme on l'a déjà écrit, Triolet puise son vocabulaire dans le russe ainsi que dans le français. Et cela ne suffisant pas, elle crée — en évoquant la licence poétique²³⁷ — des mots nouveaux, plus

²³¹ E. Triolet, *MM*, p. 87.

²³² R. Jakobson, « Fragments de "La nouvelle poésie russe" Esquisse première: Vélimir Khlebnikov », *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, pp. 11- 29, p. 28.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ E. Triolet, *MM*, p. 70.

²³⁵ *Ibidem*, p. 69.

²³⁶ M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, p. 11.

²³⁷ Cfr., M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, p. 44.

expressifs, une langue autre, nouvelle, « réinventée », comme *illo tempore* l'avait fait Rabelais. Continuellement renouvelé, manipulé, mais aussi « déformé » donc, le français de Triolet s'enrichit d'expressions brillantes, de variantes, et de trouvailles originales. Le résultat du bilinguisme triolien, comme on le voit donc à travers les réflexions de l'auteure contenues dans *La Mise en mots*, c'est une langue écrite d'apparence claire, simple « immédiatement déchiffrable, au premier degré²³⁸ », comme Triolet le précise, mais érudite et pure à la fois. Bref, une langue contaminée par des interférences volontaires, qui témoignent de la richesse créative de l'écrivaine, et qui sont la preuve d'un bilinguisme authentique et équilibré. Elsa Triolet écrit que l'organisation d'un discours oral en français ne souffre pas du fait qu'elle est d'origine étrangère, même s'il s'ordonne plus rapidement en russe. En abordant la question du changement de langue d'écriture, comme le remarque encore M. Oustinoff dans *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, « l'écrivain bilingue, de même que toute autre personne bilingue, est cependant tôt ou tard confronté aux problèmes de l'interférence²³⁹ ». À Elsa Triolet, comme dans le cas de Samuel Beckett, « le français lui fournit en effet un style épuré [...] du fait de la mise en distance que représente le choix d'une langue étrangère comme langue d'écriture. Ainsi s'expliqueraient en grande partie les "interférences" d'une langue à l'autre²⁴⁰ ».

Or, après ces observations, il est possible d'éclairer la démarche qui conduit Triolet à écrire dans un français impeccable, ou bien, « dans un français contemporain purement français²⁴¹ ». *La Mise en Mots*, comme on l'a dit précédemment, donne en effet la possibilité de pénétrer dans le laboratoire de l'écrivaine, de suivre l'art de la « construction verbale » triolienne. Fascinée par les découvertes qui peuvent « se trouver *au bout*

²³⁸ E. Triolet, *MM*, p. 87.

²³⁹ M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, p. 41.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 70.

²⁴¹ E. Triolet, *MM*, p. 83.

de milliers d'expériences, et aussi avant les expériences²⁴² », du fait que d'ailleurs « tout commence par une intuition géniale²⁴³ », l'écrivaine donne, comme elle l'écrit, la « chasse aux mots²⁴⁴ ». Pour le faire, Triolet va à la recherche de ce qui est « éminemment français ». Malgré la lutte avec les mots, qui ne s'organisent pas comme l'auteure le souhaiterait, Triolet ne cache pas en effet sa fascination réelle pour les mots français, qu'elle voudrait toujours « faire chanter divinement²⁴⁵ ». On le voit plusieurs fois. Elle écrit ainsi : « Et, pourtant, je les aime, les mots, d'un amour timide et malheureux, qui se cache, ne s'avoue pas²⁴⁶ ». D'ailleurs, comme le met en lumière la critique, « c'est de cette lutte avec les mots et avec la langue que naîtra la précision et la pureté de son écriture²⁴⁷ ». Donc, grâce à la mise en valeur d'un bilinguisme, qui est motif de fierté et de déni à la fois, à une opération d'auto-analyse introspective, et, enfin, à une écriture littéraire mélangeant russicisms, paroles nouvelles et français pur, le processus de création artistique de l'auteure se crée.

2.1.4. Plurilinguisme et attention aux parlers étrangers

En ce qui concerne la place des langues et du langage dans la vie et dans l'œuvre d'Elsa Triolet, comme nous l'avons déjà évoqué, elle est donc essentielle. De plus, dans *La Mise en Mots*, l'auteure se livre à une réflexion concernant le « monolinguisme » des autres : notamment de Gorki, de Breton, et de Puskine. Mais la vie, l'œuvre d'Elsa Triolet ne sont pas sans rappeler également ceux de Louis Aragon aussi. Triolet propose une réflexion concernant, au contraire, le pluringuisme d'Aragon :

²⁴² E. Triolet, *L'Âme* (L'âge de nylon), Paris, Gallimard, 1968, p. 358.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ E. Triolet, *MM*, p. 69.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 57.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ I. Santonocito, « L'inspecteur des ruines et ses manuscrits », *Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet n° 2*, pp. 11-44, p. 44.

Les français d'Aragon est éminemment français, malgré la facilité qu'il a de se familiariser avec une langue étrangère. Facilité qui provient de sa connaissance profonde du français, de sa curiosité pour la structure comparative des langues. (Il possède encore des exercices écrits du temps où il étudiait en même temps le russe, l'espagnol et le malais.) Pour lui, connaître les langues étrangères c'est enrichir la sienne²⁴⁸.

En outre, il est peut-être utile de souligner un autre aspect lié au bilinguisme triolien, c'est-à-dire l'importance que les parlers étrangers revêtent à l'intérieur du *corpus* de l'écrivaine. Cet élément n'est pas à négliger pour le fait qu'il représente un moyen autre, sinon une stratégie d'écriture, pour revendiquer une identité double, tout d'abord étrangère. Au fil des textes, des considérations sur « les accents » des langues étrangères sont souvent insérées de l'auteure de manière indirecte, c'est-à-dire qu'elles sont déléguées à ses personnages romanesques. La majorité des récits de Triolet sont ainsi truffées de remarques, de réflexions, même de contradictions sur les accents : les héroïnes de l'auteure, ce sont des femmes, souvent des voyageuses, des starlettes, à l'accent unique. Cette présence constituerait une preuve de l'attention de l'auteure à l'articulation des sons étrangers, aux prononciations, aux intonations d'autrui. L'auteure la fait paraître par le biais de l'écriture. Mais avant de proposer une analyse plus détaillée de cet aspect, il faut évoquer l'étude bakhtinienne sur *Le plurilinguisme dans le roman*. Selon Bakhtine, en effet :

Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est *le discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être *bivocal*. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle — directe — du personnage qui parle, et celle — réfractée — de l'auteur²⁴⁹.

²⁴⁸ E. Triolet, *MM*, pp. 80-81.

²⁴⁹ M. Bakhtine, « Le plurilinguisme dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 2006, p. 144.

Pour le théoricien russe qui a défini le concept de « polyphonie » et la théorie du dialogisme, chaque mot participe du dialogue social, et il est précédé d'une multitude d'autres mots, d'autres discours déjà nommés. Dans une perspective qui peut être utile pour donner une dimension globale de la condition bilingue de Triolet, le cadrage théorique qu'on vient de faire nous sert pour aborder maintenant la présence de la parole d'autrui dans l'œuvre triolienne, c'est-à-dire la parole des personnages romanesques trioliens. Nous verrons, à titre d'exemple, quelques cas, parmi de nombreux autres, où Elsa Triolet en tant que écrivaine bilingue, insère au milieu de ses récits ce genre de considérations en les confiant à ses personnages. Par exemple, la légendaire Jenny Borghèze de *Personne ne m'aime* « parlait l'anglais avec un accent à peine perceptible [...]»²⁵⁰ ; Juliette Noël, jeune et courageuse dactylo protagoniste des *Amants d'Avignon*, en bavardant avec des paysans, avait même cru « qu'ils parlaient une langue étrangère, ou qu'ils étaient sourds, et qu'elle-même ne se faisait comprendre d'eux que difficilement²⁵¹ » mais « ils parlaient certainement la même langue qu'elle : les uns et les autres parlaient français²⁵² ». On le voit, les pensées et les paroles des personnages, comme le suggère Bakhtine, « ne se distinguent pas de façon tranchée des paroles de l'auteur²⁵³ ». Triolet parle « pour l'autre, dans son langage à soi²⁵⁴ ». D'après Bakhtine, les paroles, les discours des personnages :

[...] peuvent également réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à un certain point, de second langage. De plus, les paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence (parfois puissante) sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers (discours caché du personnage), le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme²⁵⁵.

²⁵⁰ E. Triolet, *Personne ne m'aime*, Paris, La Bibliothèque Française, 1946, p. 22.

²⁵¹ E. Triolet, *Les Amants d'Avignon*, p. 25.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ M. Bakhtine, «Le pluringuisme dans le roman», *Esthétique et théorie du roman*, p. 129.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 135.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 136.

D'autres indices, des « actes du langage », comme par exemple « Ne pas déranger. Don 't disturb²⁵⁶ », ou « No pasaran²⁵⁷ », qui figurent au milieu du dernier roman de Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, mettent en relief la considération que l'auteure a à l'égard de l'anglais et de l'espagnol. La maîtrise de l'auteure des langues étrangères est ici, en quelque mesure, saillante. Épars dans les textes, ces actes de parole bien que laconiques, s'inscrivent dans l'intention qui est de l'auteur de rendre « déchiffrable » et saisissable la réalité, et plus aisée la communication parmi des interlocuteurs provenant de nationalités ou des milieux différents. On le voit, la traduction immédiate en français en face de l'assertion anglaise « don 't disturb » en est une confirmation. Exactement comme dans quelques œuvres de Samuel Beckett, comme par exemple dans *Dream of Fair to Middling Women* où — en exploitant son bilinguisme et son habileté linguistique, l'auteur y insère des mots étrangers, — également, ici, les paroles allophones insérées par Elsa Triolet participent à l'opacité du texte.

De même, « des étrangers parlant français²⁵⁸ » entourent le guéridon de la comédienne protagoniste du *Rossignol*. Ce souci de mettre en scène des locuteurs étrangers renvoie également au *Rendez-vous des étrangers*, titre éloquent d'un texte publié par Triolet en 1956. Il ne faut même pas oublier, par exemple, les nombreux renvois à l'onomastique et en général au milieu anglais présents dans *Luna-Park* (1968), ni les considérations de l'auteure sur l'accent au milieu de *La Mise en mots*, dont quelques-unes ont déjà été évoquées. Encadrés par les guillemets, ces mots étrangers et ces accents « venus d'ailleurs », insérés dans les récits, dynamisent l'écriture. Il est à remarquer que l'insertion de mots étrangers, ou de prononciations fautives, dans les œuvres littéraires est une procédure assez

²⁵⁶ E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, p. 149.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 97.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 84.

commune chez les écrivains bilingues²⁵⁹. Expression de la virtuosité polyglotte²⁶⁰ et de la créativité de l'auteure, cette attention aux altérités langagières contribue également à donner du sens et un complètement à une quête linguistique qui est encore inachevée.

Pour conclure, comme le suggère encore Bakhtine « nous avons sous les yeux un "parler indirect", non dans un langage, mais *au travers* d'un langage, au travers d'un milieu linguistique "étranger" »²⁶¹. Ainsi, à l'instar du choix beckettien, l'écriture en français d'Elsa Triolet, relève d'un choix complexe et marqué par la biographie personnelle, qui nourrit la stylistique singulière de l'auteure. *La Mise en Mots* exhibe le bilinguisme comme une source première du « sentier de création » qui est le sien.

²⁵⁹ Pour en citer quelques-uns, ceci ressortit de l'écriture de S. Beckett, de V. Nabokov, entre autres. À ce sujet, pour Beckett, lire l'article : Pascale Sardin, « Les mots étrangers dans *Dream of Fair to Middling Women* (1932) de Samuel Beckett », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. XIII-n°1 | 2015, mis en ligne le 18 février 2015 ; pour Nabokov, voir : Julie Loison-Charles, « Rire des mots de l'étranger dans *The Real Life of Sebastian Khnight* et dans *Pnin* de Vladimir Nabokov », *Revue LISA/ Lisa e-journal*[En ligne], vol. XIII-n°1 | 2015, mis en ligne le 18 février 2015.

²⁶⁰ *Ibidem*. L'expression est employée pour désigner le talent de Beckett, écrivain polyglotte.

²⁶¹ M. Bakhtine, «Le pluringuisme dans le roman», *Esthétique et théorie du roman*, p. 134.

2.2. La traduction et la pratique de l'auto - traduction

Auteure bilingue, architecte et réalisatrice d'articles pour la haute couture, journaliste pendant l'Occupation, critique théâtrale pour *Les Lettres Françaises* vers la fin des années quarante²⁶², créatrice des *Bibliothèques de la Bataille du Livre* dès 1951, sa vie durant, Elsa Triolet, a toujours montré un goût pour l'expérimentation et la nouveauté. Ainsi, la romancière s'est vouée à des activités pratiques, militantes, ou intellectuelles assez variées, dont le dénominateur commun est, on le voit, le grand raffinement, le grand soin et l'organisation qui ces travaux exigent. Parmi tous ces métiers, qui forgent la personne²⁶³, en figure un autre : effectivement, Elsa Triolet a été également traductrice du russe au français et *vice-versa*, en contribuant de cette façon à répandre respectivement la culture russe en France ainsi que la littérature française dans son pays natal. Plusieurs facettes de cette profession apparaissent par quelques réflexions de l'auteure : « La traduction... Travail pénible, épuisant, irritant, désespérant. Travail enrichissant, nécessaire aux hommes, qui exige de l'abnégation, des scrupules, de l'honnêteté, de la modestie...²⁶⁴ ». L'auteure écrit encore : « C'est un étrange travail que de s'appliquer à suivre quelqu'un pas à pas, de donner le jour à une œuvre qui n'aurait pu naître de vous directement²⁶⁵ » ou également : « Je traduits

²⁶² Elsa Triolet commence à rédiger des publications dans l'*Humanité*, notamment au sein de la rubrique *Les Lettres Françaises*. Triolet y travaille en qualité de critique dès l'octobre 1948. Cette activité attendra son achèvement en décembre 1951. Comme on le lit dans les pages de la biographie de l'auteure écrite par Huguette Bouchardeau, Elsa Triolet est une grande organisatrice : à l'intérieur des *Lettres*, l'auteure — guidée par son penchant pour la poésie — fonde aussi une rubrique spéciale intitulée « La poésie des inconnus » pour les jeunes poètes, une occasion qui permettra à beaucoup d'entre eux de se lancer ou de se faire connaître. (H. Bouchardeau, *Elsa Triolet. Écrivain*, pp. 218 – 219)

²⁶³ « [...] Vivre parce que l'écriture fait l'écrivain, l'activité fait la personne, lui donne sa raison d'être [...] » (S. Ditschler, *La Mise en mots d'Elsa Triolet*, Philippe Lejeune, Catherine Viollet (dir.), *Genèses du « Je »*. *Manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS éd., 2000, pp. 123 – 134, p. 129).

²⁶⁴ E. Triolet, « L'art de traduire », *La Poésie russe. Anthologie*, Édition bilingue sous la direction d'Elsa Triolet, pp. 9-16, p. 15.

²⁶⁵ E. Triolet, *MM*, p. 79.

avec tant d'amour, je souffre tant pour chaque vers défiguré par la traduction que c'est comme si je marchais avec des chaussures trop petites qui me serraient de façon insupportable. Personne ne fera mieux, mais vraiment, "quelle saloperie, la traduction"²⁶⁶ ».

Parmi toutes les traductions de Triolet, nous en citons quelques-unes. Mise à part l'édition bilingue de *La Poésie russe* publiée sous sa direction en 1965, Triolet, du russe au français, a traduit *Un Portrait* de Gogol, des po mes²⁶⁷ de Vladimir Ma akovski, des pièces d'Anton Tch khov²⁶⁸, des œuvres de Victor Chklovski²⁶⁹, alors que du français au russe l'écrivaine a traduit Louis Aragon et, entre autres, Louis-Ferdinand C line²⁷⁰.

L'auteure, traduit la prose autant que la poésie, même lorsque cette dernière est au seuil du traduisible. Tel est le cas, par exemple, des lyriques de la poétesse russe Marina Tsv taeva²⁷¹. Nous sommes d'avis que parfois une affinité, — avant tout spirituelle, dirait-on, mais aussi biographique, mais pas seulement²⁷² —, semble pousser et guider l'auteure dans le choix

²⁶⁶ Extrait de la lettre d'E. Triolet adressée à L. Brik du 15 août 1955, cité par H. Bouchardeau, *Elsa Triolet.  crivain*, p. 254.

²⁶⁷ Dans les années cinquante Elsa Triolet traduit *Les Premiers Communistes* de Ma akovski, et ensuite s'occupera également de traduire et de commenter *Vladimir Ma akovski. Vers et proses* (1957).

²⁶⁸ Citons, entre autres, *La Cerisaie*, *Les Trois sœurs*, *l'Oncle Vania*, et *La Mouette*; pièce — cette dernière — qui a connu de nombreuses adaptations et sur laquelle nous reviendrons après.

²⁶⁹ Citons, *Capitaine Fedotov* de Victor Chklovski. L'édition française a été  dit e par Gallimard en 1968.

²⁷⁰ En 1934 Elsa Triolet a traduit en russe *Voyage au bout de la nuit*, ouvrage qui — sous le nom de plume de « Céline » — avait été publié en français deux ans auparavant par Louis-Ferdinand Céline (1894 – 1961), et qui constitue le premier roman de l'écrivain. Ce dernier est l'auteur de nombreux pamphlets et d'un autre roman remarquable, le deuxième de sa production, *Mort à crédit* (1936), dont le titre nous renvoie, par assonance, du moins, au roman de l'auteure *Roses à crédit* (1959) faisant partie du cycle romanesque de *l'âge de nylon*, mais il fait également allusion, dans son contenu même, à la thématique de la « mort usurière » (E. Triolet, *MM*, p. 8), très récurrente chez E. Triolet.

²⁷¹ Marina Tsv taeva. *Poèmes traduits par Elsa Triolet*, Paris, Gallimard, 1968.

²⁷² E. Triolet dans sa préface à *La Poésie russe. Anthologie*, écrit qu'elle a choisi de ne se vouer, pour la traduction, qu'à ses contemporains russes, «   des novateurs de la langue et de la forme, comme Khlebnikov, Pasternak, Ma akovski, Voznessenski... » (E. Triolet, « L'art de traduire », *La Poésie russe. Anthologie*, édition bilingue sous la direction d'Elsa Triolet, pp. 9-16, p. 10) ; bref, des acrobates, des virtuoses du vers, des expérimentateurs de la langue, comme l'auteure elle-même. Il est à présumer que favorisée, évidemment, par l'alternance codique qui lui est propre en tant que locutrice

des poètes, des écrivains russes à traduire. Entreprise délicate, la traduction, elle se transforme en travail d'« invention » aussi. De fait, le traducteur est un nouvel auteur ou un nouveau poète. Au service de ses destinataires, il est un nouveau créateur. Sur l'art de la traduction, l'auteure écrit ainsi :

Rien n'éclaire mieux les sentiers de la création que de traduire d'une langue dans l'autre. Rien ne vous oblige aussi impérieusement de mettre vos pas dans les traces laissées par le créateur. On est ici au comble de l'indiscrétion, de la pénétration intime de l'acte de créer chez l'autre²⁷³.

Chaque traducteur, s'arrêtant sur les mots, la structure des vers, le sens, les expressions employées, observe et connaît de près la nature des pensées et des paroles de l'auteur qu'il traduit, et dont il a décidé, donc, de restituer l'authenticité professionnellement, dans une autre langue. Un supplément à l'activité première de l'écrivain, le travail de re-création et d'imitation que toute traduction comporte ne fait qu'élargir en même temps le bagage culturel et langagier de l'auteure, son imaginaire, et ses « réserves », les « vivres » de l'écriture. En ce sens, l'« exercice » de la traduction pour l'écrivaine bilingue sert aussi d'entraînement linguistique.

Traduire, c'est également « mettre en scène²⁷⁴ », comme le suggère Meschonnic. « Et c'est d'abord sa propre représentation du langage que celui ou celle qui traduit met en scène, sa représentation du langage et des

bilingue, E. Triolet reconnaît alors dans les structures morphologiques, dans les caractéristiques syntactiques, grammaticales de ces poètes, des éléments de « complicité » mentale et des affinités linguistiques, de la pensée. Tous ces aspects, font, d'après l'auteure, « la structure intérieure d'un poète ». C'est ce que le poète et traducteur italien G. Ungaretti (1888 – 1970) appelle « une certaine affinité d'âme, de goûts, d'intelligence » entre traducteur et auteur, nécessaire à la bonne réussite de la traduction.

²⁷³ E. Triolet, *MM*, p. 77.

²⁷⁴ Cfr., H. Meschonnic intitule « Traduire, c'est mettre en scène. Comme Antoine Vitez dans *La Mouette* de Tchékhov » l'une des études de son ouvrage, *Poétique du traduire*, Normandie, Éditions Verdier, 1999, pp 394 - 419. L'étude compare les solutions traductives respectivement d'Elsa Triolet et d'Antoine Vitez. Meschonnic écrit ainsi : « Une poétique du marché des livres a fait que j'ai eu sous la main d'abord la traduction d'Antoine Vitez et celle d'Elsa Triolet. Je me suis essentiellement limité à les confronter, parce que la comparaison me semblait instructive [...] Je n'ai pas relevé les ressemblances, parce qu'elles n'enseignaient rien. Je ne me suis attaché qu'aux différences. » (*Ibidem*, p. 399).

langues. Et de la chose littéraire²⁷⁵ ». De même, il semble utile de souligner qu'Elsa Triolet dans *La Mise en mots* a l'intention de suivre « le cheminement des mots à partir de la pensée jusqu'à leur apparition sur le papier²⁷⁶ », le développement de l'écriture dès son état embryonnaire.

Nous amorcerons donc, notre analyse par le biais du commentaire d'Henri Meschonnic, qui se réfère ici au principe de travail, de « mise en scène », développé et suivi par Antoine Vitez, poète, acteur et traducteur français aux idées novatrices.

Comme on vient de le voir, en effet, de nombreuses facettes de l'œuvre triolienne y sont implicitement contenues : pour commencer, la pratique de la traduction d'une langue à l'autre et la traduction de soi comme épiphanie et mise en scène d'une écriture, idée structurante de notre travail ; ensuite, la théâtralité²⁷⁷ et le « théâtralisme » des mots et du langage, et l'importance des langues, chère à l'écrivaine. Il permet, pour finir, de développer ultérieurement le discours autour de la « chose littéraire », et les considérations autour de la mise en récit de l'aventure créatrice et scripturale de l'auteure.

2.2.1. La traduction, mode d'emploi

Comme le suggère Jean-René Ladmiral, de nos jours l'objectif de la traductologie est celui de créer une sorte de « boîte à outils²⁷⁸ » du traducteur, donc une sorte de carnet d'échantillons des difficultés de traduction auxquelles s'expose tout traducteur. À partir de cette

²⁷⁵ Henri Meschonnic, « Le sens du langage », Marianne Lederer, *Le sens en traduction*, Caen, Lettres modernes minard, collection Cahiers Champollion, 2006, pp. 127-139, p. 128.

²⁷⁶ E. Triolet, *MM*, p. 77. C'est avec cette réflexion que dans *MM*, l'auteure ouvre le paragraphe sur la traduction.

²⁷⁷ Cfr., H. Meschonnic, « Traduire, c'est mettre en scène. Comme Antoine Vitez dans *La Mouette* de Tchekhov », *Poétique du traduire*, p. 394. « Le langage comme théâtralité, qui ne devient un langage véritable que de découvrir sa propre théâtralité [...] ».

²⁷⁸ J. R. Ladmiral, « Traduire : théorèmes pour la traduction, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002, n° 246.

proposition, on pourrait avancer également qu'Elsa Triolet en tant que traductrice élucide sa méthode de travail et elle propose ainsi « une boîte à outils personnelle » du traducteur. L'auteure le fait à plusieurs reprises, par exemple dans sa préface à l'*Anthologie* de la poésie russe intitulée « L'art de traduire. Ombres, reflets, coïncidences, miracles », qui précède les *Notes préliminaires sur les voies de la poésie russe* rédigées par Roman Jakobson. Il s'agit d'un titre déjà très significatif relevant une certaine modernité, ou clairvoyance, de l'auteure dans une période où les études scientifiques de traductologie sont encore rares, limitées²⁷⁹ : tout d'abord, Triolet définit le travail de traduction comme un « art ». Néanmoins, soulignons avec Georges Mounin que « la traduction reste un art fondé sur une science²⁸⁰ ». Chez Triolet, en effet, la nécessité de définir la traduction comme « un art » souligne comment cette pratique, née avec les langues et si intrinsèquement liée aux mots, occupe déjà une place à part dans le domaine littéraire et linguistique, et comment elle se configure comme véritable discipline scientifique destinée à des spécialistes et liée à des techniques. Inversement, le sous-titre que Triolet ajoute et qui résonne comme une sorte d'« avertissement au lecteur », « Ombres, reflets, coïncidences, miracles », éclaire les conditions idéales, — c'est ainsi que les appelle l'auteure elle-même —, qui interviennent dans le travail de tout traducteur se mesurant avec une activité continuellement soumise aux jugements d'autrui, telle que l'est la pratique traduisante. Triolet semble déterminer deux pôles : l'un, constitué par ce qui reste à la limite du traduisible, ou mal traduit ou malentendu, dans l'ombre donc ; l'autre, constitué au contraire par l'équivalence parfaite, par la *trouvaille*, donnée

²⁷⁹ Nous rappelons que la science de la traduction, dite traductologie, selon la désignation fournie par J. R. Ladmiral, s'est développée après la seconde guerre mondiale.

²⁸⁰ G. Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 16.

par un « jeu de coïncidences », c'est-à-dire de facteurs positifs produisant « le miracle des poèmes jumeaux²⁸¹ ».

D'autres problèmes beaucoup plus techniques, — qui font actuellement encore l'objet de nombre des débats parmi les linguistes modernes —, y sont posés, comme nous pouvons le lire par cet extrait de « L'art de traduire » :

Faut-il garder dans une traduction ce qui la rend exotique dans la forme, l'enrichissant d'une innovation, mais violant son développement naturel ? [...] Faut-il traduire un mot du langage courant en russe mais inhabituel en français, par un mot courant en français, ou par un mot inhabituel donnant son sens exact ? Chaque traducteur résout ces questions selon le cas qui se présente, le contexte, le sens général.²⁸²

Triolet réfléchit sur le sens authentique de la poésie traduite et s'interroge sur l'effet qu'elle donne, sur sa fidélité à l'originale. Les petits et les grands problèmes que tout traducteur rencontre sont interrogés. En outre, ce commentaire peut être envisagé en lien avec le bilinguisme de l'auteure, et lu en tenant en compte de son niveau de connaissance du français, qui lui permet parfois, quand c'est nécessaire, de « fausser », d'altérer l'image originale ; autrement dit, il en ressort ici la capacité de l'auteure à chercher la fidélité au sens sans faire le choix d'une traduction trop littérale mais sur le mode d'une transposition des moyens langagiers. Ceci est l'un des critères suggérés. Il faut rappeler d'ailleurs qu'« est bilingue celui qui retrouve, dans une langue étrangère, la sensation d'être à son aise, la certitude de maîtriser la règle du jeu et de savoir la transgresser non plus par ignorance, mais pour obtenir l'effet voulu²⁸³ ». Ceci conduit à penser que certains choix entrent dans les intentions de l'auteure et font partie de la mise en scène de l'écriture.

²⁸¹ E. Triolet, « L'art de traduire », *La Poésie russe. Anthologie*, Édition bilingue sous la direction d'Elsa Triolet, pp. 9-16, p. 9.

²⁸² *Ibidem*, p. 14.

²⁸³ A. Kroh, *L'aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 10.

Deuxièmement, Triolet traite de l'art de la traduction dans les pages de *La Mise en mots* où elle recourt à un ensemble de concepts théoriques et de principes de traductologie, résultat de son expérience biculturelle, et surtout d'écrivain bilingue. Des éléments, des outils, de fait, très utiles à tenir en compte pour l'élaboration éventuelle d'une « méthodologie » traductive la plus exhaustive possible. Par exemple, au fil du texte l'écrivaine met en garde contre les « fausses ressemblances [qui] risquent d'embrouiller un peu plus le passage d'une langue à l'autre²⁸⁴», et peuvent facilement détromper les locuteurs. Ensuite, notons que le questionnement sur le bilinguisme, et sur la langue inspire des travaux scrupuleux, et tout à fait originaux, comme l'écrit l'auteure en se référant à la « riche cartothèque contenant mots, constructions de phrases et expressions²⁸⁵ » créée par un professeur soviétique sur la base des traductions de Triolet. Si Triolet aborde ce sujet dans son essai théorique, « s'il [lui] a paru opportun d'en parler ici²⁸⁶ », c'est-à-dire de le *mettre en mots*, c'est parce qu'elle semblerait presque suggérer aux traducteurs une voie à suivre ; celle de collationner par exemple des expressions toutes faites, des phrases, des parties des textes originaux avec celles traduites pour en bricoler des constructions, ou des *tournures*, « universelles », valables donc comme des modèles, des « standards ». Elsa Triolet semblerait vouloir donner sa contribution à la théorie de la traduction. Une théorie susceptible d'être enrichie, toujours *in progress* et qui constitue, comme le suggère Léon Robél, « un de ces carrefours de la science du langage où les vérités se rencontrent et se reconnaissent²⁸⁷ » continuellement.

²⁸⁴ E. Triolet, *MM*, p. 83.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 78.

²⁸⁷ Léon Robél, « Problèmes théoriques de la traduction de la poésie russe en français », *Revue des études slaves*, Tome 47, fascicule 1-4, 1968. Communications de la délégation française au VI^e Congrès International des slavistes (Prague, 1968), pp. 123-128, p. 123.

2.2.2. Traduire, c'est « imiter » ?

La critique a souvent mis en lumière comment *La Mise en mots*, à travers la mise en question de l'écriture et le questionnement de soi et du langage, se situe du côté de la sincérité et donne l'occasion à l'auteur de créer sa propre vérité²⁸⁸. Fidèle à ce principe, dans son ouvrage, Triolet avoue aux lecteurs sa propension pour la traduction des vers. Ensuite, en outre l'écrivaine déclare que chez le traducteur « le plus haut des dons²⁸⁹ », des qualités, est celui de l'imitation. L'auteure en effet écrit ainsi :

La traduction devrait être l'imitation d'un texte écrit dans une autre langue ; il faut y apporter le soin du faux-monnayeur à imiter un billet de banque. Traduire est un étrange travail et j'en ressens plus fortement l'étrangeté lorsqu'il s'agit de traduire un poème [...]. S'il me faut faire cela en vers, j'ai moins de gêne, moins de pudeur en les *copiant*, que je n'en aurais eu en m'exprimant directement, dans ma langue.²⁹⁰

L'emploi du mode conditionnel « devrait » exprimant le souhait, au lieu de l'indicatif, mode de la certitude, laisse entendre que le travail du traducteur est soumis à l'intervention d'innombrables facteurs et de beaucoup d'autres « conditions », non seulement celles — peut-être — énumérées plus haut, « ombres, reflets, coïncidences, miracles », mais aussi celles tout-à-fait imprévues, arrivées « chemin faisant », au fil du travail de traduction. Le conditionnel permet d'« atténuer » la formulation de règles générales, immuables, et laisse au « cas qui se présente » une marge d'adaptation considérable. Cet extrait de *La Mise en mots* pourrait être lu également sous l'angle suggéré par le linguiste Meschonnic : toujours dans le respect de la volonté de l'auteur, le traducteur proprement dit est celui qui s'efforce surtout de « recréer » l'original, le système rythmique, la prosodie du poème dans une autre

²⁸⁸ S. Ditschler, *La Mise en mots d'Elsa Triolet*, Philippe Lejeune, Catherine Viollet (dir.), *Genèses du « Je »*. *Manuscrits et autobiographie*, pp. 123 – 134, p. 124.

²⁸⁹ E. Triolet, *MM*, p. 93.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 90.

langue. Tel semble être le cas de Triolet traductrice. En dernière analyse, ajoutons que « poésie russe et poésie française, se retrouvent, selon la classification de [Polivanov], dans le même groupe de systèmes toniques, mais offrent l'avantage d'astreindre à une recherche plus approfondie des correspondances des structures²⁹¹ » par rapport à d'autres systèmes de versification. Cette attention aux structures syntaxiques et rythmiques faciliterait donc, la traduction poétique.

Il semble utile d'ajouter que dans la préface à l'*Anthologie* de la poésie russe, Triolet toutefois écrit que « la trop bonne connaissance des deux langues est, aussi bizarre que cela puisse paraître, parfois un handicap pour le traducteur : il entend si bien résonner en lui le poème original qu'il ajoute cette résonance à sa traduction²⁹² » et cela risque de produire « un pâle mot-à-mot²⁹³ ». Ce qui apparemment pourrait être lu comme une contradiction par rapport à ce que l'auteure vient de proclamer dans son ouvrage, c'est-à-dire que « traduire, c'est imiter²⁹⁴ ». En réalité, « traduire, c'est traduire l'intraduisible », suggère Meschonnic. Toute théorie de la traduction repose sur cet axiome. Il se joue là, alors, le véritable « défi » du traducteur. C'est là où le travail de traduction d'une langue à une autre semblerait donc impossible qu'apparaît réellement l'habileté et le talent du traducteur. Ce dernier s'en remet complètement à « la volonté du créateur²⁹⁵ » et suit consciencieusement sa manière de faire. Le travail du traducteur est un travail de bénédictin, minutieux. Dans *La Mise en mots*, Triolet précise que « le poème en son entier livre au

²⁹¹ Léon Robél, « Problèmes théoriques de la traduction de la poésie russe en français », *Revue des études slaves*, Tome 47, fascicule 1-4, 1968. Communications de la délégation française au VI^e Congrès International des slavistes (Prague, 1968), pp. 123-128, p. 124. J'ai mis en français le nom du socio-linguiste russe Evgueni D. Polivanov, en russe dans l'essai original de Robél.

²⁹² E. Triolet, « L'art de traduire », *La Poésie russe. Anthologie*, Édition bilingue sous la direction d'Elsa Triolet, pp. 9-16, p. 15.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ H. Meschonnic, « Traduire, c'est mettre en scène. Comme Antoine Vitez dans *La Mouette* de Tchékhov », *Poétique du traduire*, p. 397.

²⁹⁵ E. Triolet, *MM*, p. 78.

traducteur son secret de fabrication²⁹⁶ ». Il se peut alors que la clé pour la bonne réussite d'une traduction poétique soit dans le poème lui-même, dans ce « secret de fabrication » que tout bon traducteur devrait s'efforcer de percer.

En ce qui concerne la traduction d'un poème, il est également intéressant de lire ce qu'écrit Roman Jakobson dans son article *Aspects linguistiques de la traduction* :

[...] La poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice : transposition à l'intérieur d'une langue — d'une forme poétique à une autre —, transposition d'une langue à une autre, ou finalement transposition intersémiotique — d'un système de signes à un autre, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma où à la peinture²⁹⁷.

La « transposition créatrice » serait en ce sens proposée en tant que voie pour escamoter tout obstacle de la pratique traductive.

Il est important, à ce stade, de souligner également le rapprochement instauré par l'auteure entre la pratique de la traduction qui repose sur le « don particulier²⁹⁸ » de l'imitation, et l'« art », dans le sens strict de *tecné*, que possèdent les faussaires « de reproduire une œuvre²⁹⁹ ». Les traducteurs professionnels agissent, en somme, comme le font des faussaires-copistes spécialisés travaillant leur toile afin de lui donner la même apparence que l'œuvre originale.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale. Les Fondations du langage*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Arguments, 1963, p. 86.

²⁹⁸ E. Triolet, *MM*, p. 90.

²⁹⁹ *Ibidem*.

2.2.3. « Le brouillard slave »

Par ses traductions, Elsa Triolet comme l'écrit elle-même, « souhaite que le lecteur français sente, en plus du "charme slave" [...] comme les émanations grisantes d'un alcool³⁰⁰ » ; en d'autres termes, l'expressivité de la langue slave et son « caractère spécifiquement poétique³⁰¹ ».

Pour fixer les idées, il est maintenant intéressant de faire remarquer que :

Le fameux cliché de « l'âme slave/russe » (une « âme » encore « jeune », en voie de formation, en quête d'achèvement) est associé à une expression pareillement hésitante et brouillonne [...] la métaphore du « brouillard slave »³⁰².

La critique a coutume de remarquer dans les traductions trioletiennes ce même « brouillard » qui est, à ce qu'il paraît, propre à l'esprit et à la langue russes.

Or, Meschonnic pose l'accent sur cet aspect-là, le traducteur écrit ainsi : « Vitez insiste sur la précision, là où le cliché sur l'âme russe parlait du vague. Et on va voir que le vague est surtout dans la traduction d'Elsa Triolet³⁰³ ».

Si l'écrivaine vise à l'essentialité, c'est que le pouvoir des mots n'est pas celui « d'exprimer les sentiments, mais de se transformer en

³⁰⁰ E. Triolet, « Avant-propos », *Anton Tchekhov. Théâtre I. La Mouette. L'oncle Vania. Les Trois Sœurs. La Cerisaie*. Traduction, avant-propos, notices et notes par Elsa Triolet, Paris, Les Éditions Français Réunis et Gallimard, 1967, pp. IX-XI, p. X.

³⁰¹ V. Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 11.

³⁰² C. Gauthier, « Traduire l'Autre, comprendre l'Autre ? Les premières traductions françaises des romans russes au XIX^e siècle », Antonino Velez (dir.), *Atti del convegno. Giornate internazionali di studi sulla traduzione. Cefalù 30-31 ottobre e 1^o novembre 2008*, Vol. I, Palermo, Herbita Editrice, 2009, pp. 133-144, p. 137.

³⁰³ H. Meschonnic, « Traduire, c'est mettre en scène. Comme Antoine Vitez dans *La Mouette* de Tchekhov », *Poétique du traduire*, p. 396.

sentiments³⁰⁴ », comme s'il y avait dans les mots un *je ne sais quoi* de vibrant, d'attirant, de secret.

Ce *je ne sais quoi* de frémissant qu'il faut « deviner » dans l'écriture poétique et dans les paroles du créateur est formé exactement de « la pâte, [de] la patine, [de] la couleur, [du] rythme d'un texte³⁰⁵ » que le traducteur a la tâche de restituer, composantes mystérieuses, aléatoires, irrationnelles. Pourtant, en général la tendance à la concision et à la concentration expressive définies pour la poésie se manifeste également dans l'écriture romanesque de l'auteure ; l'écriture de *La Mise en mots* est, à cet égard, exemplaire.

Il est nécessaire de dire qu'en règle générale, les traductions de l'auteure du russe au français, se caractérisent effectivement par l'imprécision et l'indétermination, par la brièveté des phrases, par des omissions, des simplifications, des abrègements de l'intrigue. On parlerait quasiment de « sous-traductions », comme il en ressort de l'étude d'Henri Meschonnic.

Cependant, à vrai dire, le choix et la propension à « alléger » l'œuvre originale se manifeste souvent chez les traducteurs de l'idiome russe à l'idiome français³⁰⁶. Il peut être également utile de rappeler que Mallarmé, amateur et expert de la culture russe, comme le fait remarquer Cécile Gautier dans son essai éclairant sur *Les premières traductions françaises des romans russes au XIX^e siècle*, écrivait dans ses *Études de littérature*

³⁰⁴ E. Triolet, « Avant-propos », *Anton Tchekhov. Théâtre I. La Mouette. L'oncle Vanja. Les Trois Sœurs. La Cerisaie*, pp. IX-XI, p. IX.

³⁰⁵ E. Triolet, *MM*, p. 79.

³⁰⁶ Dans son étude sur *Les premières traductions françaises des romans russes au XIX^e siècle*, Cécile Gautier fait également remarquer que d'autres traducteurs simplifient l'action des romans russes qu'ils traduisent en français. Il est le cas d'Ernest Charrière, qui pour le public français en 1850 traduit les *Âmes mortes* de Gogol, ou également d'Halpérine-Kaminsky. Ce dernier « traduit et adapte en 1888 *Les Frères Karamazov*, "simplifie" l'action en la réduisant de moitié », opère des changements en somme pour rendre — à son avis — l'œuvre linéaire, « recevable ». (C. Gauthier, « Traduire l'Autre, comprendre l'Autre ? Les premières traductions françaises des romans russes au XIX^e siècle », Antonino Velez (dir.), *Atti del convegno. Giornate internazionali di studi sulla traduzione. Cefalù 30-31 ottobre e 1° novembre 2008*, p. 140).

russe que la langue russe « semble faite pour exprimer les nuances les plus délicates. Douée d'une merveilleuse concision qui s'allie à la clarté, il lui suffit d'un mot pour associer plusieurs idées qui, dans une autre langue, exigeraient des phrases entières³⁰⁷ ». Triolet-traductrice s'efforce donc de rendre ces nuances de la langue slave de même que la poésie intime de celui qu'elle traduit, sans alourdir la traduction, comme l'auteure le fait en traduisant Tchekhov, « le chantre des crépuscules³⁰⁸ ».

Cette « "essence" russe indéterminée³⁰⁹ » et son caractère difficilement saisissable pose quelques problèmes de transposition. Des exemples qui sont proposés par Elsa Triolet dans *La Mise en mots* en donnent une idée. L'auteure, marquée — comme elle l'est — par « un destin traduit³¹⁰ », écrit ainsi :

[Je] n'arrivais pas à traduire l'adjectif russe qui définit certaines nuits, et qui est né du substantif *rossignol* : nuits *rossignolantes*, nuits *rossignolesques*, *rossignollées* ? J'ai écrit nuits-de-rossignols, avec des tirets, songeant avec tristesse que le correcteur supprimerait les tirets, puisqu'on n'en veut plus et que, de ces nuits-là, il ne resterait rien³¹¹.

On pourrait avancer que dans certains cas « la traduction coexiste donc avec une forme d'incommunicabilité³¹² » provoquée par une sorte d'impénétrabilité de l'âme russe. Il ressort que certaines expressions, si enracinées dans le folklore et l'identité russes, pittoresques, musicales, poétiques, ainsi que fugitives, posent l'auteure elle-même face à de véritables dilemmes. Comme on l'a déjà évoqué, elles invitent à la « transposition créatrice », c'est-à-dire invitent à façonner la langue

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 135.

³⁰⁸ E. Triolet, « Avant-propos », *Anton Tchekhov. Théâtre I. La Mouette. L'oncle Vania. Les Trois Sœurs. La Cerisaie*, pp. IX-XI, p. XI.

³⁰⁹ C. Gauthier, « Traduire l'Autre, comprendre l'Autre ? Les premières traductions françaises des romans russes au XIX^e siècle », Antonino Velez (dir.), *Atti del convegno. Giornate internazionali di studi sulla traduzione. Cefalù 30-31 ottobre e 1^o novembre 2008*, p. 135.

³¹⁰ E. Triolet, *MM*, p. 8.

³¹¹ *Ibidem*, p. 89.

³¹² *Ibidem*, p. 144.

d'arrivée, à écrire en gardant ce sens du flou, ces contours oscillantes et vagues propres à la langue de départ.

2.2.4. L'auto-traduction

Comme le rappelle Michaël Oustinoff, l'auto-traduction est un « phénomène relativement rare en littérature³¹³ » qui se vérifie quand il existe « un réel bilinguisme d'écriture, comme dans le cas de Nabokov ou de Beckett³¹⁴ ». Tout près de ces exemples, illustres, nous pouvons ajouter le cas, exemplaire lui-aussi bien qu'il soit sporadique, d'Elsa Triolet traductrice de soi. Si Oustinoff souligne les difficultés du traducteur qui face à l'ouvrage à traduire doit « faire comme s'il était l'auteur³¹⁵ », même s'il ne l'est pas, Elsa Triolet, tout en s'adressant au lecteur et s'interrogeant sur cela, écrit ainsi : « Pour les bilingues se traduire devrait être facile ? Non pas ! On se regarde comme dans une glace, on s'y cherche, ne reconnaît pas son reflet³¹⁶ ». Ce qui nous laisse supposer que « s'auto-traduire » n'est pas moins difficile de « traduire l'autre ».

Si traduire c'est imiter, comme l'écrit l'auteure, il est à souligner que l'exemplaire premier d'un ouvrage, l'originel, est alors « inimitable ». Inimitable au créateur lui-même donc, qui paradoxalement deviendrait à son tour « traître » de lui-même, selon l'épigramme italienne « traduttore, traditore »³¹⁷ citée également par Jakobson. Motivation qui pourrait être considérée comme l'une des raisons pour laquelle, Elsa Triolet n'a jugé bon de traduire pour ses récepteurs français qu'un seul de ses textes écrits en russe, comme le fait remarquer M. T. Eychart³¹⁸ dans sa *Préface* à

³¹³ M. Oustinoff, *La Traduction*, Paris, PUF, 2003, p. 83.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ E. Triolet, *MM*, p. 76.

³¹⁷ Pour approfondir cette question, il semble utile d'ajouter ce que Roman Jakobson écrit : « S'il nous fallait traduire en français la formule traditionnelle *Traduttore, traditore*, par « le traducteur est un traître », nous priverions l'épigramme italienne de sa valeur paronomastique. D'où une attitude cognitive qui nous obligerait à changer cet aphorisme en une proposition plus explicite, et à répondre aux questions : traducteur de quels messages ? traître à quelles valeurs ? ». (R. Jakobson, *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, p. 86).

³¹⁸ « À Tahiti disparut des mémoires jusqu'à ce que l'auteur, entamant en 1964, avec Aragon, le grand travail des Œuvres romanesques croisées qui tressait leurs livres les uns

l'édition française de *À Tahiti*. Ainsi, la relecture et la traduction de soi s'avère être pour l'auteur une façon alternative de se mesurer avec les mystères de l'art de la traduction ainsi qu'avec soi-même et avec son écriture personnelle.

Il est également utile de rappeler que l'auto-traduction littéraire « est le processus par lequel un écrivain donne : "verse dans une autre langue" sa propre œuvre³¹⁹ » mais « ce qui est exceptionnel dans cette variante de la traduction est l'autorité détenue par les auto-traducteurs en tant qu'auteurs de l'original, voire la pleine liberté de création dont ils bénéficient³²⁰ ». Une autorité qui de cette façon ne va pas au détriment de la multitude des nuances de sens que l'auteur veut transmettre au nouveau lecteur. De plus, cette « auctorialité » permet de garder l'altérité, l'exotisme et le sentiment étonnant d'« étrangeté », — la « russité », dans le cas trioletien — propres aux textes originaux, éléments difficiles à traduire qui risqueraient sinon d'être en partie gommés, — ou en d'autres termes « trahis » — par un traducteur de nationalité étrangère adoptant, probablement, un critère traductif ethnocentrique.

En conclusion, parmi les « libertés » du traducteur de soi il est nécessaire de souligner que ceux-ci se manifestent sur trois plans : linguistique et formel, celui de la réélaboration et le plan idéologique³²¹.

les autres, décidât de le traduire [...]. C'est d'ailleurs le seul de ses textes écrits en russe qu'elle jugea bon de traduire malgré les difficultés que cela représentait et le sentiment que le français n'allait pas « au teint de cet À Tahiti : la simplicité s'y fait naïveté, le langage spécifiquement russe ne trouve pas en français ses associations d'idées, de sentiments ». M. T. Eychart, « Préface », Elsa Triolet, *À Tahiti*, traduit du russe par l'auteur, p. 8.

³¹⁹ Patricia López López-Gay, « Lieu du sens dans l'(auto) traduction littéraire », Marianne Lederer, *Le sens en traduction*, Caen, Lettres modernes minard, collection Cahiers Champollion, 2006, pp. 215-223, p. 215.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ Patricia López López-Gay, « Lieu du sens dans l'(auto) traduction littéraire », Marianne Lederer, *Le sens en traduction*, pp. 215-223, p. 216. Comme le fait ressortir la critique dans cette étude, il est nécessaire de signaler que « d'une part, on peut affirmer que l'autotraduction est une forme de réécriture d'auteur *sui generis* [...] D'autre part, l'auto-traduction est une forme de traduction littéraire *sui generis* [...] Il semblerait que la liberté dont dispose le traducteur en tant qu'auteur de l'original se manifeste fondamentalement sur trois plans. Sur le plan linguistique et formel, l'auto-traducteur est

2.2.5. Traduire la poésie bilingue³²²

À partir de ce qu'on a déjà écrit dans le paragraphe sur l'autotraduction, nous nous demanderons à présent s'il est possible de « traduire le bilinguisme » d'un auteur, comme le suggère l'une des spécialistes de la poésie beckettienne, Chiara Montini. Avant d'entamer ce sujet d'étude il est nécessaire de préciser quelques aspects qui se révéleront utiles.

Tout d'abord les conditions du travail sur les traductions faites sous la direction d'Elsa Triolet. Prenons le cas de l'édition bilingue de l'anthologie de la poésie russe. Comme il en ressort de la préface de l'auteure — intitulée « L'art de traduire » —, souvent le travail de traduction se déroule en équipe. Lisons à ce propos ce que l'écrivaine écrit :

Je suis responsable de l'équipe, et du choix de la plupart des poèmes. Ce choix n'a pas toujours été guidé par une préférence ou par la célébrité d'un poème dans une autre langue d'origine, mais par la plus ou moins grande difficulté de la traduction, voire son impossibilité³²³.

libre de modifier aisément le style du pré-texte (indépendamment de la distance entre contextes culturels). Sur le plan de la réélaboration, l'auto-traducteur est libre de corriger des erreurs de différent genre (typographiques, historiques, etc.) ; l'auto-traduction lui permet, par ailleurs, de « retoucher » le monde fictionnel, d'éliminer les possibles incohérences. Sur le plan culturel idéologique, peut adapter son œuvre au récepteur de la nouvelle culture en toute liberté. Ce dernier plan s'avère spécialement intéressant, étant donné que les auto-traducteurs sont bilingues et biculturels ».

³²² En ce qui concerne le titre de ce paragraphe, il est emprunté à Chiara Montini. Traduire la poésie bilingue, c'est en effet la suggestion proposée par Chiara Montini (Université de Provence) dans son étude sur l'autotraduction, la traduction et le bilinguisme de Samuel Beckett. L'idée est très intéressante, raison pour laquelle je souhaite la proposer en l'adaptant, certainement, à la situation littéraire d'Elsa Triolet. C. Montini, « Autotraduzione e traduzione. Tradurre il bilinguismo di Samuel Beckett », Antonino Velez (dir.), *Atti del convegno. Giornate internazionali di studi sulla traduzione. Cefalù 30-31 ottobre e 1° novembre 2008*, pp. 235-248, p. 247.

³²³ E. Triolet, « L'art de traduire », *La Poésie russe. Anthologie*, Édition bilingue sous la direction d'Elsa Triolet, pp. 9-16, p. 10.

Or, en tant que responsable de l'équipe l'auteure éclaire certaines des étapes fondamentales sur lesquelles a porté l'atelier de traduction. Triolet poursuit en écrivant que chacun des traducteurs français a eu un nombre donné de poèmes appartenant à « quatre-vingt-dix poètes russes à traduire³²⁴ ». L'écrivaine ajoute également qu' : « à la suite de la "distribution" des poètes russes aux poètes français, nous avons eu quelques surprises, qui nous en ont dit long sur la véritable structure intérieure d'un poète ou d'un autre³²⁵ ». Le travail d'équipe s'avère donc alléchant et surtout constructif.

À partir de ces élucidations, nous pouvons avancer également une comparaison ultérieure avec l'écrivain bilingue et polyglotte Samuel Beckett, que comme le précise Montini, alternait écriture et auto-traduction en se traduisant vers le français avec l'aide de traducteurs. Si la traduction de soi confirme et démontre que le bilinguisme est alors une « fonction »³²⁶ de l'œuvre de Beckett, de même elle peut être envisagée comme l'une des fonctions de l'œuvre trioletienne.

Lisons maintenant ce que suggère Montini : « Tradurre in una sola lingua è dunque possibile. Come? Avvalendosi della relazione tra l'opera e il suo "doppio", ovvero "andando e venendo" da un testo all'altro nel rispetto dell'autenticità della sua poetica bilingue³²⁷ ».

Pour réaliser ce nouveau projet traductologique, il fallait donc comparer l'ouvrage écrit en russe, langue de départ, avec la traduction que Triolet elle-même a effectuée. Donc, ce serait intéressant d'analyser certains passages du livre *À Tahiti*, reconnaître — et s'interroger éventuellement sur les choix traductologiques de Triolet — essayer de

³²⁴ *Ibidem*, p. 11.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Cfr., C. Montini, « Autotraduzione e traduzione. Tradurre il bilinguismo di Samuel Beckett », Antonino Velez (dir.), *Atti del convegno. Giornate internazionali di studi sulla traduzione. Cefalù 30-31 ottobre e 1° novembre 2008*, pp. 235-248, p. 238.

³²⁷ « Traduire dans une langue seule un livre écrit dans deux langues est donc possible. Comment ? En se servant de la relation entre l'ouvrage et son « double », ou bien « en allant et en venant » d'un texte à l'autre dans le respect de l'authenticité de sa poétique bilingue ». (*Ibidem*, p. 248)

« résoudre » les cas qui relèvent d'une « impossibilité de traduire », c'est-à-dire les mots que l'auteur ne traduit pas en français, qui appartiennent au lexique, à la topologie, à l'onomastique des *Maoris*, ou des russes, les prétendus « mots témoins », images de quelque chose d'enraciné dans une culture donnée, ou encore certaines expressions proverbiales russes sur lesquelles la traductrice donne des informations en note. Également, le projet de traduction du bilinguisme pourrait être collaboratif. Ainsi, des idées stimulantes et de nouveaux enseignements pourront être tirés. Le projet semble prometteur et aisément réalisable.

Il apparaît donc que « traduire, c'est mettre en scène » le langage. La traduction dans ses modalités diverses permet de rendre visible, représenter, exprimer l'écriture d'un auteur par le biais d'une autre écriture. « Traduire » ainsi que « traduire à partir de la poétique bilingue », *c'est* et *serait* également soustraire un ouvrage à la labilité redoutée du temps. Ce serait en un certain sens une manière de faire « renaître » le texte, les paroles et les pensées, en renouvelant et en rendant plus vivace la langue qui, comme l'écrit Elsa Triolet, est « périssable³²⁸ » elle-aussi.

³²⁸ E. Triolet, *MM*, p. 29.

2.3. Quelques réflexions sur la poésie

La littérature, comme le suggère le linguiste Roman Jakobson en définissant les six fonctions de ce système structuré de signes oraux ou écrits qu'est le langage humain³²⁹, est avant tout une forme de communication dont la visée principale est de donner une image du monde.

Ces six fonctions du langage sont reliées aux divers facteurs impliqués pendant la communication et peuvent être présentes, et intervenir, même ensemble. Ainsi, la fonction phatique sert à établir ou à interrompre le contact entre locuteur et destinataire. La fonction expressive, se met en jeu lorsque l'écriture même — à travers les sentiments du locuteur — vise à toucher l'émotivité du destinataire. La fonction conative est orientée sur le destinataire³³⁰; tandis que celle référentielle est liée au contexte. Lorsque le langage sert à « parler » de lui-même la fonction métalinguistique est réalisée. Ensuite, la fonction poétique surgit du texte lorsque l'énoncé est porteur d'une valeur propre, esthétique. Par rapport aux autres fonctions, cette dernière est « dominante [et] déterminante³³¹ », comme l'écrit le linguiste. Elle est intrinsèquement liée à l'art du langage car elle concerne de près l'usage littéraire de la langue.

Or, nous nous attarderons sur cette dernière fonction liée à l'essence même de la littérature. Il est nécessaire d'ajouter que s'il y a dans l'ouvrage d'Elsa Triolet des références nombreuses à la poésie et aux poètes, pour autant le mot « poésie » ne se limite pas dans son emploi à ce seul domaine mais prend une acception plus large. Donc, le terme « poétique » ne renvoie pas ici à la poésie comme genre seulement.

³²⁹ Dans *Essais de linguistique générale*, rappelons que Jakobson distingue les six fonctions du langage : la fonction phatique, référentielle ou dénotative, expressive ou émotive, conative, poétique et métalinguistique. Pendant la communication, elles peuvent se superposer.

³³⁰ Elle se manifeste par les formes du vocatif, ou de l'impératif, ainsi que par les verbes performatifs comme « affirmer », « proposer », « demander ».

³³¹ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale. Les Fondations du langage*, p. 218.

Ainsi, dans cette section, nous nous consacrerons à une analyse plus spécifique des éléments favorisant le déploiement de la fonction poétique dans l'écriture de *La Mise en mots*. En effet, la présence de ces caractéristiques fait de cet essai un ouvrage visant, parmi d'autres choses, à la valorisation de la poésie dans une création en prose.

2.3.1. La poésie sans le vers³³² : le cas des onomatopées

Au préalable, il s'agit de préciser que la fonction poétique chez R. Jakobson ne se réduit pas au genre de la poésie, fût-elle en vers ou en prose. À ce propos, il est éclairant de lire un extrait de l'une des études jakobsoniennes sur la poésie russe :

Le langage poétique connaît un procédé élémentaire : le rapprochement de deux unités. Les variantes sémantiques de ce procédé sont : le parallélisme, la comparaison (cas particulier du parallélisme), la métamorphose (parallélisme projeté dans le temps), la métaphore (parallélisme réduit à un point). Les variantes euphoniques de ce procédé de juxtaposition sont : la rime, l'assonance et l'allitération (ou répétition des séries de sons)³³³.

Naturellement, la question est vaste et très complexe. Avant d'entrer dans les détails de *La Mise en mots*, nous rappelons que parallélismes, comparaisons, métaphores, jeux rythmiques, personnifications, synesthésies, ainsi que mots euphoniques et néologismes poétiques constituent les éléments discriminants du langage poétique auxquels Elsa Triolet porte une grande attention. Effectivement, la fascination de l'ouvrage trioletien réside dans le fait que son écriture est caractérisée par une recherche constante d'éléments rythmiques, par l'attention à la

³³² T. Todorov, *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 66. Todorov, l'un des plus éminents théoriciens et critiques de la littérature, a écrit : « ôté le vers, que reste-t-il de la poésie ? Chacun sait, depuis l'Antiquité, que le vers ne fait pas la poésie [...] ».

³³³ R. Jakobson, « Fragments de "La nouvelle poésie russe" Esquisse première: Vélimir Khlebnikov », *Huit questions de poétique*, p. 25.

musicalité des mots et des propositions, riches de parallélismes, par la présence d'allitérations et de consonances. Quelques exemples peuvent être éclairants. Tout d'abord, signalons qu'au moment où Elsa Triolet aborde dans *La Mise en mots* un sujet nouveau, ce dernier est introduit par le biais d'une phrase elliptique, comme on peut le lire dans les cas qui suivent : « Captive. De mes limites, de mon peu de moyens³³⁴ » ; « Trouver. Une trouvaille c'est quelque chose sur quoi on est tombé sans qu'on l'ait cherché³³⁵ », et également « Les échéances. J'ai toujours payé pout tout³³⁶ ».

Il est à souligner que dans la première proposition, « captive », composée par un constituant seul, Triolet renonce à la forme verbale alors que dans le deuxième cas, l'expédient de l'ellipse concerne le complément d'objet direct, qu'est sous-entendu, mais qui revient en tout cas immédiatement après ; « une trouvaille » donc, après le point. Observons que l'écrivaine réduit au minimum les éléments de ses propositions et que, par conséquence, la phrase nominale l'emporte sur la subordination. De plus, dans ces énoncés il semble intéressant de remarquer la régularité des consonances, autrement dit à l'intérieur des énoncés il y a une coïncidence sonore, une correspondance généralement limitée au son des consonnes seules. À titre d'exemple, dans le cas de « Trouver. Une trouvaille » se répète le groupe consonantique « tr ». Observons à présent la répétition d'autres groupes consonantiques dans des exemples d'énoncés elliptiques, et non : « Minuit. Le mont est chauve comme les vieilles têtes des sorcières³³⁷ » ; ou également : « Écrire, prendre à sa vie des vivres pour l'écriture³³⁸ » ; « État, ces quatre lettres innocentes [...]»³³⁹ ». On s'aperçoit, dans le premier énoncé, de l'allitération en « m » : « **minuit** »,

³³⁴ E. Triolet, *MM*, p. 17.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*, p. 9.

³³⁷ *Ibidem*, p. 22.

³³⁸ *Ibidem*, p. 25.

³³⁹ *Ibidem*, p. 62.

« **mont** », « **comme** ». Dans le deuxième, beaucoup sont les groupes consonantiques qui créent un effet de musicalité et d'harmonie sonore, comme il apparaît de la lecture des mêmes propositions où nous mettons les consonantes en caractères gras : « **Écrire, prendre** à sa vie des vivres **pour l'écriture** » et encore la répétition du « t » dans le troisième énoncé proposé : « **État**, ces quatre lettres innocentes ». Les consonnes allitèrent les unes les autres et forment un *tout* mélodique, une sorte de composition musicale.

D'autres procédés méritent d'être mentionnés. L'usage répété de certaines conjonctions ainsi que de certains mots rentre dans le but de l'auteure de donner majeure expressivité à l'écriture. Ainsi, afin d'enchaîner les arguments traités Elsa Triolet, exploite par exemple la polysyndète et crée une hyperbate : « Qui m'a arraché la langue, à moi qui entends **et** vois **et** rêve **et** imagine ?³⁴⁰ ». On observe ici que la réitération de la conjonction de coordination « et » rend la lecture coulante et en même temps donne au style une aura de préciosité.

Dans le passage qui suit l'écrivaine semble même faire rimer le texte. Les propositions, liées par un point et virgule, par asyndète, sont cadencées à la manière des vers. Lisons :

La vie pour le joueur, c'est le jeu ; c'est naviguer pour le navigateur ; faire la guerre pour le guerrier. La vie pour le romancier, c'est sa vie **plus** celle des autres, **plus** les rêves, **plus** tout ce qui est, **plus** tout ce qui n'est pas : tout ce qui, au bout du compte, devient roman³⁴¹.

Comme dans la versification, on remarque à la fin de ces phrases, la reprise des mêmes sons, les mêmes séquences rythmiques. Grâce à l'effet provoqué par la rime et aux assonances « **jeu- joueur** » et « **-navigateur-guerre-guerrier** » ces énoncés sont musicaux. De plus, on remarque également l'adverbe « plus », réitéré quatre fois. La répétition et

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 17.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 21.

l'accumulation produisent une impression de démesure, de surabondance, amplifient la portée de l'idée exprimée par l'écrivaine d'un roman fait de ce qui est nécessaire mais aussi du superflu. Tous ces éléments font de ce passage un extrait facile à retenir.

Dans d'autres cas, on observe encore le redoublement d'un adverbe, ou d'une préposition, comme dans les exemples suivants : « **Après** coup, **après** avoir vécu³⁴² » et dans cet énoncé, lui aussi elliptique du verbe, on reconnaît une comparaison : « **Comme** toutes le toiles d'un peintre ; **comme** tous les *opus* d'un musicien³⁴³ ». À travers ces figures de construction, l'écrivaine tente de créer une mélodie et une cohésion intérieure au texte.

Dans le passage qui suit signalons également la triple répétition de l'expression « j'use de ce mot » :

Le créateur — **j'use de ce mot** qui appartient au créateur [...] **j'use de ce mot** avec un petit frisson [...] **j'use de ce mot** ridicule pour me permettre de parler du *sentier de la création* [...] ³⁴⁴ » ; « de là, à chanter... De là à mettre au service du langage la mélodie³⁴⁵.

Ce procédé visant à convaincre le destinataire fait réfléchir sur l'usage que l'auteure fait du mot « créateur » et sur son attitude. Cet arrangement ternaire est intentionnel : Triolet met un accent particulier sur la création littéraire, ce qui a représenté, au fil de sa carrière, une sorte d'obsession. En règle générale, signalons qu'il y a beaucoup de répétitions au sein de l'ouvrage : « Sable. Sable. Sable³⁴⁶ », et encore, dans ce long extrait qui suit, observons le martèlement du mot « petit » :

La trouvaille, c'est *petit*. C'est ce *petit* qui rend le vers navrant de modestie. *Petit*, c'est le courage du condamné qui chante malgré ce *petit-là*. *Petit* entre haut et bas, ni *si petit* ni *tellement petit*, à peine avoué, *petit* tout seul, [...]. Sans ce *petit*, il ne

³⁴² *Ibidem*, p. 25.

³⁴³ *Ibidem*, p. 99.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 43.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 114.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 14.

resterait du vers qu'une phrase expliquant pourquoi le *je* chante [...]. Un petit mot, et le temps qui reste de vivre devient minuscule, et émouvante la plante des condamnés que nous sommes³⁴⁷.

Dans cette citation, il est intéressant de remarquer le croisement des adjectifs qualificatifs, « minuscule » et « émouvante », qui engendre la figure syntaxique du chiasme.

D'autres caractéristiques de la prose trioletienne sont à signaler, comme la présence abondante des allitérations, qu'on peut observer à travers les exemples qui suivent : « **chaque chose** vécue³⁴⁸ » ; « **malheur de millions d'hommes**³⁴⁹ » ; « qui **peut plus peut** [...]»³⁵⁰ ; « se **faufile et fonce**³⁵¹ », « **trouvent les truffes**³⁵² », etc. Ce qui dénonce un labeur soigneux des mots, travaillés un pour un. En outre, l'écrivaine en jouant sur la répétition des terminaisons des verbes similaires crée des homéotéleutes, figure de style qui consiste à utiliser des mots similaires entre eux, et homophoniques : « le médecin y devinera un malade, fera un diagnostic, déterminera la maladie ³⁵³ ». Triolet exalte la sonorité du texte, associe mots, concepts divers et sons similaires, comme dans cet exemple de paronomase, « je **tourne autour**³⁵⁴ », qui engendre un jeu phonétique, la reprise de sons consonnes plus sons voyelles. L'usage de ces procédés, créant redondance, permet de mettre en scène l'écriture. Ces techniques sont exploitées pour donner à l'énoncé plus d'efficacité et plus de clarté. De ce fait, elles créent le rythme du texte, représentent une déviation du langage quotidien, commun, et suggèrent la relation, le lien entre tous les mots. Triolet semble aller à la recherche de la phrase euphonique.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 71. Le terme « petit » en italiques est de l'auteur.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 9.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 11.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 14.

³⁵² *Ibidem*, p. 17.

³⁵³ *Ibidem*, p. 73.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 70.

Il convient de s'attarder également sur les parallélismes. Voici quelques exemples : « Il ne l'a pas aidée à vivre ; elle l'aidera à mourir³⁵⁵ », « éliminer la conscience, de libérer l'inconscient³⁵⁶ » ; « le langage est à l'homme vivant, ce qu'un cerveau électronique est au cerveau humain : cette chevelure de fils n'est que le schéma d'un cerveau vivant³⁵⁷ ». Ainsi, l'écrivaine établit une relation entre deux entités antithétiques qui deviennent parallèles. Dans les deux premières propositions Triolet exprime le même concept mais de façon différente. Dans le dernier cas, celui du cerveau, l'auteure établit une sorte d'équation, une symétrie entre ce qui est à la fois naturel et embrouillé, le langage humain, et l'homme dans son intégrité, et ce qui est artificiel et entortillé, une « chevelure de fils », comme la structure du cerveau vivant.

2.3.2. Les cas des onomatopées

Observons comment l'écrivaine exploite l'onomatopée³⁵⁸.

À ce stade, il est utile de préciser que selon la définition du dictionnaire *Larousse* l'onomatopée est « le processus permettant la création de mots dont le signifiant est étroitement lié à la perception acoustique des sons émis par des êtres animés ou des objets » ; également elle peut consister dans une « unité lexicale formée par ce processus (des mots tels que coucou, froufrou [...], ont une origine onomatopéique.) ». On peut, à présent, s'apercevoir comment ce procédé traverse presque toutes les textes de l'auteure. En effet, dès son premier roman *À Tahiti*, Triolet recourt à un usage large et systématique des onomatopées.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 36.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 56.

³⁵⁷ *Ibidem*, pp. 70-71.

³⁵⁸ Précisons que l'onomatopée est un élément non linguistique au sens où ce n'est pas une catégorie du discours ; il n'y a pas dans l'onomatopée cet « arbitraire du signe » qui définit le signe linguistique occidental selon F. De Saussure.

À titre d'exemple, nous en citons quelques-unes, afin de mettre en relief donc le travail sur le langage et le son : « Les moustiques qui se sont introduits sous la moustiquaire y font z-z-z-z-z...³⁵⁹ » ; ou encore « Gr-r-r-r-ah-ha-ha-ha... un grand coup, frappé juste au-dessus de la tête³⁶⁰ ». Déjà par ces énoncés, on observe comment les onomatopées comblent l'écart entre la représentation mentale des images et des sons existant dans toute communication verbale. En outre, un héritage des avant-gardes littéraires du XX^{ème} siècle, voire de la poésie futuriste du début du siècle — exploitant même les bruits « en mouvement » — semble jaillir aussi. L'écrivaine écrit également à la page 50 du livre : « Mais, d'habitude, elle ne faisait que me regarder avec un sourire gêné, relevait et descendait ses sourcils ronds et larges en signe d'assentiment, et seulement alors faisait : " É...", ce qui veut dire oui³⁶¹ ». Le cas qu'on vient de citer, est particulièrement intéressant ne pas seulement car il offre un exemple de reproduction d'un son humain, mais aussi car il semble véhiculer la complicité que l'auteure, l'étrangère elle-même, éprouve face à l'autre, le métis, qui est à son tour « un étranger » aux yeux de l'écrivaine. Par conséquence, à travers l'écriture et la mise en récit des sons typiques de l'oralité on peut réfléchir sur la réalité langagière et on peut aussi l'analyser, la voir de l'extérieur. Ainsi, l'action d'acquiescer d'un signe de tête, de se comprendre par les gestes et les expressions mimiques du visage, devenant « paroles », constitue le langage universel, commun à tous les hommes.

Prenons d'autres cas emblématiques d'onomatopées où le mot reproduit le son d'un instrument acoustique, notamment « le tapage rythmique du tam-tam³⁶² » : « dès le matin, les musiciens passent dans la rue avec leur tam-tam : ils frappent sur une boîte vide, [...] de la

³⁵⁹ E. Triolet, *À Tahiti*, p. 25.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 42.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 50.

³⁶² *Ibidem*, p. 86.

dimension d'un seau à peu près, et sur des morceaux de bois, creux : tam-tam-tam, ta-ta-tam, ta-ta-tam, ta-ta-tam ³⁶³». Triolet ne fait qu'utiliser la langue d'une façon originale et spontanée en travaillant sur l'harmonie des phrases, des sons, sur les effets sonores. Du point de vue stylistique, le texte apparaît ainsi particulièrement élaboré. Lisons également : « Ils chuchotent, marmonnent, [...] Et le terrible mot résonne, tape et retape : Toupapaou... Toupapaou... Toupapaou...³⁶⁴ ». Ce cas offre, en plus, un exemple typique d'allitération. Le martèlement, la répétition du « t », du « r », du « p » crée une sorte de musique du langage, l'écrivaine joue sur les combinaisons de phonèmes. Le cas n'est pas isolé : signalons, à ce propos, qu'il s'agit d'un procédé employé largement dès le début de sa carrière d'écrivaine en langue française jusqu'à la fin, comme le témoigne l'une des toutes premières lignes du dernier roman d'Elsa Triolet où la consonne « p » est répétée régulièrement : « Une peau de poule plumée, un peu jaune, un peu plissée chez les uns, parcheminée chez d'autres, rasée de près, eaudecolognisée³⁶⁵ ».

Voici un autre bel exemple de présence d'onomatopées chez *À Tahiti* : « Gouingue-gouangue-gouingue-gouangue... fait le banjo d'une chanson hawaïenne³⁶⁶ » ou enfin : « Hou-hou-hou se met à hululer le jazz dans le gramophone³⁶⁷ ». Les qualités articulatoires de la parole sont ainsi mises en relief.

Il est question, comme le démontrent plusieurs études sur ce sujet, de donner une couleur unique à un texte littéraire, de donner « des images sonores » de la langue. Des images qui affectent, une fois de plus, les sens.

Or, au sein de *La Mise en mots* nous reconnaissons également les onomatopées suivantes : à la page 7 Triolet écrit : « L'homme est capable

³⁶³ *Ibidem*, p. 85.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 76.

³⁶⁵ E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, p. 9.

³⁶⁶ E. Triolet, *À Tahiti*, p. 114.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 115.

de s'expliquer dans les cou-cou, cra-cra et autres trilles humains ». Ici, nous avons affaire avec une onomatopée de type ornithologique.

De plus, cette attitude fait ressortir une affinité donnée entre l'écrivaine et le poète Khlébnikov qui, de son côté, « justifi[ait] les créations transmentales par le langage des oiseaux (Mudros' au baigne), le langage de singe (Ka) [...]»³⁶⁸ ». Effectivement, il ne faut pas oublier que le poète et mathématicien russe — d'après l'auteure — « avait avec les mots des rapports intimes, il les prenait au pied de la lettre ou y versait tout le contenu qu'ils sont capables de tenir, il allait chercher leurs racines et faisait pousser dessus des variantes infinies de mots apparentés³⁶⁹ ». Le poète Khlébnikov avait l'habitude de faire des expérimentations linguistiques de symbolisme phonétique, ce qui fait supposer que l'expression « au pied de la lettre » suggère une remotivation du signe linguistique car d'après la phono-sémantique il y aurait un rapport direct entre le son des mots et leur sens « primitif innocent³⁷⁰ ».

En outre, Triolet par le biais de son écriture reproduit également certains sons inanimés, comme « le bruit des sabots galopants — go-go-gop ! go-go-gop !³⁷¹ ». On observe que le recours constant aux onomatopées est un artifice stylistique particulièrement exploité par l'auteure. Il est accentué également par la récurrence des verbes dont la forme sonore imite même le sens, semble suggérer les actions. Voici quelques exemples tirés du *Rossignol* : « le toc-toc d'une pipe³⁷² », « le ronron³⁷³ », « la glace cliquette³⁷⁴ », « le compteur à gaz tictaque³⁷⁵ », « le cui-cui des

³⁶⁸ R. Jakobson, « Fragments de "La nouvelle poésie russe" Esquisse première: Vélimir Khlébnikov », *Huit questions de poétique*, p. 29.

³⁶⁹ E. Triolet, *MM*, p. 62.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 61.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 135.

³⁷² E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, p. 32.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 36.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 114.

oiseaux³⁷⁶ », etc. D'une façon plus scientifique, on parle de verbes ayant une origine onomatopéïque directe ou indirecte³⁷⁷.

Ce qui ressortit de la présence copieuse des onomatopées dans le texte littéraire, c'est une manière d'écrire originale. De cette façon, l'écriture se met elle-même en scène.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 150.

³⁷⁷ Certains verbes peuvent avoir une origine onomatopéïque indirecte, c'est-à-dire qu'ils sont issus du nom de l'animal lui-même. Pour approfondir : S. Saffi, « Chants et cris d'animaux : corpus d'onomatopées et de verbes français et italiens », *Italies, Revue d'études italiennes*, Provence, Université de Provence, n° 12, Arches de Noé [2], 2008, pp. 173-190.

2.3.3. Des images poétiques

On peut affirmer que *La Mise en mots* est un ouvrage caractérisé par la volonté d'exalter l'écriture poétique, une écriture qui invite à voir toujours au-delà de ce qui se voit. À cet égard, lisons ce qu'écrit Elsa Triolet elle-même :

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 dessalée³⁷⁸.

Ce qui du premier coup peut être interprété quasiment comme un paradoxe, du moment qu'Elsa Triolet a toujours écrit en prose, et n'a pas écrit de poésie. Pourtant, Triolet s'inspire constamment de poètes et de poésie, comme l'on peut aisément observer des pages de *La Mise en mots* parsemées de vers insérés par l'écrivaine, ainsi que de celles incorporées dans *Le Rossignol se tait à l'aube*. Ces vers semblent scander le texte. De plus si on considère certaines expressions, comme par exemple celle déjà évoquée de l'adjectif russe qui définit certaines nuits, dérivée du substantif *rossignol* : « nuits *rossignolantes*, nuits *rossignolesques*, *rossignollées* ?³⁷⁹ » on peut s'apercevoir qu'elle est chargée d'une élevée valeur poétique. En articulant de cette manière la question, l'écrivaine semblerait interroger « toutes les formes de l'art verbale³⁸⁰ », pour le dire avec les mots de Chklovski.

Poursuivant notre réflexion avec ce qu'écrivait le théoricien formaliste, nous pouvons avancer d'être donc en face à des « expressions

³⁷⁸ E. Triolet, *MM*, p. 60.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 89.

³⁸⁰ V. Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 11.

perçues comme poétiques, comme visant à un effet littéraire³⁸¹ ». Triolet emploie d'autres expressions qu'on peut, en connaissance de cause, qualifier d'images poétiques. Par exemple, tel est le cas de l'expression « le jour abricot³⁸² », employée dans *Le Rossignol*.

De fait, comme le fait remarquer Chklovski « l'image poétique est un moyen parmi d'autres de créer l'impression la plus forte³⁸³ ». À présent, pour approfondir la définition d'image poétique lisons ce qu'écrit Chklovski dans sa *Théorie de la prose* :

C'est justement pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour que la pierre soit de pierre, qu'existe ce qu'on appelle l'art. L'art est fait pour donner la sensation de la chose vue et non que chose reconnue ; le procédé de l'art, c'est le procédé de la "représentation insolite" des choses³⁸⁴.

Plusieurs éléments dans cette citation sont à isoler. Tout d'abord il faut que nous nous arrêtons sur l'expression « sentir les objets, pour que la pierre soit de pierre » car il est envisageable de voir un rapport de ressemblance avec l'exemple proposé par Saussure « le mot chien n'aboie pas ». En effet, le mot « pierre » n'est pas dur, ni « de pierre », ainsi que le mot « chien » ne mord pas, ni n'aboie. La pierre est un élément, de même chien n'est qu'un signifiant.

Deuxièmement, le procédé de la « représentation insolite des choses » renvoie au principe d'ostranénie, qui fonde la littérarité³⁸⁵ selon Jakobson. Il s'agit d'une technique consistant dans la défamiliarisation des choses connues et communes qui provoquerait un sentiment d'étrangeté. Selon Aristote les choses décrites acquerraient ainsi le « caractère de quelque chose d'étranger, de surprenant³⁸⁶ ».

³⁸¹ E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, p. 20.

³⁸² V. Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 11.

³⁸³ *Ibidem*, p. 12.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 16.

³⁸⁵ R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, p. 16.

³⁸⁶ V. Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 26.

En un certain sens, cette réflexion est précisément en résonance avec le but de l'écrivaine. Véritablement, Triolet par le biais de son écriture romanesque vise continuellement à donner une représentation insolite des choses, qui deviennent étrangères à leur contexte. Son écriture se fait ainsi obscure et difficile. Par exemple, ce procédé conduit l'auteure à parler de l'écriture d'une manière « opaque », en termes d'« aimant », comme le montrent les citations suivantes tirées toutes de la même page de l'ouvrage : « quelque puissant aimant m'attire si fort que j'y vais aux dépens de tout le reste³⁸⁷ », « l'aimant me donne une sorte d'innocence, m'enlève toute peur, toute hésitation³⁸⁸ », « je vis toujours, attirée par un aimant qui change d'aspect, de sens, de tête, et ne perd pas sa force d'attraction³⁸⁹ », « c'est que l'aimant me presse³⁹⁰ ». Dans ces cas, Triolet n'appelle pas l'écriture de son nom ; ainsi, l'écriture change de forme mais elle ne change pas sa nature profonde³⁹¹. De même dans son dernier ouvrage, c'est parfois la « morte » qui parle, qui narre l'histoire et se fait protagoniste du roman. La morte n'est jamais nommée de son vrai nom, elle change de forme et en acquiert une différente, ou plutôt, plus d'une différente. Ainsi, elle change d'aspect et elle est femme-fantasme mais aussi femme en chair et en os. Toutefois, la morte maintient la même nature, comme on peut l'observer à travers ces exemples : « [Les vieux] l'attendaient avec vaillance, espérant qu'elle serait en retard au rendez-vous³⁹² », « Elle n'avait pas besoin de les regarder pour savoir comment ils étaient maintenant à la lumière du jour [...]»³⁹³ », « la dame

³⁸⁷ E. Triolet, *MM*, p. 26.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ Cfr., V. Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 17. Une chose devient « insolite, tant parce qu'elle est décrite que parce qu'on propose d'en changer la forme sans en changer la nature profonde ».

³⁹² E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, p. 9.

³⁹³ *Ibidem*, p. 58.

osseuse et souriante était au rendez-vous, reconnaissable, bien qu'elle n'eût pas de rose à la main³⁹⁴ ». Il règne un air d'énigme et de mystère.

Il faut ajouter, par ailleurs, que « l'appartenance à la poésie résulte de notre mode de perception³⁹⁵ ». De même, on peut interpréter cette dernière constatation aussi au sens inverse, c'est-à-dire que la réalité est toujours filtrée et restituée au lecteur par la façon de voir, par « le mode de perception » de l'écrivain.

Pour ces caractéristiques, *La Mise en mots* est un ouvrage singulier, difficilement classable, un « roman-pas-tout-à-fait-comme-les-autres³⁹⁶ » comme l'écrit Todorov en traitant d'autres romans, et pour cet ensemble de caractéristiques propres, il pourrait être également qualifié de « poétique ».

2.3.4. Un langage « imagé » : la fonction des comparaisons

Une lecture attentive fait apparaître que l'un des procédés stylistiques le plus récurrents de la prose trioletienne, outre ceux déjà étudiés, est celui de la comparaison. Il semble intéressant de suivre donc la manière où l'écrivaine « pense » la poésie à l'intérieur du texte littéraire. Tout d'abord il est utile de préciser que la comparaison est une figure rhétorique consistant en une mise en lien de deux termes d'un énoncé ou de deux entités appartenant à deux champs sémantiques divers mais de toute façon connectés. Si l'écrivain emploie « la technique » des comparaisons, c'est pour enrichir et « orner » le texte littéraire. De fait, Triolet recourt à un langage évoquant des images, des impressions, qu'elle exprime de manière inusuelle et subjective.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 154.

³⁹⁵ V. Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 16.

³⁹⁶ T. Todorov, *La Notion de littérature et autres essais*, p. 127.

Avant d'avancer avec ce sujet d'étude, lisons ce qui précise Roman Jakobson en traitant de la comparaison :

En laissant de côté sa fonction symétrique, on peut caractériser la comparaison comme l'un des moyens d'introduire dans la tournure poétique une série d'éléments qui ne sont pas amenés par la marche logique de la narration³⁹⁷.

Le linguiste poursuit en écrivant ainsi : « Chez Khlébnikov, les comparaisons ne sont presque jamais justifiées par une impression réelle de ressemblance entre les objets, mais apparaissent en fonction de la composition³⁹⁸ ».

On lit ainsi « le langage des oiseaux est, comme le plumage, attaché à l'espèce³⁹⁹ » ; ou également : « l'idée de l'écrit comme une trouvaille⁴⁰⁰ ». Le motif de la comparaison se fonde sur une analogie explicite, dans d'autres, ils sont au contraire, plus hermétiques. Comme on peut l'observer, les comparaisons employées augmentent la valeur « séduisante » de la phrase et la suggestivité du texte.

Si on analyse d'autres exemples de comparaison, on peut déduire qu'elles semblent naître de l'expérience quotidienne de l'auteure, tout simplement. Tel est le cas des comparaisons concernant les arbres, la nature : « ces arbres sont rares comme le trèfle à quatre feuilles⁴⁰¹ », « le mont est chauve comme les vieilles têtes des sorcières⁴⁰² ». Ceci conduit à penser que l'articulation d'analogies est également le résultat et la transposition métaphorique de l'expérience personnelle de l'écrivaine : « [...] Et non peu de choses vécues qui se déposent en vous comme des couches géologiques⁴⁰³ ». À cet égard, il existe des comparaisons qui montrent comment l'auteure est parvenue au terme de sa croissance

³⁹⁷ R. Jakobson, « Fragments de "La nouvelle poésie russe" Esquisse première: Vélimir Khlébnikov », *Huit questions de poétique*, p. 23.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ E. Triolet, *MM*, p. 7.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 25.

personnelle, intellectuelle et humaine en utilisant l'expérience. Voici un cas typique : « J'ai pris conscience du passé comme l'adulte comprend le sens des mots qu'enfant il avait entendus autrement⁴⁰⁴ ». Ainsi, l'auteure, afin de bien exprimer « sa prise de conscience » instaure la *comparatio* avec « l'âge adulte », l'âge de la « conscience », de la connaissance et de la compréhension, certainement opposée à l'état de l'ingénuité, qui est celui infantile. Triolet élabore d'autres analogies en faisant recours aux étapes de la vie, comme on peut également le lire dans cette comparaison, dure et désenchantée, où l'auteure livre que « le personnage de roman [...] se sait de roman, comme un adolescent qui apprend que sa mère a un amant⁴⁰⁵ ».

Pour conclure, à travers les comparaisons, les analogies, l'auteure semble universaliser le discours intime, ou figuré, pour passer à un discours public, c'est-à-dire valable pour tous ; à une narration qui — grâce au comparant introduit par le terme comparatif « comme » — se fait la plus expressive et la plus compréhensible possible.

Dans ces paragraphes, on a pu expérimenter comment certains outils aident à mieux comprendre la spécificité littéraire du texte trioletien, et comment on peut créer à partir du langage. Créativité, innovation et originalité sont les atouts de l'écriture romanesque de Triolet. Le romancier lui-même n'est en effet, comme l'écrivaine le précise, qu'un « poète créateur⁴⁰⁶ ».

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 93.

Partie III

3. La notion de « *mise en mots* »

Au fil la rédaction de *La Mise en mots*, Elsa Triolet élabore un concept tout à fait original qui structure son ouvrage tout entier, comme le suggère le titre du livre lui-même. Située, effectivement, au croisement entre théorie du langage et art romanesque, la notion de « mise en mots » est quasiment sans précédents, car il s’agit d’une expression inventée. À cet égard, avant d’annoncer les étapes de notre étude, il est éclairant de lire ce qu’Elsa Triolet écrit dans la lettre du 7 février à sa sœur Lili :

J’ai presque terminé ma chose, dont le titre est *La Mise en mots*. C’est une expression intraduisible, que j’ai inventée, mais qui est tout à fait compréhensible pour des Français. Elle n’a aucun rapport avec *La Mise à mort*. On peut mettre en plis — la mise en plis (coiffure permanent) ; la mise en musique (mettre en musique) — quelque chose du genre « mettre en paroles » ; c’est ce moment où la pensée, le projet deviennent mot, passent dans les mots ; le moment où le projet « devient mot », celui de la « transformation en mots »⁴⁰⁷.

Dans cette lettre, l’écrivaine semble se moquer un peu de l’abus que les Français font de certaines expressions construites avec le participe passé du verbe « mettre », dont l’auteure fournit une brève explication mise entre parenthèses, notamment la mise « en musique », la mise « en plis ». En outre, il est à remarquer que même si Triolet désigne son ouvrage comme une « chose », quasiment comme si elle valait peu, l’utilisation du déterminant possessif « ma » rend vain la mise en distance supposée et semble au contraire en revendiquer à plus forte raison la paternité. Mise à part la portée sardonique du commentaire cité ici, en même temps, Triolet laisse filtrer ses idées sur l’acte d’écriture, soudain et

⁴⁰⁷ E. Triolet, L. Brik, *Correspondance (1971-1970)*, p. 1466.

spontané⁴⁰⁸, comme les palpitations du cœur, et sur sa manière d'écrire, comme le précise elle-même au fil de l'ouvrage, « au contact de la pensée. Écrire par enchantement⁴⁰⁹ ». L'enchantement de l'écriture.

Cette partie de notre travail, qui prend pour objet « le mot », sera consacrée en premier lieu à l'analyse de l'acte d'écriture tel que l'écrivaine l'a conçu, l'a « dessiné » sa vie durant. Ainsi, en ce qui concerne le rapport au mot, nous poursuivrons notre réflexion en mettant en rapport la conception triolienne du mot avec celle du critique formaliste Victor Chklovski. En dernière analyse, nous tâcherons de rapprocher la notion « triolienne » de « mise en mots » du « *slovo* » russe, terme polysémique et aux multiples facettes.

3.1. Sur les sentiers de la création

Nous allons centrer l'analyse sur la façon de l'écrivaine de travailler et traiter les mots et de « prendre contact » avec l'écrit. Nous essayerons donc de comprendre et d'observer les modalités selon lesquelles Triolet opère une sorte de renouvellement linguistique en proposant un « rajeunissement » de la langue française à travers l'enrichissement lexical, l'emploi de lemmes de nouvelle formation, de soudures de mots et de virtuosités verbales.

De toute façon, toute expérimentation, soit linguistique soit typographique, semble ramener toujours à l'attitude, à la fois incertaine et effrontée, de l'auteure bilingue face à l'altérité langagière, à sa langue d'adoption, et à l'écriture en français. Tout en se posant à l'écart des acquis, des conventions méthodologiques de l'art romanesque, Elsa Triolet

⁴⁰⁸ Dans son journal intime des années 1928 – 1929, l'écrivaine avoue : « Je pense, j'écris et je parle non en termes de littérature, mais avec la spontanéité de mes nerfs si sensibles ». E. Triolet, *Écrits intimes. 1912-1939*, p. 208.

⁴⁰⁹ E. Triolet, *MM*, p. 54.

a fait de *La Mise en mots* le lieu d'une réflexion théorique sur la langue et sur la création littéraire.

3.1.1. Les *mots-créations*

Beaucoup de linguistes contemporains se demandent aujourd'hui si le français est une langue qui se prête à l'invention de mots nouveaux. Pratique ancienne, prônant l'expérimentation linguistique, l'invention verbale est l'une des caractéristiques principales de l'écriture romanesque triolienne. Pour introduire ce sujet d'étude, lisons, à titre d'exemple, ce que l'écrivaine écrit dans *Le Rossignol* :

La femme suivait son idée à elle —, on ne dit pas *somnie* ? La somnie ! Une nuit de somnie... Vous, là-bas, maîtres du langage, ai-je droit à *somnie* ?⁴¹⁰

Cet énoncé reflète clairement la situation de l'écrivaine. En effet, il renferme deux des traits essentiels de la poétique triolienne: en premier lieu, le penchant pour l'invention de vocables, ou mieux pour leur manipulation ; en deuxième lieu, la place centrale accordée à la réflexion sur le langage, qui transparait par le biais de l'interpellation que la protagoniste adresse aux maîtres du langage invités au dîner d'adieu qui sert de toile de fond du roman. Pourtant, la manipulation et, également la création de locutions nouvelles semble être, en certains cas, le résultat d'une manque d'inspiration. La manipulation des mots serait-elle une solution de remplacement ? Il paraît que c'est « à bout d'arguments verbaux⁴¹¹ » que Triolet se tourne vers l'expérimentation, comme nous pouvons le déduire par le biais de cette réflexion : « C'est ensuite, une fois l'enchantement épuisé que commence la manipulation⁴¹² ». Si écrire est un

⁴¹⁰ E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, pp. 33-34.

⁴¹¹ E. Triolet, *MM*, p. 101.

⁴¹² *Ibidem*, p. 54.

acte naturel, résultat de l'inspiration, inversement la manipulation comporte l'artificialité. De fait, les mots nouveaux sont des paroles artificielles, construites.

De plus, il est également intéressant de s'arrêter sur « somnie », terme de nouvelle création que la comédienne, protagoniste du dernier roman de Triolet, s'obstine à utiliser. Comme on peut l'observer, le mot « somnie » dérive d'*insomnie*. Le mot véritable, correct, est donc abrégé par l'écrivaine par suppression de l'apparent préfixe « in » privatif. Soulignons, en outre, qu'ici nous sommes en présence d'un exemple d'aphérèse, phénomène linguistique qui consiste dans un changement phonétique impliquant la suppression d'un, ou plus d'un phonème, au commencement d'un mot. On en déduit que souvent l'écrivaine explore et exploite la langue de façon à créer l'effet désiré. Ce qui témoigne de son goût pour les mots. Il est évident également que l'écrivaine franco-russe a désormais acquis une grande liberté linguistique : les mots, choisis soigneusement, tentent de traduire le discours de l'auteure et ses impressions, comme nous pouvons voir à travers les constatations suivantes : « les mots [...] transportant au bout du compte ce qu'on a à dire⁴¹³ » ; « un mot avec tous ses sens, ses aspects extérieurs [...]. Où ai-je donc écrit que le nom d'une ville parfois lui ressemble ?⁴¹⁴ ».

En même temps, Triolet qui n'est pas française, en jouant avec les mots français, qui lui sont toujours étrangères, semble les défier et se défier à la fois, comme l'éclaire l'exemple de *somnie* et le ton provocateur adopté.

Afin de donner un cadre exhaustif, citons des exemples de mots inventés, formés par exemple de syntagmes soudés, comme les expressions en un seul mot, « *eaudecolognisée*⁴¹⁵ », « *petitdėjeuner*⁴¹⁶ » ;

⁴¹³ *Ibidem*, p. 57.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 61.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 9.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 86. Cet exemple renvoie à certains phénomènes se produisant dans l'écriture phonétique de Raymond Queneau (1903-1976), où quelques mots reproduisant le langage

autrement, le terme « invalable⁴¹⁷ », la locution toute faite « mise en mots » avec laquelle Triolet baptise son ouvrage, la notion d'« arrière-texte⁴¹⁸ » et encore les « nuits *rossignolantes*, nuits *rossignolesques*, *rossignollées* ?⁴¹⁹ » déjà évoquées plus haut. Difficile à transposer linguistiquement, la formule *nuit-de-rossignol*, spécifique à la langue russe, a été déformée en français et a engendré ainsi un nouvel adjectif, inventé *tout court*. À ce stade, nous rappelons, comme le suggère le linguiste danois Louis Hjelmslev que :

Le langage n'est pas un simple compagnon qui nous fait escorte au long de notre route, mais un fil intimement tissé dans la trame de la pensée, le trésor de la mémoire humaine⁴²⁰.

Il s'ensuit que le romancier, qui maintient toujours sa fidélité à l'esprit et à l'identité russes, « se veut original⁴²¹ » donc. Si Triolet veut garder le sens de l'expression russe, coûte que coûte, consciente qu'un jour le correcteur en supprimera les tirets parce que, de jour en jour, la langue se modernise et s'évolue, c'est parce que cette dernière est inextricablement liée à son pays natal et aux traits de sa personnalité⁴²².

Ensuite, Triolet traite des « mots-créations⁴²³ », expression de la créativité et de la *verve* qui lui sont propres. Néologismes subjectifs, les *mots-créations*, comme l'élucide l'écrivaine elle-même, sont « valable[s] à [s]on sens⁴²⁴ ». À cet égard, Elsa Triolet livre quelques exemples et écrit ainsi :

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*

parlé sont regroupés en une seule parole. Nous rappelons que le romancier est cité, d'une manière intertextuelle, à la page 75 de *La Mise en mots*.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 109. Cette notion est une traduction-calque de l'expression russe : *podtekst*, c'est-à-dire, sous-texte, créée par le poète Khléibnikov.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 89.

⁴²⁰ L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1968, pp. 9-10.

⁴²¹ E. Triolet, *MM*, p. 93.

⁴²² Cfr., L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, p. 10.

⁴²³ Cfr., E. Triolet, *MM*, p. 62.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 32.

*la place des pierres et à la place des roseaux bruissaient des rosheures. Et au-dessus du lac à peine se mouvaient des tristeaux... Etc.*⁴²⁵

Dans cet extrait, — qui est quasiment visionnaire —, il y a beaucoup de mots improbables. Sur le sillage de François Rabelais qui « a fait de la motcréation [...] sans théorie ni méthode linguistique⁴²⁶ » et du poète futuriste et expérimentateur russe Khlébnikov, Elsa Triolet dresse un inventaire des mots neufs. L'écrivaine établit qu'il est possible de forger de nouveaux mots et d'expérimenter continuellement avec les paroles, mais elle ajoute qu'en réalité ce sont « les acrobates du mot⁴²⁷ », les poètes et les savants linguistes, à avoir « le don et le savoir nécessaires à la motcréation⁴²⁸ ». Ils peuvent vivre l'écriture de manière ludique. D'après ses commentaires, il en résulte que cette opération appartenant au style de Triolet, comme à beaucoup d'autres écrivains — comme entre autres à Céline ou à Queneau —, équivaut en un certain sens à une valorisation et un « élargissement de la langue⁴²⁹ » parlée et de la langue écrite. Nous pouvons avancer que quand la langue n'a pas de mots pour exprimer une notion ou un concept, les mots-crétions suppléent à ce manque et créent de nouveaux horizons lexicaux. À ce stade, il est utile d'ajouter que les idées d'Elsa Triolet peuvent jouer un impact et un rôle notables dans la promotion et dans l'évolution linguistique.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 63.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ *Ibidem*.

3.1.2. Mettre en mots, un exercice d'intellect et de style

La création néologique est la résultante de facteurs variés, de l'échange et de l'osmose linguistique entre la langue maternelle de l'écrivaine et la langue française, de l'influence des nouvelles vagues culturelles, de l'apport des expériences littéraires, multiples et contemporaines, soit russes soit françaises. Le dadaïsme, les modes d'écriture surréalistes, avec ses jeux verbaux, la technique oulipienne de l'écriture phonétique, et en général, les expérimentations de la nouvelle littérature potentielle dans les années soixante du XX^{ème} siècle, explorant les possibilités infinies du langage, nourrissent sans cesse l'écrivaine. De ce fait, *mettre en mots* est un exercice de style. Mais il est également, un exercice mental. À l'appui de quelques passages du livre, nous essayerons de vérifier et de réfléchir sur ces deux volets du processus de *mise en mots* dont la démarche est élucidée au fil du texte par l'auteure elle-même.

Lisons maintenant ce qu'écrit dans un télégramme adressé au poète Aragon, le linguiste Roman Jakobson, à l'occasion de la mort de l'écrivaine :

La Mise en mots fut conçue par Elsa, constamment clairvoyante, comme suprême confession littéraire d'une franchise sagace et courageuse. Ce livre manifeste une pensée analytique puissante, heureusement sans rupture artificielle avec les facteurs affectifs et volitifs⁴³⁰.

Effectivement, *mettre en mots* n'est pas seulement pour l'écrivaine une manière d'éclairer de nombreuses questions théoriques et traductologiques, mais il représente un moyen d'écrire de soi et de lutter contre les falsifications et les déformations de l'Histoire, comme l'écrivaine l'avoue dans ce passage du livre :

⁴³⁰ Télégramme d'hommage envoyé en juin 1970, à l'occasion de la mort d'Elsa Triolet, par R. Jakobson, à Louis Aragon, cité par A. Trouvé, *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, p. 8.

Et tout cela que j'ai mis en mots, était inventé pour dire l'impossibilité qu'il y a de discerner la vérité dans l'Histoire, pour dire que l'Histoire est toujours reconstitué du point de vue de la pensée dominante ; que sa vérité est temporaire⁴³¹.

Mettre en mots, c'est croire donc dans le pouvoir de l'écriture, qui est éternel, car il fixe à jamais les événements et les actualise à chaque époque.

En d'autres termes, il s'agit d'inventer des histoires romancées pour justifier ou présenter une autre version des faits. Par ce commentaire, il semblerait que *mettre en mots* soit également un devoir moral, un travail d'honnêteté, et une nécessité contre le *qualunquismo*, l'anonymat.

Il faut reconnaître qu'avec l'articulation de cette notion, comme le suggère également Jakobson, Triolet a essayé de donner sa contribution à la science du langage. C'est ainsi que l'auteure écrit : « Et donc, moins j'y songe et plus courte est la distance entre la pensée et la mise en mots⁴³² ». L'écrivaine s'interroge sur l'interaction complexe entre la pensée et le stimulus qui conduit à l'acte d'écriture. Certes, il s'agit d'une définition imprécise, peu exhaustive, et peu satisfaisante — vus les développements et les recherches modernes concernant toutes les branches du langage —, mais qu'il faut quand même considérer dans l'optique du bilinguisme de l'écrivaine.

De même que parler, *écrire*, c'est une opération mentale qui nécessite d'« une concentration si intense sur la chose à exprimer, qu'elle vous fait deviner le numéro gagnant à la roulette⁴³³ » écrit l'auteure. Les ingrédients, au dire de Triolet, sont la volonté et la force de concentration. L'écrivaine semble ici affirmer que l'écriture est stimulée par la pensée, du recueillement et de l'application.

⁴³¹ E. Triolet, *MM*, p. 39.

⁴³² *Ibidem*, p. 56.

⁴³³ *Ibidem*.

3.1.3. Écrire, c'est rendre visible

Si cette locution, *mettre en mots*, a été conçue pour dire le complexe processus conceptuel qui amène à écrire, le moment où les pensées se font mots, signes et graphie, il est essentiel d'ajouter qu'en même temps elle transporte avec elle d'autres thématiques importantes. Pour cette raison, il est nécessaire de comprendre toutes les particularités que cette expression « intraduisible » renferme.

Effectivement, au moment où ce processus se vérifie, d'autres engrenages se mettent à bouger : de son écriture manuscrite, Triolet écrit ainsi : « le tour que vous jouent les mots, la mise en mots⁴³⁴ ». Ce qu'on remarque d'abord, dans cette constatation, c'est le caractère fugitif de l'écriture. Il est également nécessaire de souligner que ce processus relève du geste, du passage à la trace de l'encre, ce que met en évidence le livre avec les passages en écriture manuscrite qui figurent près des illustrations. *Mettre en mots*, c'est rendre visible la pensée, une pensée qui peut échapper facilement. Or, comme dans l'œuvre de Triolet « tout est en relation avec tout⁴³⁵ » et elle est marquée par « une imbrication d'éléments multiples⁴³⁶ », ce sujet si subtil, concernant le caractère éphémère de la pensée inspiratrice, revient plusieurs fois.

Puisque *La Mise en mots* dialogue — comme on le sait — avec *Le Rossignol se tait à l'aube*, observons donc l'affinité avec ce que l'auteure écrit dans son dernier livre :

Tant qu'on écrit, on croit peut-être savoir ce que l'on tient dans l'objectif, au bout de soi-même, la lumière, l'angle, le cadrage. Et puis vient la relecture, l'image développée, tirée, là, sur le papier. Je ne suis plus celui qui l'a prise, mais celui qui la voit. Seigneur ! la surprise que c'est ! Les tours pendables ! C'est

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 60.

⁴³⁵ M. Appel-Muller, « Labyrinthes », *Elsa Triolet, Europe. Revue littéraire*, Paris, Éditions Français Réunis, Juin 1971, pp. 136-157, p. 151.

⁴³⁶ *Ibidem*.

toi, écrivain, le pendu. Il s'agit de se dépendre. Ça s'appelle travailler ! Souvent, on meurt étranglé⁴³⁷.

Dans cette citation, focalisons l'attention sur quelques points : tout d'abord, il est intéressant de s'arrêter sur la conception de l'écriture. Ici, il semble que le développement de l'écriture est conçu comme le développement photographique, processus plutôt lent, dont l'achèvement n'est pas immédiat car il faut attendre quelques instants avant de séparer le papier protectif de la pellicule photographique. Par ailleurs, comme le fait ressortir J. Kristeva, la photographie elle-même est aujourd'hui envisagée et étudiée en tant que langage. L'une de ses caractéristiques essentielles est d'être un « langage visible » :

La photographie nous montre une réalité antérieure, et même si elle donne une impression d'idéalité, elle n'est jamais sentie comme purement illusoire : elle est le *document* d'une "réalité dont nous sommes à l'abri"⁴³⁸.

De même, l'écriture « s'offre à la vue⁴³⁹ » et, une fois « tirée, là sur le papier » blanc, elle devient reconnaissable. L'emploi de l'italiques, à savoir « *voit* », troisième personne du verbe « voir », témoigne de cette mise en visibilité de la chose écrite. Dans l'extrait cité en haut, un autre élément est à cerner : le signe graphique. Le graphisme est quelque chose de permanent, de durable dans le temps comme l'est la photographie. Les signes graphiques, — caractères typiques d'une écriture, marque d'une personnalité —, une fois sur la feuille, peuvent être lus et relus. En dernière analyse, il est à remarquer le binôme « écriture-mort », déjà amplement souligné par la critique.

Continuons à parcourir les étapes de la méthode trioletienne. À présent, il est intéressant de s'arrêter sur ce commentaire de l'auteure :

⁴³⁷ E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, p. 75.

⁴³⁸ J. Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 311.

⁴³⁹ E. Triolet, *MM*, p. 48.

« Écrivez ! Mettez en mots votre joie, je vous souhaite du bonheur !⁴⁴⁰ ». On pourrait envisager cette invitation comme une sorte d' « enivrez-vous » baudelairien, adressé au lecteur. Dans la même page l'expression « mettre en mots » est reprise deux fois. L'écrivaine poursuit ainsi : « Écrire, mettre en mots d'aujourd'hui un " Au Bonheur des Dames "⁴⁴¹ » avec une référence implicite à la frénésie du roman d'Émile Zola, *Le Bonheur des Dames* publié en 1883, centré autour de l'immense centre commercial pullulant, grouillant de gens et pulsant de vie, que l'écrivain naturaliste anthropomorphise et décrit comme un monstre, une machine dévoratrice. « La réclame lumineuse⁴⁴² », les vitrines dorées de lumière : l'allusion au *Bonheur des Dames* faite par Triolet fait à nouveau penser à une écriture clignotante et voyante, faite d'effets de lumière, d'effets cinématographiques, d'effets sonores, d'effets spéciales, de mots vibrants, clignotants, comme l'auteure le déclare en effet, dans son journal personnel de 1928, « le mot clignotant — hôtel, il s'allume, il s'éteint⁴⁴³ ». De l'opération délicate de *mettre en mots* voit le jour le roman, un roman qui peut être vu, lu, feuilleté, pénétré et analysé. En outre, nous pouvons avancer que ce roman est, d'après l'écrivaine, comme le vaste magasin parisien, « pareil à une ville, avec ses monuments, ses places, ses rues⁴⁴⁴ », ses poteaux électriques et ses innombrables labyrinthes⁴⁴⁵. En effet, Triolet imagine « un roman-ville, [...] un roman labyrinthe avec dédales, miroirs, rues, fenêtres... des trompe-l'œil⁴⁴⁶ ». En concluant, pour le dire avec les

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 136.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, p. 33.

⁴⁴³ E. Triolet, *Cahier ms 053*, pp. 4-5 (ms. en français), cité par M. Delranc-Gaudric, « Tout tournait en colliers dans tes mains d'opéra », Éd. Jeanne Arrouye, Centre aixois de recherches sur Aragon, *Écrire et Voir. Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, pp. 123-138, p. 132.

⁴⁴⁴ É. Zola, *Au Bonheur Des Dames*, Préface de Jeanne Gaillard, édition établie et annotée par Henri Mitterand, Paris, Gallimard [1980], coll. Folio classique, 2009, p. 81.

⁴⁴⁵ Pour approfondir la question des labyrinthes, voir l'étude citée plus haut de Michel Appel-Muller, « Labyrinthes », *Elsa Triolet, Europe. Revue littéraire*, Paris, Éditeurs Français Réunis, Juin 1971, pp. 136-157.

⁴⁴⁶ E. Triolet, *MM*, p. 49.

mots de l'écrivaine, seulement « quand vient la mise en mots des épisodes de ce monde précis, commence la création littéraire⁴⁴⁷ ».

⁴⁴⁷ *Ibidem*, pp. 133-134.

3.1.4. Une écriture en perspective

Dans le cadre de notre analyse, une autre particularité de la prose triolienne doit être soulignée, c'est l'écriture « en perspective ». Pendant une conversation avec Pierre Daix, Elsa Triolet déclare que « Vouloir être architecte, dans [s]a jeunesse, c'était vouloir aussi créer une perspective dans le pays des tsars qui n'en avait plus...⁴⁴⁸ ». L'entretien poursuit ainsi :

J'ai toujours voulu écrire en perspective... C'est ce que j'appelais du réalisme. Vous avez encore votre vie devant vous, Pierre. Moi, j'ai une fois de plus écrit trop tôt *Écoutez-voir*... — Vous l'avez écrit pour l'avenir. — Qui le lira encore dans trente ans ?⁴⁴⁹.

Il est utile de rappeler qu'afin de donner l'illusion optique de la tridimensionnalité, la perspective est une technique artistique permettant la représentation d'objets sur une surface plane. Le terme « perspective » comprend évidemment cette notion, et inclut en elle-même l'idée d'avant-garde, de futurisme aussi ; voilà pourquoi l'écriture d'Elsa Triolet est dite « en perspective ». Car elle semble envisagée pour l'avenir. Comme nous avons déjà eu occasion de le voir, les images insérées dans le texte font en effet d'*Écoutez-voir* et de *La Mise en mots* des véritables ouvrages modernes, innovatrices. En même temps, cette vue en perspective permet à l'écrivaine de regarder le monde comme au travers d'un prisme. Il est important de souligner que Triolet adopte cette même approche vers les mots, comme on peut le lire dans *La Mise en mots* :

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 profil⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ P. Daix, *Avec Elsa Triolet. 1945-1971*, p. 234.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ E. Triolet, *MM*, p. 70.

On peut constater que les mots sont jugés selon différents points de vue, de face et de profil, de même qu'un élément architectural. Les mots façonnent le roman qui à son tour *donne* sur l'avenir. Ce mode, cette attitude particulière que l'auteure a de regarder et de considérer les mots permet d'introduire la section suivante de notre travail qui portera sur une confrontation avec Viktor Chklovski, centrée autour de cette unité de sens, écrite ou parlée, qu'est le mot.

3. 2. Quelques réflexions sur le « mot »

Après avoir exposé quelques traits typiques de l'écriture d'Elsa Triolet, nous sommes en mesure de traiter de la valeur et de la signification qui a le mot, et d'établir une confrontation entre Triolet et le formaliste Chklovski, portant sur ce sujet. De fait, une sorte de « symbiose⁴⁵¹ » entre les deux écrivains sera envisagée.

En effet, si la notion de « mise en mots » a déjà fait l'objet d'un nombre de publications importantes, dans la construction de l'itinéraire scriptural de l'écrivaine, il faut également tenir compte de la grande valeur du mot en soi, relativement encore peu exploré. Le texte trioletien joue sur les mots, sur leur sonorité et leur assemblage. De la même manière il repose sur les mots, en tant qu'éléments du langage.

Parfois, au fil de son essai, l'écrivaine déplore le fait qu'elle doit « se plier » au français, sa langue d'adoption, aux contraintes imposées par ces mots qui lui sont « étrangers » et qu'elle n'arrive pas à « apprivoiser », à traiter dans leur globalité. Comme si le passage d'une langue à une autre

⁴⁵¹ Nous rappelons que la symbiose entre Triolet et Chklovski n'est pas seulement intellectuelle mais elle est aussi spirituelle, renforcée et alimentée par un riche échange épistolaire. Dans une de ses lettres, Chklovski lui écrit ainsi : « En ce moment, j'écris tous les jours. Il faut croire qu'il m'est très profitable de penser à toi ». E. Triolet, *Écrits intimes. 1912-1939, Annexe De Chklovski à Elsa Triolet*, Lettre du 5 aout 1927, p. 413.

lui avait laissé quelques lacunes et un vide incombable, Triolet véritablement souffre à cause d'un accès, qu'elle juge être « partiel », à la langue française. Nous pouvons avancer que si l'écrivaine se tourne alors vers l'écriture en français, c'est aussi pour se rapprocher davantage de sa langue d'adoption. Ce qui comporte à la fois d'un rapprochement aux mots français. Dans cet interstice donc, entre le besoin de combler un vide qui est personnel, psychologique et identitaire et son exorde littéraire, l'entrée effective et officielle — en 1938 — dans l'écriture en français, semble se situer son métier d'écrivaine. L'envie d'écrire remontant à son adolescence⁴⁵² trouvera ainsi une motivation dans l'âge adulte. De cette façon, à travers la réflexion sur les mots, Triolet a l'occasion d'exprimer à la fois l'attachement à la langue, à la culture russe et au langage, et de traiter également des difficultés rencontrées⁴⁵³. *La Mise en mots* se fait donc réflexion métalittéraire sur les mots, marqueurs sincères d'une écriture et d'une identité, protagonistes véritables de son essai.

⁴⁵² « J'ai envie d'écrire, mais je ne sais pas comment m'y prendre. Je crains que cela ne recommence [...] ». E. Triolet, *Écrits intimes. 1912-1939, cahier 062*, p. 46.

⁴⁵³ « Comme en moi prend corps la conscience d'écrire, quand j'écris à douleur, et je ne sais plus comment s'écrit mon nom, Elsa » E. Triolet, *MM*, p. 54.

3.2.1. Chklovski et la *résurrection du mot*

Dans cette section nous nous attarderons sur la posture de Chklovski à l'égard des mots. Pour entamer notre analyse nous prenons comme point de départ l'ouvrage *Résurrection du mot*, qui réunit quatre essais notables, dont deux⁴⁵⁴ d'entre eux ont été rédigés par le théoricien Chklovski. L'article du formaliste russe débute ainsi : « La création poétique la plus ancienne accomplie par l'homme fut la création des mots⁴⁵⁵ », commencement qui va de pair avec le credo d'Elsa Triolet, avec qui nous pouvons proposer, au fil de notre étude, plus d'un parallélisme. Tout d'abord il est utile de remarquer qu'à l'instar de Triolet et des futuristes, le critique formaliste traite — du point de vue théorique — également des mots « dérivés », des mots nouveau-nés⁴⁵⁶, des paroles nouvelles créées « à partir d'une ancienne racine⁴⁵⁷ ». Puis, il poursuit son article consacré à la *Résurrection du mot* en écrivant qu'à la base de tout mot il y a un trope. Ceci conduit à affirmer que le langage humain est un langage fortement imagé, où sont disséminées des figures de rhétorique employées quotidiennement, la plupart des fois à notre insu.

Comme le fait remarquer la critique :

Chklovski tente [...] d'expliquer rationnellement l'effervescence futuriste. Son message pourrait se résumer ainsi : afin de ressusciter le mot, il faut renouveler les formes

⁴⁵⁴ Les deux contributions de V. Chklovski s'intitulent : « Résurrection du mot » et « Littérature et cinématographe ». En 1913, la *Résurrection du mot* avait déjà fait l'objet d'une conférence animée du théoricien, à Saint-Petersbourg. « Chklovski établit à cette occasion la nécessité de créer un langage nouveau, « dur », avec ses aspérités, fait non pour être reconnu mais pour être perçu sensiblement afin d'être vu ». V. Paci, *La Machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 70.

⁴⁵⁵ V. Chklovski, *Résurrection du mot. Littérature et cinématographe*, p. 63.

⁴⁵⁶ Il est à préciser qu'Elsa Triolet, parmi les procédés de création lexicale, analyse également le mécanisme de la siglaison. L'écrivaine écrit ainsi : « La création de mots-sigles qui désignent un pays, une association, une entreprise, se pratique partout, mais si le système d'abréviation est le même, les appellations qui en résultent ne le sont pas. Ainsi le US américain donne SCHA en russe ; URSS se dit SSSR ; l'OTAN se dit NATO, etc. » E. Triolet, *MM*, p. 86.

⁴⁵⁷ V. Chklovski, *Résurrection du mot. Littérature et cinématographe*, p. 74.

traditionnelles, trouver des structures nouvelles, voire même créer de nouveaux mots⁴⁵⁸.

Créer l'inédit donc, et renouveler afin d'avoir une perception moderne et avant-gardiste des choses, comme le prône également Elsa Triolet. Un mot révolutionnaire, et capable de transformer, de révolutionner, de réinventer la réalité grâce à sa force vitale, intrinsèque.

Cependant, il est à signaler que l'étude menée par le critique formaliste va au-delà. Effectivement, dans *Sa théorie sur la prose* V. Chklovski essaie de donner une autre définition du mot :

Le mot approche le mot, le mot ressent le mot, comme la joue fait avec la joue. Les mots se disloquent, et au lieu d'un ensemble unique — mot prononcé automatiquement, jeté comme l'est une tablette de chocolat par un distributeur automatique — naît un mot-son, un mot-mouvement articulatoire⁴⁵⁹.

Ici, la notion de mot indépendant est introduite. Le mot est considéré en tant que particule libre, décrochée, pris dans sa propre singularité. Selon le formaliste, les mots, en contact entre eux diffusent et se transmettent mutuellement leur pouvoir, leur magnétisme. Pourtant, une énergie propre, et autonome, rayonne de chaque mot.

Or, sachant que le français est une langue très dynamique, qui s'enrichit annuellement de centaines de termes nouveaux, de dizaines de vocables spécifiques, techniques, scientifiques et d'expressions nouvelles, Triolet, auteure entreprenante, se sent continuellement sollicitée à expérimenter, à créer. Donc, à ce propos on peut mettre en rapport ce que l'écrivaine écrit à la page 86 de *La Mise en mots*, avec ce qu'écrit Viktor Chklovski à la page 7 de *La Théorie de la prose* :

⁴⁵⁸ Y. Laberge, Compte rendu de l'ouvrage : « Victor Chklovski, *Résurrection du mot et Littérature cinématographique*, suivi de Alexeï Kroutchnykh, *Les Nouvelles Voies du mot*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985», *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, 1988, pp. 155-157, p. 155.

⁴⁵⁹ V. Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 30.

Ces mots français nouvellement construits *ressemblent* dans leur structure à des mots russes, eux aussi de naissance récente, l'actualité de la langue poussant à des raccourcis, à des variantes et innovations semblables, sans abandonner leurs origines⁴⁶⁰.

Triolet, tout en envisageant une affinité entre le russe et le français, réfléchit sur la formation de mots neufs mais aussi sur l'évolution et l'économie linguistique. En revanche, Chklovski semble affirmer le même concept et écrit que « quand un mot change, c'est en vertu de lois propres au mot, liées à la psychologie du langage⁴⁶¹ » : dans sa contribution, afin de proposer ses idées sur les mots de nouvelle formation, le critique formaliste s'inspire des travaux de Maïakovski, et des futuristes, notamment de Khlébnikov, de Kaminski, entre autres.

De nos jours, le mot est usé, a perdu le charme originel, authentique, primordial, archaïque. De fait, bien que le formaliste ne néglige pas de traiter le mot également dans son acception négative, l'article se termine positivement : au-delà de la débâcle, Chklovski envisage en effet la reprise et la relance. Voici l'extrait final de l'article de Chklovski :

La prise de conscience des procédés créatifs qu'on trouvait aussi chez les poètes d'hier, les symbolistes, par exemple, mais de façon purement accidentelle, est une grande chose. Et elle est réalisée par les aveniriens⁴⁶².

Derrière la stagnation le critique entrevoit la vitalité, au-delà la mort la résurrection et dans la création lexicale, l'espérance.

De plus, nous mettons en lumière que Chklovski traite le mot à la manière d'un être animé, il existe alors un mot « érodé », ou « mutilé », un mot « ranimé », un mot « vivant », finalement, qui « parcourt l'immuable chemin de la poésie et de la prose », comme l'écrit également Potebnia⁴⁶³.

⁴⁶⁰ E. Triolet, *MM*, p. 86.

⁴⁶¹ V. Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, p. 7.

⁴⁶² Chklovski, *Résurrection du mot. Littérature et cinématographe*, p. 74.

⁴⁶³ Cfr., V. Chklovski, *Résurrection du mot. Littérature et cinématographe*, p. 65.

Ils naissent, ils meurent, ils ressuscitent, les mots. Comme s'ils avaient une existence, une vie propre : « la vie des mots⁴⁶⁴ », — écrit Elsa Triolet.

⁴⁶⁴ E. Triolet, *MM*, p. 136.

3.2.2. La vie des mots

La fascination d'Elsa Triolet pour les mots est l'un des traits les plus remarquables jaillissant de son écriture romanesque. De fait, l'œuvre de l'auteure est imprégnée de réflexions sur les mots. Il peut être également utile de rappeler que c'est sur la foi de la leçon jakobsonienne que l'écrivaine mûrit ses idées sur la centralité de la langue et du langage⁴⁶⁵.

Le travail d'Elsa Triolet se base sur ce jalon.

Quant aux mots, n'étant pas accordé à l'écrivaine « au demi-destin⁴⁶⁶ » d'« oublier l'acte d'écrire⁴⁶⁷ », Triolet est obligée de s'efforcer afin de les choisir soigneusement, alors qu'inversement, par exemple, pour un écrivain comme Louis Aragon « les mots sont comme de la cire, c'est incroyable comme il leur donne telle ou telle tournure⁴⁶⁸ ». Dans ses mains, poursuit l'écrivaine, dans une lettre à sa sœur :

Ces mêmes mots qui sont les nôtres, [...] brusquement ils sont velours et acier et arôme, et dans un ordre tout à fait inhabituel, ils se serrent les uns contre les autres comme s'ils ne pouvaient faire autrement... absolument génial et inimitable, sans aucun effort, dirait-on, ça chante et tout est là⁴⁶⁹.

Il est à signaler que l'importance que l'auteure donne aux mots apparaît par de nombreux commentaires. Par exemple, Triolet fait remarquer la préciosité de l'écriture de Mařakovski : ses mots, écrit-elle, sont « nécessaires, expressifs, rares, inventés, composés et autres⁴⁷⁰ ».

⁴⁶⁵ Il est à préciser que Jakobson dans l'un de ses articles, notamment celui qu'il intitule *Linguistics*, cité à la fin de *La Mise en mots* écrit : « Unquestionably, Locke and Saussure were right : language is the central and most important among all human semiotic systems ». Trad. « Sans aucun doute, Locke et Saussure avaient raison : le langage est le plus important parmi tous les systèmes sémiotiques de l'homme ». R. Jakobson, « Linguistics », *Main trends of research in the social and human sciences*. Part One : sciences, Paris, Unesco, 1970, pp. 419 – 463, p. 422.

⁴⁶⁶ E. Triolet, *MM*, p. 8.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 54.

⁴⁶⁸ E. Triolet, L. Brik, *Correspondance (1971-1970)*, p. 1476.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 1476.

⁴⁷⁰ H. Bouchardeau, *Elsa Triolet. Écrivain*, p. 47.

L'auteure admire la richesse verbale d'autrui et charge les mots de ses contemporains de qualités.

Il est intéressant de remarquer qu'Elsa Triolet, se décrit elle-même comme une femme « qui fait du tricot, qui brode des histoires⁴⁷¹ » avec les mots. Ici, il semble utile d'ouvrir une parenthèse. On peut signaler en effet que la figure de la femme fileuse pour parler de l'écriture et pour se dire auteure a traversé les siècles : l'art du tricot symbolise l'art d'écrire.

Dans *La Mise en mots*, l'auteure ne fait que dire ses doutes. Ainsi, l'auteure écrit d'une sorte de complexe d'infériorité⁴⁷² que l'abandon du russe pour le français lui a provoqué :

Les *mots* sont des puits de science et tant j'ai peur de m'y noyer que j'ose à peine m'en servir comme d'éléments de phrase, ce train composé de mots-wagons, transportant au bout du compte ce qu'on a à dire⁴⁷³.

Chklovski avait défini les mots qu'emploie notre pensée des « signes algébriques⁴⁷⁴». De même, l'écrivaine :

Je parle pour dire. Les mots me sont nombres, afin qu'apparaisse la somme générale, le roman. J'ai fait, jadis, des mathématiques, il m'en reste *cela*⁴⁷⁵.

Il est intéressant de signaler que Triolet dans *La Mise en mots* fait allusion aux mots et aux choses, titre d'un ouvrage important, du philosophe Michel Foucault, publié en 1966 : « tout un volume, *les mots et les choses*, le comment, le pourquoi⁴⁷⁶ ». Dans les notes d'Elsa Triolet le titre de ce volume était rédigé en majuscule « Les Mots et Les Choses ». Cette allusion dans l'ouvrage de Triolet semble suggérer un lien avec l'une des thématiques majeures de l'ouvrage de Foucault, c'est-à-dire, la

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁷² Nous avons largement traité plus tôt de ce sujet, dans le chapitre consacré au bilinguisme de l'écrivaine.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 57.

⁴⁷⁴ V. Chklovski, *Résurrection du mot. Littérature et cinématographe*, p. 63.

⁴⁷⁵ E. Triolet, *MM*, p. 34.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 34.

transformation. L'évolution de toutes les choses, spécialement des mots et de la langue, est également l'un des sujets de *La Mise en mots*.

3.2.3. Les mots-feuilles :

Si d'un côté Triolet déclare d'aimer les mots, de l'autre l'auteure les définit « un mal inévitable »⁴⁷⁷, les mots sont « [ses] amis dangereux, versatiles, traîtres [...] guerriers courageux⁴⁷⁸ ». Si on considère donc ces deux constats, on remarque que la position de l'auteure face aux mots est ambivalente et contradictoire. Il résulte que Triolet construit son œuvre sur des faux-semblants. *La Mise en mots* repose sur l'illusion, comme on l'a vu par les exemples de mots construits de manière artificielle ou par les commentaires sur le romancier, qui change d'aspect pour ses lecteurs. À cet égard, il est nécessaire de citer le passage suivant de *La Mise en mots* :

Les mots sont ces quelques feuilles qui créent l'illusion d'un arbre avec *toutes* ses feuilles, l'illusion de de tout dire, non seulement l'arbre mais encore sa fraîcheur, l'ombre, l'abri, l'âme⁴⁷⁹.

On repère ici plusieurs éléments. D'après l'auteure les mots ont le pouvoir de tout exprimer, ils peuvent décrire une chose, un sentiment, un fait, soit réel soit imaginaire. L'utilisation de l'italiques *toutes* exagère le fait qu'ils disent ou du moins feignent de dire la totalité. Clairs « à leur place⁴⁸⁰ », les mots forment, en outre, un tout organique, le roman ; et peuvent se combiner à l'infini.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 58.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 113.

3.3. Les significations du *slovo*

Au préalable, il faut constater que *slovo* est un terme russe à nombreuses acceptions. Le *Slovo* est par exemple un poème épique russe qui relate les hauts faits du prince Igor de Kiev. Il s'agit d'une épopée remarquable rédigée à l'époque des dernières croisades, vers l'année 1185, dont « la magie singulière⁴⁸¹ » a captivé également Jakobson. En effet, à l'origine du *Slovo* il y a nombreuses hypothèses, l'une d'entre elles est « que sous le règne d'Igor, un chant oral à l'origine avait été transformé en un texte érudit empreint d'influences byzantino-bulgares⁴⁸² ». *Slovo* signifie également parole, *verbe*.

Au fil de l'analyse nous essayerons d'explicitier les significations diverses du terme. Ensuite, nous traiterons de la notion de *mise en mots* en la rapprochant de celle-ci.

3.3.1. Le mot/énoncé

Pour commencer l'étude, nous proposons un extrait de M. Oustinoff qui permettra de réfléchir sur plusieurs aspects :

Une langue, en effet, à l'instar de la tour de Babel, n'est pas faite uniquement de mots: chacune renferme une « vision » du monde propre [...]. L'exemple type pour illustrer le « découpage » différent que chaque langue effectue sur le « réel » est celui des couleurs. Au français « bleu », le russe fait correspondre « goluboj » (« bleu clair ») ou « sinij » (« bleu foncé »), à l'inverse, à « vert » et à « bleu » ne correspond, dans les langues celtiques, qu'un seul mot, « glas ». Ce qui est vrai du lexique des couleurs l'est de l'ensemble de la langue⁴⁸³.

Dans ce passage, Oustinoff reprend une conception élaborée par le linguiste allemand Wilhelm von Humboldt au XIX^e siècle puis reprise par

⁴⁸¹ R. Jakobson, *Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant*, p. 92.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 92.

⁴⁸³ M. Oustinoff, *La Traduction*, Paris, PUF, 2003, pp. 14-15.

Edward Sapir et Benjamin Lee Whorf, l'hypothèse « Sapir-Whorf ». Ce long extrait est utile pour réfléchir sur la vision singulière que chaque langue a de la réalité. Il en résulte que la manière de s'exprimer, peut également influencer la façon de penser.

Or, le russe est une langue slave de la couche indo-européenne, ce qui signifie qu'elle est apparentée à la majorité des langues parlées en Europe. En plus, il appartient au groupe oriental des trois groupes des langues slaves⁴⁸⁴. En russe *slovo*, слово, indique le mot, le terme, mais il n'est pas simple de baliser sa signification comme l'est par exemple pour les autres langues. De fait, dans le dictionnaire de linguistique russe on lit que « donner une définition satisfaisante de ce que représente ce terme est malaisé, voire impossible, sauf sur le plan graphique : c'est une unité limitée par deux blancs ». Également en russe un seul mot peut exprimer toutes les relations exprimées par une phrase seule. Il arrive aussi que par économie linguistique un verbe incorpore le complément d'objet direct. Citons par exemple le cas cité dans *La Mise en mots* du verbe russe de récente formation, *potchaïpit*, que l'auteure a entendu à la radio⁴⁸⁵.

De plus, Tzvetan Todorov a écrit que pour désigner et nommer le discours :

Bakhtine emploie un mot russe qui peut avoir plusieurs sens distincts : c'est *slovo*, qui, un peu comme le *logos* grec, signifie à la fois « mot » et « discours » (entre autres sens). Et il est évident que, lorsque ce terme décrit l'objet de la translinguistique, il constitue un équivalent de « discours »⁴⁸⁶.

Le *slovo* désigne tantôt le mot, tantôt l'énoncé.

Or, à la lumière de ce qu'on a exposé plus haut, pour sa relation avec la pensée, la notion de *slovo* est très proche du principe de *mise en mots*. Il s'agit *grosso modo* du même concept. Peut-être que l'approche trioletienne

⁴⁸⁴ Les trois groupes sont : le groupe occidental, celui méridional et le groupe oriental.

⁴⁸⁵ E. Triolet, *MM*, p. 87.

⁴⁸⁶ T. Todorov, *Michaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1981, p. 44.

est-elle beaucoup plus simpliste par rapport à la formulation théorique rigoureuse bakhtinienne.

3.3.2. *Slovo, le Logos*

Autour du *slovo* existent plusieurs théories. Dans une étude sur la notion de « langue » en Russie, Irina Ivanova met en lumière une autre acception relative à ce terme.

Pour définir la langue dans ses rapports avec la pensée, l'approche slavophile a utilisé la notion de « Verbe » [*Slovo*]. On trouve ce mot dans la traduction en slavon de la Bible où il signifie l'Énergie créatrice suprême, la Raison divine qui est incarnée dans le don de la langue. Le *Slovo*, par conséquent est une traduction du *Logos* grec⁴⁸⁷.

L'Énergie créatrice suprême réside dans le moment où la pensée se prononce, se met en paroles. Le principe du discours, soit oral soit écrit, c'est la pensée. Le *slovo*, terme qui contient en soi deux significations différentes, *mot* et *énoncé*, un peu comme le *logos* grec, permettrait de réaliser la nature profonde de la pensée, de la mettre en œuvre.

Nous pouvons suivre les étapes de ce passage par le biais de l'écriture trioletienne.

Tout d'abord, il est à préciser que « comme si, avec le temps [Elsa Triolet] cherchait une source, l'explication à partir de soi-même, d'une expérience, d'un vécu⁴⁸⁸ », vers la fin de ses jours, elle s'interroge et se demande continuellement si a bien organisé ce qu'elle avait de dire: « Je suis si pressée de savoir ce que j'ai bien pu écrire, là, à l'instant, ce que ça a donné, que j'en tremble⁴⁸⁹ ». L'auteure souligne l'aspect le plus dramatique de *la mise en mots*, à savoir la complexité d'écrire en français, bien réelle pour l'écrivaine à cause de risques que suivent :

⁴⁸⁷ I. Ivanova, « La langue en tant que « Verbe » [Slovo] », I. Ivanova, *La Notion de « langue » dans la linguistique russe (deuxième moitié du XX^e siècle)*, Études de lettres, 4 | 2009, 81-100, p. 82.

⁴⁸⁸ M. Appel-Muller, « Labyrinthes », *Elsa Triolet, Europe. Revue littéraire*, pp. 136-157, p. 138.

⁴⁸⁹ E. Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, p. 75.

Ce que j'appelle *les plis*, ce sont les tics, les tournures qui vous sont habituelles, si bien que la libre mise en mots devient une mise en plis rigide. 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 ! »⁴⁹⁰.

Il en ressort d'ici toute la difficulté de formuler le discours, de *mettre en mots* dans une langue diverse que sa propre langue natale et diverse également de celle intime, intérieure comme si la nature de l'idée, de la pensée, — pendent la traversée rapide dans les méandres crâniens —, se dispersait un peu, avant de devenir énoncé, phrase : ce commentaire, d'où filtre un voile de regret, est éclairant : « Combien je souhaiterais sauter sur les mots comme sur un cheval sauvage, m'interdire la réflexion de comment mieux formuler ce que j'ai à écrire⁴⁹¹ ». Une fois de plus, l'écrivaine pose l'accent sur la complexité d'écrire dans une autre langue et sur son manque de naturel. Ainsi, l'écrivaine insiste dans la réflexion douloureuse et « néfaste⁴⁹² » qui précède l'acte de l'écriture en français, un empêchement à la liberté expressive, à la spontanéité langagière.

Lisons à présent ce qu'écrivait encore l'écrivaine dans ce passage :

Il romance dans son *langage intime*, qui court dans le labyrinthe crânien à la vitesse d'une vie-seconde. Traduire ce langage-là en langage public, c'est comme limiter l'expression au code de la route. L'art d'une construction verbale qui provoquerait chez « l'autre », chez le correspondant, ce que l'expéditeur avait l'intention de provoquer, l'essentiel et ses prolongements, c'est l'art de la mise en mots, la transposition du langage intime en langage public de convention⁴⁹³.

Avant d'être mis en mots, le langage subit une transformation double : la première, se produit à l'intérieur du « labyrinthe crânien » ; la deuxième, lorsque le langage intime devient public, et il est donc généralisé. La mise en paroles engendrerait une altération de la

⁴⁹⁰ E. Triolet, *MM*, pp. 98-99.

⁴⁹¹ *Ibidem*, pp. 53-54.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 55.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 121.

pensée. Faisons remarquer qu'Elsa Triolet nomme l'écriture « art de la construction verbale », comme le fait Roman Jakobson dans l'ouvrage *Une vie dans le langage*. En effet, dans l'une de ses publications sur le folklore, le linguiste précise que la littérature « évoque surtout l'idée d'écriture [...] le concept générique est très bien rendu par le russe *slovenost* ou l'allemand *Wortkunst*, que l'on peut traduire en français par "art verbal" ⁴⁹⁴ ».

Si on considère le titre choisi pour l'ouvrage et les commentaires de l'écrivaine sur l'acte d'écrire, résultat d'une réflexion et d'une construction, on peut avancer que la *mise en mots* d'Elsa Triolet est le récit d'une difficile *mise en discours* en français.

⁴⁹⁴ R. Jakobson, *Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant*, Préface de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions de Minuit, 1984, pp. 82-83.

Conclusion

Au fil du mémoire, nous nous sommes interrogés sur l'aventure scripturale d'Elsa Triolet, à partir de son avant-dernier ouvrage, *La Mise en mots*, publié en 1969 chez l'éditeur Albert Skira dans une collection nouveau-née, érudite et recherchée, *Les Sentiers de la création*.

Ainsi, au préalable, tenant compte de l'esprit de la collection, nous nous sommes focalisés sur les particularités de cet ouvrage polymorphe et quasiment incassable, n'étant pas ni en essai d'art ni un roman véritable. Sorte de laboratoire de l'écriture et du métier d'écrivain, *La Mise en mots* est également une autobiographie intellectuelle et le bilan ému et touchant d'une vie à son déclin. De plus, l'ouvrage marche avec son temps, l'écriture touche des thématiques variées et se charge d'exprimer l'esprit d'avant-garde, mais aussi certaines réflexions théoriques sur la traduction et l'art romanesque.

Dans la première partie du mémoire nous nous sommes penchés sur la dialectique écriture – image, solution originale pour dire l'*inexprimable* et l'*infini des choses à dire*, reprenant les expressions trioletiennes, en insistant en même temps sur les suggestions sensorielles qui font de l'écriture de cette auteure une expérience multi – sensorielle.

Ensuite, nous avons questionné les traits les plus remarquables de la personnalité d'Elsa Triolet, voire son bilinguisme et sa double identité franco-russe. Analysé sous des angles divers, le bilinguisme d'écriture de l'écrivaine, a permis également l'étude de sa posture littéraire et intellectuelle, grâce à l'appui de la réflexion théorique autour de la mise en scène de l'auteur élaborée par Jérôme Meizoz. Cette approche s'est révélée utile. De fait, nous avons approfondi l'un des aspects fondateurs de l'identité trioletienne qui nous a permis de comprendre de près les réflexions, quelquefois contradictoires, livrées dans *La Mise en mots* et les

pulsions conflictuelles de l'écrivaine face à la langue acquise, le français. Notre étude nous a conduit à penser — à travers l'approfondissement de l'isotopie du pathologique — que, le long des années, l'écrivaine a véritablement mis en scène et, puis, a également cherché de démonter l'« image de soi » construite sa vie durant. On a donc essayé de proposer une lecture nouvelle de ce statut si caractérisant qu'est le bilinguisme littéraire de l'écrivaine. Puis, nous avons élargi ce chapitre portant sur le bilinguisme, en traitant de l'apport enrichissant des *russicisms*, expressions russes auxquelles Elsa Triolet ne renonce pas dans ses textes en français. Nous a semblé intéressant de traiter de l'attention qu'Elsa Triolet porte aux parlers étrangers et de sa curiosité vers le plurilinguisme.

Ensuite, nous avons traité de la pratique de la traduction, résultat de l'échange et de la rencontre de deux sensibilités similaires, celle de l'auteur et celle du traducteur. Notre étude a mis en relief que grâce aux traductions du russe au français, Triolet a donné de l'ampleur à beaucoup des poètes russes, tels que Maïakovski par exemple, dont « les images sont " passées " toujours en français [...] toujours originales, brutales, puissamment organisées⁴⁹⁵ ». Conséquemment nous nous sommes plongés sur un autre aspect de l'aventure scripturale d'Elsa Triolet, l'expérience de la traduction de soi. Du travail d'auto – traduction, favorisé certainement par l'appartenance de l'auteure à deux cultures différentes, nous avons analysé quelques traits spécifiques.

Nous nous sommes également proposés de mettre en valeurs la spécificité littéraire de la prose trioletienne. Ainsi, nous avons entamé une analyse morphosyntaxique portant sur quelques figures de construction et sur l'emploi d'autres procédés de langage dont la prose de Triolet est riche. Nous avons continué notre étude visant à la valorisation des

⁴⁹⁵ Cfr., H. Henry, É. Malleret, « Traduire en français le rythme de la poésie russe », *Langue Française*, n° 51, 1981, pp. 63-76, p. 66.

onomatopées à partir du premier roman trioletien, *À Tahiti*. Nous avons observé comment la fonction poétique est prédominante.

La dernière étape du mémoire a consisté à éclairer la notion de « mise en mots », une locution inventée par l'écrivaine elle-même pour dire le moment subtil où les pensées se font mots et les mots — qui ont eux-mêmes la faculté d'en forger des autres — créent le roman et ont le pouvoir de rendre visible la pensée.

Au fil du travail nous avons toujours insisté sur l'importance du langage et sur la place importante et centrale donnée à l'acte d'écriture. En prenant en prêt les mots à Noam Chomsky, héritier jakobsonien et père de la grammaire générative, nous sommes en mesure d'affirmer que dans la vie et dans l'écriture d'Elsa Triolet « le langage est un miroir de l'esprit en un sens profond [...] produit de l'intelligence humaine qui, à chaque fois, est recrée dans l'individu par des opérations échappant largement à la volonté et à la conscience⁴⁹⁶ ». Nous avons constaté qu'il se situe du côté du spirituel alors qu'inversement l'écriture, « texte sans voix⁴⁹⁷ », mais tangible et visible, se situe — pour cela — du côté du charnel.

Tout en mentionnant des techniques littéraires nouvelles, comme l'écriture phonétique de Queneau et les créations verbales de Khlébnikov, poète russe auquel l'auteure s'inspire largement, l'ouvrage relève également d'un regard attentif sur la contemporanéité littéraire.

Ainsi, nous avons essayé de parcourir une partie du sentier littéraire et humain de l'écrivaine, tout en nous faisant conduire exactement comme Triolet l'avait envisagé : « J'essaie d'imposer au lecteur mon rêve, de le faire rêver à sa façon mais à partir du mien⁴⁹⁸ ».

⁴⁹⁶ N. Chomsky, *Réflexions sur le langage*, Paris, F. Maspero, 1977, p. 13.

⁴⁹⁷ E. Triolet, *MM*, p. 102

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 66.

Bibliographie

Corpus primaire

I. Œuvres d'Elsa Triolet citées

Personne ne m'aime, Paris, La Bibliothèque Française, 1946.

Anthon Tchekhov. Œuvres complètes. Théâtre, tome II, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1962.

La Poésie russe. Anthologie, Édition bilingue sous la direction d'Elsa Triolet, Paris, Seghers, 1965.

Anton Tchekhov. Théâtre I. La Mouette. L'oncle Vania. Les Trois Sœurs. La Cerisaie. Traduction, avant-propos, notices et notes par Elsa Triolet, Paris, Les Éditeurs Français Réunis et Gallimard, 1967.

L'Âme (L'Âge de nylon), Paris, Gallimard, 1968.

Luna-Park (L'Âge de nylon), Paris, Gallimard, 1968.

Écoutez-voir, Paris, Gallimard, 1968.

Marina Tsvétaeva. Poèmes traduits par Elsa Triolet, Paris, Gallimard, 1968.

La Mise en mots, Genève, Skira, coll. Les Sentiers de la création, 1969.

Le Rossignol se tait à l'aube, Paris, Gallimard, 1970.

Écrits intimes. 1912-1939, édition établie, préfacée et annotée par Marie-Thérèse Eychart, trad. Lily Denis, Paris, Éditions Stock, 1998.

Les Amants d'Avignon, Paris, Gallimard, 2007.

E. Triolet, L. Brik, *Correspondance (1921-1970)*, Paris, Gallimard, 2000.

À Tahiti, traduit du russe par l'auteur, Paris, Les Éditions Du Sonneur, 2011.

Roses à crédit (L'Âge de nylon), Paris, Gallimard [1959], coll. Folio n°183, 2013.

Corpus secondaire

II. Ouvrages critiques sur Elsa Triolet

ARAGON, Louis, *Elsa Triolet choisie par Aragon*, Paris, Gallimard, 1960.

DAIX, Pierre, *Avec Elsa Triolet*, Paris, Gallimard, 2010.

TROUVÉ, Alain, *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, Lyon, ENS Éditions, 2006.

Articles et essais critiques sur les ouvrages d'Elsa Triolet

BELLEMARE-PAGE, Stéphanie, « Elsa Triolet : au carrefour entre des Lettres françaises et russes », Murielle Lucie Clément, *Écrivains franco-russes*, New York, Éditions Rodopi, B. V., 2008, pp. 69-76.

DELRANC-GAUDRIC, Marianne, « La culture russe dans les premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français », Andrew Macanulty (dir.), *Aragon, Elsa Triolet et les cultures étrangères (Actes du colloque de Glasgow, avril 1992)*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises collection Annales Littéraires, Paris, 2000, pp. 53-76.

DITSCHLER, Susanne, « Elsacriture : une approche de la genèse du roman *Le Rossignol se tait à l'aube* (1970) », *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, ERITA, n°6, 1998, pp. 45 – 64.

DITSCHLER, Susanne, *La Mise en mots d'Elsa Triolet*, Philippe Lejeune, Catherine Viollet (dir.), *Genèses du « Je »*. *Manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS éd., 2000.

MONTIER, Jean-Pierre, *Effets de cadrage et de décentrement dans *Écoutez-voir*, d'Elsa Triolet*, Revue Degrés, n° 133, Bruxelles, printemps 2008.

TROUVÉ, Alain, *Croisement des Incipit et de La Mise en mots : pensées sur l'art*, Université de Reims, ITEM-CNRS Équipe Aragon, février 2009, pp. 1-23.

Écrire et Voir. Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels, Aix-en-Provence, Centre aixois de recherches sur Aragon, Publications de l'Université de Provence, Éd. Jeanne Arrouye, 1991.

- BÉGUIN, Édouard, « L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres Romanesques Croisées* d'Elsa Triolet et Aragon », pp. 65-84.

- DELRANC-GAUDRIC, Marianne, « Tout tournait en colliers dans tes mains d'opéra », pp. 123-138.

Biographies sur Elsa Triolet

MARCOU, Lilly, *Les Yeux et la Mémoire*, Paris, Plon, 1994.

BOUCHARDEAU, Huguette, *Elsa Triolet. Écrivain*, Paris, Flammarion, 2000.

DELRANC-GAUDRIC, Marianne, *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

LIAUT, Jean-Noël, *Elsa Triolet & Lili Brik. Les deux sœurs insoumises*, Paris, Éditions, Robert Laffont, 2015.

Recherches Croisées Aragon / Elsa Triolet

Recherches croisées Aragon-Elsa Triolet n° 2, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, n°399 / diffusion : Les Belles Lettres, Paris, 1989.

- SANTONOCITO, Ivana, « L'Inspecteur des ruines et ses manuscrits », pp. 11-44.

Recherches Croisées Aragon/Elsa Triolet n° 4, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, n°472/ diffusion : Les Belles Lettres, Paris, 1992.

- DELRANC-GAUDRIC, Marianne, « Viktor Chklovski lecteur d'Elsa Triolet », pp. 39-51.

Corinne Grenouillet et Maryse Vassevière (dir.), *Recherches Croisées Aragon / Elsa Triolet n°10*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006.

- VALLIN, Marjolaine, « Le théâtre des *Manigances* », pp. 153-176.

Revue Europe

Elsa Triolet, Europe. Revue littéraire, Paris, Éditeurs Français Réunis, Juin 1971.

- APPEL-MULLER, Michel, « Labyrinthes », pp. 136-157.

Textes de linguistique

Cahiers Cistre n° 5

- BARTHES, Roland, « Avant-propos », *Jakobson*, Cahiers Cistre n° 5, Paris, Éditions l'Âge d'Homme et CISTRE, 1978, pp. 9-10.
- FAYE, Jean- Pierre, « Prise du palais d'hiver dans la langue », *Jakobson*, Cahiers Cistre n° 5, Paris, Éditions l'Âge d'Homme et CISTRE, 1978, pp. 28-33.

HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1968.

IVANOVA, Irina, « La langue en tant que « Verbe » [Slovo] », I. Ivanova, *La Notion de « langue » dans la linguistique russe (deuxième moitié du XX^e siècle)*, Études de lettres, 4 | 2009, 81-100.

JAKOBSON, Roman, « Linguistics », *Main trends of research in the social and human sciences*. Part One: sciences, Paris, Unesco, 1970, pp. 419 – 463.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. Les Fondations du langage*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Arguments, 1963.

JAKOBSON, Roman, *Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant*, Préface de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

KRISTEVA, Julia, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

Ouvrages de théorie littéraire

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 2006.

CHKLOVSKI, Viktor, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1973.

CHOMSKY, Noam, *Réflexions sur le langage*, Paris, F. Maspero, 1977.

JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.

TODOROV, Tzvetan, *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

TODOROV, Tzvetan, *Michaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1981.

TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

Ouvrages des *Formalistes russes*

CHKLOVSKI, Viktor, *Résurrection du mot. Littérature et cinématographe*, traduit du russe par Andrée Robel, Présentation d'Andreï Nakov, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985.

CHKLOVSKI, Viktor, *Textes sur le cinéma*, Lausanne, L'Âge de l'homme, 2011.

CHKLOVSKI, Viktor, *Zoo. Lettres qui ne parlent pas d'amour ou la troisième Héloïse*, Paris, Gallimard, coll. Littératures soviétiques, 1963.

Théorie de la traduction

LADMIRAL, Jean- René, « Traduire : théorèmes pour la traduction, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002, n° 246.

LEDERER, Marianne, *Le sens en traduction*, Caen, Lettres modernes minard, coll. Cahiers Champollion, 2006.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Normandie, Éditions Verdier, 1999.

MOUNIN, Georges, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

OUSTINOFF, Michaël, *La Traduction*, Paris, PUF, 2003.

ROBEL, Léon, « Problèmes théoriques de la traduction de la poésie russe en français », *Revue des études slaves*, Tome 47, fascicule 1-4, 1968. Communications de la délégation française au VI^e Congrès International des slavistes (Prague, 1968), pp. 123-128.

VELEZ, Antonino (dir.), *Atti del convegno. Giornate internazionali di studi sulla traduzione. Cefalù 30-31 ottobre e 1° novembre 2008*, Vol. I, Palermo, Herbita Editrice, 2009.

- GAUTHIER, Cécile, « Traduire l'Autre, comprendre l'Autre ? Les premières traductions françaises des romans russes au XIX^e siècle », pp. 133-144.

- MONTINI, Chiara, « Autotraduzione e traduzione. Tradurre il bilinguismo di Samuel Beckett », Antonino Velez (dir.), *Atti del convegno. Giornate internazionali di studi sulla traduzione. Cefalù 30-31 ottobre e 1° novembre 2008*, pp. 235-248.

Ouvrages de critique littéraire

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1975.

MALDINEY, Henri, *L'Espace du livre*, Paris, Les Éditions du cerf, 2014.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

III. Autres textes consultés

AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*. 3^{ème} édition, Paris, Nathan, 2001.

ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, Genève, Skira, 1969.

BOUGNOUX, Daniel, *Le Vocabulaire d'Aragon*, Paris, Ellipses, coll. Le Vocabulaire des écrivains, 2002.

COËLLIER, Sylvie, *Le Montage dans les arts aux XX^e et aux XXI^e siècles*, Actes des journées d'études du 27 et 28 octobre 2006, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008.

CORBIN, Alain, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*. Flammarion, Paris 1986.

DAIX, Pierre, *Aragon. Une vie à changer*, Paris, Seuil, 1975.

DAIX, Pierre, *Paris des arts. 1930-1950*, Paris, RMN – Grand Palais, 2011.

DELBART, Anne-Rosine, *Les Exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Pulim, Collection Francophonies, 2005.

DERRIDA, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, Collection Incises, 1996.

EISENSTEIN, Sergej M., préface de Barthélémy Amengual, *Le Mouvement de l'art*, texte établi par François Albera et Naoum Kleiman (dir.), Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.

GASQUET A., SUAREZ, A. M., *Écrivains multilingues et écritures métisses*. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand 2-4 décembre 2004, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, Collection Littératures, 2007, pp. 7 – 16.

JAKOBSON, Roman, *Russie folie poésie*, textes choisis et présentés par Tzvetan Todorov, trad. par Nancy Huston, Paris, Seuil, 1986.

KLEE, Paul, « Credo du créateur » (1920) dans *Théorie de l'art moderne*, Édition P. H. Gonthier, Paris, Gallimard, 1988.

KLEIN-LATAUD, Christine, Les voix parallèles de Nancy Huston, TTR : traduction, terminologie, rédaction, Volume 9, numéro 1, 1^{er} semestre 1996, p. 211-231.

KROH, Aleksandra, *L'aventure du bilinguisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.

LABERGE, Yvan, Compte rendu de l'ouvrage : « Victor Chklovski, *Résurrection du mot et Littérature cinématographique*, suivi de Alexeï Kroutchnykh, *Les Nouvelles Voies du mot*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985», *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, 1988, pp. 155-157.

LOUAR, Nadia, « Samuel Beckett, vers une poétique du bilinguisme », *Limit(e) Beckett* n° 0, printemps 2010, p. 39-61.

OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

PACI, Viva, *La Machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

PASTOUREAU, Michel, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.

PEROTTO, Monica, « Bilinguismo letterario e autotraduzione in URSS », *Biblioteca studi slavistici* n° 22, *Linee di confine. Separazione e processi d'integrazione nello spazio slavo*, a cura di G. Moracci, A. Alberti, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 9-582.

PIAT, Julien, « Le cas Beckett : le français pour « mal dire », *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (1950-1960), Beckett, Pinget, Simon*, H. Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2011, thèse de doctorat en Lettres et arts (langue française) présentée et soutenue le 26 novembre 2007 sous la direction de Gilles Philippe, Université Stendhal-Grenoble III, U.f.r. des Lettres et arts.

PICON, Gaëtan, « Introduction », J. Mirò, *Carnets catalans. Dessins et textes inédits*, tome I, Genève, Skira, 1976.

SAFFI, Sophie, « Chants et cris d'animaux : corpus d'onomatopées et de verbes français et italiens », *Italies, Revue d'études italiennes*, Provence, Université de Provence, n° 12, Arches de Noé [2], 2008, pp. 173-190.

VAN OVERBEKE, Maurice, *Introduction au problème du bilinguisme*, Paris, Éditions Labor, Collection Langues et cultures, 1972.

ZABUNYAN, Dork, *et alii, Que peut une image?*, Paris, Les Carnets du Bal, 2013.

ZOLA, Émile, *Au Bonheur Des Dames*, Préface de Jeanne Gaillard, édition établie et annotée par Henri Mitterand, Paris, Gallimard [1980], coll. Folio classique, 2009.

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement Madame Dominique Massonnaud et Madame Anna Bettoni pour avoir suivi mon travail avec grande attention, pour leur confiance et leurs conseils, humains et professionnels, pour notre échange fécond et leur soutien continu, parce qu'elles ont fait ressortir, et ont valorisé, mes potentialités.

Je remercie mes parents pour leurs enseignements et leurs encouragements affectueux.