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

Mise en ligne effectuée par Erwan Caulet le 4 septembre 2024

Erratum, p. 8: lire *Le joueur d'échecs de Maelzel* d'Edgar Poe

Pour citer ce document : Alain Trouvé, « Les années 1960 dans l'œuvre d'Elsa Triolet : écriture littéraire et pensée théorique », dans *Elsa Triolet, une écriture plurielle*, sous la dir. de Marianne Delranc Gaudric et Geneviève Chovrelat-Péchoux, dossier mis en ligne sur le site de l'Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon (ERITA), https://louisaragon-elsatriolet.fr/2024/09/04/de-la-deuxieme-guerre-mondiale-aux-annees-1960/, le 4 septembre 2024.

Les années 1960 dans l'œuvre d'Elsa Triolet : écriture littéraire et pensée théorique

Alain TROUVÉ
Université de Reims

La décennie 1960-1970 est dominée en France par l'avènement d'une ambition théorique en matière littéraire, héritée des avant-gardes russes du début du siècle. Sous l'égide du modèle structuraliste bientôt relayé par les premières théories de la lecture, la réflexion sur la littérature entend se défaire des illusions : illusion référentielle gravitant autour du pôle magnétique du personnage, illusion de l'auteur maître du sens de son œuvre, que dissipa en 1968 l'article retentissant de Barthes, « La mort de l'auteur ». Les théories de la « lecture comme jeu[1] » naîtront de la brèche ainsi ouverte. Sous l'étiquette du « Nouveau roman », des auteurs cherchent par ailleurs à renouveler les formes romanesques et le font avec un bonheur inégal : une fois levé le voile de l'illusion, il n'y aurait plus d'histoire à raconter. Il s'agirait, semblent croire certains, de substituer définitivement à « l'écriture d'une aventure », « l'aventure d'une écriture[2] ».

Les *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon*[3] *(ORC)*, en dépit d'une nouvelle manière sensible au cours de ces années, échappent à l'assèchement de la veine romanesque lorsqu'elle est victime de l'ambition théorisante. « La volonté de roman », si chère à Aragon, trouve un pendant plus accusé chez Elsa Triolet qui se voulut toujours conteuse et ne cessa, à sa manière, d'inventer des histoires. Pour autant, les œuvres de sa maturité, de *L'Âge de nylon* au *Rossignol se tait à l'aube*, en passant par *Le Grand Jamais* ou *Écoutez-voir* se distinguent de sa production précédente par une forme de réflexivité nouvelle. Une pensée de l'écriture et de la lecture se trouve intimement mêlée à l'écriture narrative, pensée dont les conséquences portent loin, anticipant sur d'autres travaux théoriques entre-temps publiés ou peut-être à venir. Elle prend aussi une tournure plus directe dans l'essai paru en 1969 chez Skira, sous le titre, *La Mise en mots*[4], essai qui sera intégré en 1974, à titre posthume, dans les *ORC* dont il constitue le point d'orgue du point de vue de l'œuvre au féminin croisée à l'œuvre au masculin. Nous voudrions proposer ici un aperçu de cette complémentarité.

1 Voir à ce sujet, Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1996 ; voir aussi Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
2 Selon la formule de Jean Ricardou, dans « Fonction critique », in *Théorie d'ensemble*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 265.
3 *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, Paris, Robert Laffont, 42 volumes, 1964-1974.
4 Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », n° 1, 1969, rééd. *ORC*, tome 40, 1974. Les citations renvoient à l'édition Skira.

L'essai comme approche poétique de la théorie

Triolet ne se crut et ne se voulut jamais théoricienne au sens de la théorie pure. Il n'est que de relire l'ultime page manuscrite de *La Mise en mots* pour s'en convaincre. L'auteur évoque une conversation entre linguistes suivie à la télévision et fait part de sa fascination pour ces hommes de science parmi lesquels figure un certain Roman Jakobson qui se trouve être à la fois le fondateur du Cercle de Prague et un ami intime. La science linguistique parvient à dégager du concret des langues des modèles plus généraux qui en éclairent la compréhension. Mais cela suffit-il pour cerner cet objet fuyant que la romancière connaît bien de l'intérieur et dont son essai s'attache à rendre compte : « les sentiers de la création » ? L'humilité de la femme de lettres face aux hommes de science se convertit au détour d'une phrase en affirmation tranquille d'une certaine forme de supériorité conférée par la pratique romanesque, une pratique liée à la prescience des investissements subjectifs propres à l'art littéraire :

> je me dis qu'il n'y a pas que la manière d'articuler les mots, qu'il y a ce qui se passe entre le créateur et la parole muette de l'Écriture, domaine où les scientifiques sont bien capables de se mettre le doigt dans l'œil, malgré ce qui unit science et romance (p. 72-73).

La Mise en mots, ouvre en 1969 la collection lancée par l'éditeur Albert Skira sous le titre-programme « Les Sentiers de la création ». Elle invite les contributeurs – écrivains, peintres, essayistes ou hommes de science – à éclairer le mécanisme de création en s'aidant du double moyen des mots et des images, selon une pratique déjà bien rodée par l'éditeur suisse qui publia, entre autres, dans les années 1930 *Les Métamorphoses* d'Ovide, les *Poésies* de Mallarmé et *Les Chants de Maldoror* illustrés par Picasso, Matisse et Dali.

Elsa Triolet, seule femme parmi vingt-six contributeurs aux noms prestigieux, se fait un peu violence en acceptant d'honorer l'invitation. À défaut de théorie dans toute l'abstraction du terme, le discours tenu par la romancière aura comme celui des autres auteurs une visée générale. Il souligne le rôle majeur de la langue dans la création littéraire en partant de l'expérience singulière d'une écrivaine en deux langues, confrontée au difficile passage du russe au français – une difficulté et une richesse à la fois –, dira *La Mise en mots*. Ce regard partiellement extérieur se différencie du courant qui va dominer la fin du vingtième siècle, sous l'influence de la philosophie analytique prépondérante dans le monde anglo-saxon. L'un des corollaires de cette philosophie du langage est ce que nous avons nommé ailleurs le pantextualisme[5]. Si Triolet fait de la langue le « facteur majeur de la création », sa langue d'acculturation – le français – conserve un coefficient d'étrangeté aiguisé par le

5 Voir par exemple à ce sujet notre article, « Barthes et le lexique de la critique », in *Exotopies de Barthe*s, (dir. Maria de Jesus Cabral, Andrea Del Lungo et Franc Schuerewegen), Revue *Carnets*, n° spécial, janvier 2016. http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13925.pdf

difficile accès aux moyens linguistiques. Le douloureux décalage entre le ressenti et la capacité de dire avec des mots prend un tour concret avec la référence au monde animal. Commentant *Le Royaume paisible*, toile du peintre naïf Edward Hicks (1834), elle souligne l'antiphrase du titre choisi pour ce « jardin zoologique » et conclut ainsi une note manuscrite : « Ô l'infirmité des animaux muets ! » (p. 104). Le non-accès à la parole est le versant négatif de ce qui a été désigné plus haut comme « la parole muette de l'Écriture ».

Roman Jakobson ne s'y est pas trompé, soulignant dans son hommage de 1970 la portée de cet essai sur la langue et sa conversion active :

> CE LIVRE, ENVISAGEANT LA LANGUE COMME FACTEUR MAJEUR DE VIE ET DE CREATION, NOUS FAIT VOIR QUE NON SEULEMENT LE ROMAN MODERNE, MAIS EGALEMENT LA THEORIE DE LA MISE EN MOTS, DONC TOUTE LA SCIENCE DU LANGAGE VIENT DE PERDRE UN GRAND ESPRIT CREATEUR D'EMPREINTE INTERNATIONALE DANS LE VRAI SENS DU TERME. (*Les Lettres Françaises*, 24 Juin 1970, p.3)

La pensée développée dans *La Mise en mots* s'articule autour de deux termes : un néologisme – *l'arrière-texte* – et un terme courant en langue française, revendiqué, comme on vient de le voir, dans toute son acception positive : *la parole*.

La romancière recourt à une image pour présenter la notion nouvelle :

> L'arrière-texte, le Gulf Stream, l'invention, l'arrachement du roman-roman… Tout un volume, les mots et les choses, le comment, le pourquoi (p. 34)

Le courant marin renvoie aux implications inconscientes de l'acte créateur exposé au désordre intérieur que doit affronter le créateur. Mais l'arrière-texte est aussi ce qui excède le cadre linguistique :

> 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 échos. (p. 109-110)

Trois ans plus tôt, Michel Foucault écrivait dans un sens voisin : « On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit[6]. »

L'arrière-texte doit sans doute beaucoup à l'héritage de la culture russe. Léon Robel avait signalé naguère la piste Khlebnikov[7], poète futuriste qui développa avec d'autres membres de son

6 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, rééd. 1995, p. 25.
7 Léon Robel, « Un destin traduit : *La Mise en mots* d'Elsa Triolet », in *Elsa Triolet, un écrivain dans le siècle*, Colloque de Saint-Arnoult-en-Yvelines, textes réunis par Marianne Delranc, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 19-32,

groupe les recherches sur la langue *zaoum* ou langue *transmentale*, dont la visée était d'échapper au carcan conceptuel des langues de communication. Khlebnikov est pour la romancière un auteur de prédilection dont elle proposa certaines traductions. « Arrière-texte » serait la transposition du mot russe « *podtekst* », employé par Khlebnikov et ordinairement traduit comme « sous-texte » avec le renvoi aux significations inconscientes. Néanmoins, la romancière connaît suffisamment la langue française pour percevoir la valeur mixte dans cette langue du préfixe « arrière » qui combine le sens topique – enfouissement ou débordement du cadre – et la valeur temporelle, renvoyant ainsi à l'ancrage circonstanciel du vécu. En d'autres termes, l'arrière-texte permet de prendre en compte le passage de la vie à l'œuvre, passage à concevoir comme métamorphose pour ne pas retomber dans les ornières du biographisme[8]. Au seuil de la mise en mots subsiste ce qui ne saurait passer intégralement par les structures de la langue et que peut seule appréhender une pratique poétique jouant avec cette limite, notamment sous la forme des blancs, équivalent visuel du silence. En ce sens, l'autre origine culturelle de l'arrière-texte est certainement pour Elsa Triolet l'œuvre de Tchekhov, maître du silence, spécialement son théâtre dont elle effectua la traduction intégrale.

Lorsque l'écrivaine s'aventure sur le terrain des idées par l'essai, on remarque le recours à des figures poétiques. À la métaphore du Gulf Stream s'ajoute, plus discret mais non moins efficace, l'oxymore de la « parole muette ». Arrêtons-nous un instant sur la portée de cette expression toute simple. La « parole muette de l'Écriture » signale la trace laissée dans l'idiome commun par le geste créateur. Elle est *stricto sensu* incompatible avec « la mort de l'auteur », idée radicale que Barthes lui-même corrigea ultérieurement. En quel sens peut-on évoquer la parole d'un écrivain dont, dans bien des cas, ne subsistent que les écrits ? On peut rapprocher cette parole de ce que la tradition nomma « style » et que Laurent Jenny désigna en 1990 sous l'expression « parole singulière[9] ». « Parole », qui prend en compte le développement de la linguistique, est plus vivant et moins figé que « style ». De plus le terme implique une réciprocité active. Pas de parole sans contre-parole : la linguistique du discours et de l'énonciation, qui double celle de la langue dès les travaux de Saussure, pose les bases d'une telle réciprocité. Quoi qu'il en soit, cette figuration poétique correspond à ce que Triolet nomme dans son essai « romance[10] ». La romance est la forme de poésie que l'auteur s'autorise, elle qui se déclare inapte à la pratique du vers en français. Dans « romance » s'entend comme une forme atténuée de roman ou de fiction ; mais « fiction », conformément à l'étymologie

8 Remarquons, bien que la chose ait assez peu été commentée, qu'Aragon a adopté et revendiqué cette notion d'arrière-texte dans son essai, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, paru dans la même collection « Les Sentiers de la création », immédiatement après *La Mise en mots*, en 1969. Il l'associe de façon originale au couple *incipit-desinit* mis en tension pour rendre compte de la métamorphose scripturale (Voir à ce sujet, notre essai *Lire l'humain, Aragon Ponge Esthétiques croisées*, Lyon, ENS édition, 2018, chapitre 8, p. 185-213.)

9 Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

10 Voir à ce sujet notre article, « *La Mise en mots* et l'arrière-texte : de l'intuition théorique à l'expression poétique », in *Lire Elsa Triolet aujourd'hui*, Reims, Epure, 2017, p. 209-235.

latine du mot[11], signifie alors *figuration au plus juste*, guidée par un souci de vérité directe. Ce type de figuration fait le lien entre littérature et science, comme le redit avec une remarquable cohérence la phrase déjà citée plus haut évoquant « ce qui unit science et romance ». Barthes fera en 1978 un constat similaire, soulignant la convergence entre les « deux types d'intelligence […] la mathématique et la littéraire[12] ».

Penser la théorie par le roman

Laissons de côté provisoirement l'arrière-texte et la parole pour nous intéresser à deux exemples de suggestions romanesques. Une pensée du littéraire s'y fait jour dont l'apport a pour le moment été peu souligné. En 1959 paraît *Luna-Park*, deuxième tome de la trilogie *L'Âge de nylon*. Trois ans après Nathalie Sarraute (*L'Ère du soupçon*), quatre ans avant Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*), la romancière s'immisce, sans en avoir l'air, dans le débat sur le personnage. La charge des néo-romanciers contre cet avatar du réalisme, produit de l'illusion référentielle, fut précédée, rappelons-le, par celle d'un André Breton, s'attaquant déjà dans le *Manifeste du surréalisme* au roman et spécialement au personnage, au nom de la toute-puissance de l'imagination poétique. Défendre les pouvoirs du roman n'implique pas la croyance naïve et sans limite à la réalité du personnage. Le roman trioletien croise un scénario mimétique, né de l'attention au monde réel, et un scénario fantasmatique, la catégorie du réel s'avérant poreuse et ouverte aux projections imaginaires. Le réalisme trioletien arbore toujours une certaine couleur fantastique d'où il tire sa profondeur.

Luna-Park choisit encore de raconter une histoire mais va combiner aux ressorts traditionnels de l'identification une forme de soupçon. Le scénario met en relation deux personnages : un protagoniste masculin, le cinéaste Justin Merlin, artiste à succès, provisoirement retiré dans une maison de campagne aux environs de Paris et la propriétaire de la maison louée meublée par ce dernier, une certaine Blanche Hauteville, figure centrale qui brille par son absence. Dans la maison de Blanche, Merlin découvre des livres et surtout des lettres écrites ou reçues : il tente en les lisant de comprendre qui était cette Blanche. L'enquête se double d'une déambulation dans la campagne environnante à la recherche de témoignages, mais le scénario policier va s'enliser, ouvrant le récit aux hallucinations du cinéaste. Contrairement au héros picaresque dont il est pourtant l'héritier lointain, le héros trioletien, dans ses pérégrinations, rencontre surtout les produits de son imagination. Mais l'essentiel se joue pour le lecteur contemporain dans une forme de jeu entre les plans du réel et de l'imaginaire auquel l'écriture romanesque paraît le convier.

11 Un même étymon, *fingere*, a donné par dérivation les mots fiction et figure. Voir à ce sujet, Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 volumes, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, I, p. 795.
12 Roland Barthes, « Des mots pour faire entendre un doute », Propos recueillis par Françoise Tournier, *Elle*, 4 décembre 1978, rééd. *Le Grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 331-332.

Faire d'un personnage absent le protagoniste principal du récit exemplifie un des points cruciaux de notre rapport aux personnages de roman : le caractère lacunaire de toute figure romanesque, produit d'une écriture qui ne saurait rendre, quel que soit le luxe de détails éventuellement donnés, la plénitude d'un être vivant dans le monde réel. La mise en abîme accentue la distance. Les doutes et les délires de Merlin lisant les lettres et rêvant le personnage de Blanche tend au lecteur un miroir déformant de sa propre activité et de ses éventuelles dérives. Loin d'annuler les pouvoirs de l'histoire racontée, ils lui confèrent une efficacité supérieure. Aragon a bien perçu cette dimension méta-romanesque de la figure de Blanche. *Blanche ou l'oubli* (1967) s'écrit, comme on le sait, dans une intense connivence intertextuelle. Les citations de *Luna-Park* en constituent un des points nodaux. Hasard ou rencontre de deux imaginaires créateurs, l'écriture aragonienne a été de son côté fascinée, dès l'époque surréaliste, par le prénom féminin de Blanche dont la préface à *Aurélien* fera « le nom passe-partout de mes imaginations[13] ».

Moins ouverte à la profusion de l'imaginaire, mais non moins efficace, la Blanche Hauteville de *Luna-Park,* personnage absent-présent, anticipe sur les travaux théoriques en matière de lecture, tels qu'on peut les lire à partir de 1976 chez Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture*. Iser fut avec Jauss un des penseurs les plus en vue de l'Ecole de Constance, souvent identifiée au livre de ce dernier, *Pour une esthétique de la réception* (1974). Reconnaissant à des lectorats ultérieurs la possibilité de faire vivre les œuvres dans un nouveau contexte sociologique, l'esthétique de la réception marque un moment important dans la réflexion sur la lecture littéraire. La notion de réception conserve toutefois une connotation de passivité dont se démarque « l'acte de lecture ». Empruntant à Ingarden[14] la notion de *lieu d'indétermination* (*Leerstelle*), Iser montre que ce sont les blancs du texte qui servent de tremplin à une lecture active. Le lecteur est contraint de combler les lacunes du texte pour que sa lecture puisse prendre son essor. Encore faut-il s'entendre sur cette activité. Pour Ingarden il s'agit d'une activité guidée vers un sens intentionnellement prévu dans l'œuvre. Iser se montre plus nuancé, indiquant l'ambivalence des blancs et leur actualisation possible dans un sens non conforme à l'intention auctoriale, raison pour laquelle le roman à thèse, selon lui, les réduirait au maximum. L'essai de 1969 rejoint, nous semble-t-il, cette idée lorsqu'il qualifie le lecteur de « personnage actant du roman » soulignant au passage l'influence du formalisme russe sur les travaux récemment publiés en France[15] :

> *Personnages actants* (prenant part à l'action), ainsi sont désignés en russe les personnages d'une pièce, là où en français on écrit *personnages* tout court (le mot *actant,* substantif ou adjectif, n'a apparu que récemment dans les ouvrages de linguistes français). (p. 49)

13 Aragon, « Voici le temps enfin que je m'explique », Préface d'*Aurélien* [1942], *ORC,* 1966, tome 19, p. 15.
14 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1960.
15 La *Sémantique structurale* de Greimas vient de paraître en 1966 aux éditions Larousse.

L'expression « personnage actant », dans sa généralité, nous parait toutefois en retrait sur ce que suggère la pensée romanesque par ailleurs à l'œuvre. Le troisième volet de la trilogie va nous en fournir une preuve nouvelle.

L'Âme gravite autour d'une autre figure féminine, qui prend le contre-pied du livre précédent. L'héroïne est cette fois une ancienne déportée, que la maladie cloue dans son appartement. La rumeur du monde des années 1960 parvient toutefois jusqu'à elle, troublée par les échos de la guerre d'Algérie et de la répression au métro Charonne. Désormais coupée de toute action militante directe, Nathalie Petracci prête une oreille attentive à tous ceux qui passent lui rendre visite, en mal de confidence. Une famille fait partie du cercle rapproché, un couple et quatre enfants : si René Loisel est un militant communiste, son fils Christo, enfant prodige, surtout intéressé par l'art et par la science, devient un habitué de la maison. Nathalie lui ouvre l'accès au domaine de l'art qu'elle pratique en créant des bandes dessinées d'après des histoires fantastiques, *Le Joueur d'échecs* d'Edgar Poe ou *Le Golem* de Meyrink. Luigi Petracci, son mari, en marge de sa boutique, fabrique des automates grâce à la toute récente science cybernétique. Mais le personnage central du roman reste Nathalie. Là où le héros de *Luna-Park* se contentait de rêver au scénario de son futur film avec Blanche en personnage central, l'artiste passe ici à l'acte. La mise en abîme de la création artistique donne le signal de la réflexivité. Arrêtons-nous à ce propos sur le personnage de Meyrink.

Issu du fonds ancestral de la culture juive, le Golem représente dans les légendes rabbiniques d'Europe orientale une espèce de robot ou d'homonculus auquel on donnait momentanément la vie en fixant sur son front le texte d'un verset biblique. Dans son récit fantastique inspiré de cette légende et publié en 1915, Meyrink insiste sur l'ambivalence du Golem et sur son caractère potentiellement incontrôlable :

> Lorsqu'un soir, avant la prière, le rabbi oublia de […] retirer [le parchemin] de la bouche du Golem, celui-ci fut pris d'un accès de folie et se mit à courir dans les ruelles en massacrant tout ce qui lui tombait sous la main.[16]

On peut voir dans ce mythe une préfiguration de la relation littéraire, longtemps dominée par l'idée que l'écrit est dépositaire de la vérité insufflée par son créateur, alors que l'autonomisation de cet écrit est porteuse de sens dissidents imprévus, potentiellement destructeurs. Avant de produire, par les mots et les images, sa propre version du Golem, la créatrice est-elle-même lectrice, ainsi que le souligne le chapitre XXIX, en monologue intérieur :

16 Gustav Meyrink, *Le Golem*, [1915], Paris, Émile-Paul frères, 1929 ; rééd. Paris, Stock, coll. « Marabout », trad. Denise Meunier, 1969, p. 39.

> Nathalie avait jadis lu « *Le Golem* » de Meyrink pour qui le Golem était un automate animé non pas de l'intérieur, mais par les forces qu'il rencontrait ; un semi-être sans pensée, avec une existence d'automate[17]…

Ce passage remarquable dépasse le cas d'espèce du Golem tout en lui empruntant une part de sa symbolique particulière. Qu'est-ce donc, en vérité, qu'un « automate animé […] par les forces qu'il rencontre », sinon une superbe allégorie de la lecture appliquée au personnage de roman ? Ce personnage, comme dans la légende, est fait de mots qui renvoient à la structure écrite du texte, mais il ne vit et ne prend sens que par la lecture.

Le Golem trioletien est étroitement associé au motif multiforme de l'automate, déjà présent dans le conte d'Hoffmann *Le Joueur d'échecs*. Avec la complicité de Luigi et de l'ouvrier Marcel qui travaille à ses côtés, Christo prépare un cadeau pour le dernier anniversaire de Nathalie, un tableau animé symbolisant sa générosité et son attention aux autres. Fruit conjugué de l'art et de la science, le tableau figurera la maîtresse des lieux au centre du réseau relationnel qu'elle entretient avec tous ses proches. Il mérite en ce sens le titre « L'Âme » que lui donne l'enfant. La perspective christique fusionne ici avec la référence marxiste : Marx n'a-t-il pas affirmé dans la *VI^e Thèse sur Feuerbach* que l'essence humaine était identifiable à « l'ensemble des rapports sociaux » ?

En associant par le biais de l'automate le tableau et le Golem, le roman interroge les rapports unissant la face noble des idéaux humains et leurs soubassements affectifs. La vision de cet « être qui semait l'effroi dans Prague » vient en effet se superposer à celle de Luigi, le « bon gnome » chargé de veiller sur la sécurité de Nathalie en lui évitant tout rappel traumatisant du passé : « Déjà, à force d'y penser, elle voyait parfois Luigi en Golem. Absurde ... » (p. 247).

J'ai analysé ailleurs et dans le détail les effets ludiques de cette mise en abîme[18]. Le Golem peut être considéré comme emblème du personnage de roman démasqué dans sa fonction essentielle de support des automatismes mentaux de lecture. Ces automatismes sont de deux ordres : l'ordre de l'Idéologique et de ses associations préfabriquées, l'ordre de l'Imaginaire et de ses associations inconscientes. L'écrivain comme le lecteur risque toujours, par défaut d'activité et de vigilance, de demeurer au stade de l'automatisme.

Les instances à l'œuvre dans « la lecture comme jeu[19] » donneront une assise formelle à ce qui est anticipé à propos du Golem. En retour, la trilogie *L'Âge de nylon* permet au jeu littéraire de donner toute la mesure de sa créativité. Si le *liseur* empêche la lecture de basculer totalement du côté de l'identification hallucinatoire par fiction interposée, le *lu* opère conjointement une traversée des émotions et une exploration de l'imaginaire jusqu'au fantasme ; *le lectant*, enfin, mis en alerte par la

17 Elsa Triolet, *L'Âme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 247. Les citations renvoient à cette édition.
18 Alain Trouvé, *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, Lyon, ENS éditions, 2006.
19 Pour reprendre le modèle de Michel Picard dans *La Lecture comme jeu, op. cit.*

dimension réflexive du récit, décode, relie et met en perspective, donnant à la lecture du texte romanesque une dimension nouvelle.

La première théorisation de la lecture littéraire née à la fin des années 1960 focalise son attention sur le rapport entre le lecteur et le texte, rejetant l'auteur à la marge au nom des excès du biographisme. L'intertextualité dont la notion est forgée en 1969 par Julia Kristeva, au même moment que l'arrière-texte, fournit une base théorique à cette opération, délaissant la source des énoncés au profit de leur seule reconnaissance. En dépit de son intérêt et de sa fécondité, l'approche intertextuelle pure tend à réduire la littérature à un jeu de texte à textes. Son écueil ultime serait l'autoréférentialité de la littérature ou ce que nous avons appelé plus haut le pantextualisme. Le roman trioletien, s'il offre un terrain propice à l'analyse des effets de lecture suivant le modèle du jeu, nous paraît inviter à pousser un peu plus loin l'analyse en termes d'écriture-lecture.

Germes d'une nouvelle théorie de la lecture littéraire

La théorisation de l'arrière-texte et de la parole permet de repenser la notion de lecture littéraire sous un angle plus large. Il s'agit en effet de réintégrer, en-deçà de la « parole muette de l'Écriture », l'autre sujet à l'œuvre et son monde, autrement dit l'espace-temps dans lequel s'inscrit sa propre parole. C'est à ce titre seulement que la relation littéraire peut pleinement devenir expérience d'altérité. On aura remarqué, par exemple, outre les circonstances historiques auxquelles renvoie la fable romanesque de *L'Âme*, que la romancière prend soin de mentionner les noms des maîtres du fantastique avec lesquels son roman tisse un lien original : Hoffmann, Poe ou Meyrink. Sans cesser d'ouvrir sur d'autres textes, l'intertextualité pratiquée sous cette forme tisse une série d'échos entre sujets créateurs.

Depuis une dizaine d'années, divers travaux ont tenté de dessiner ce nouveau chemin. Le volume *L'Arrière-texte*[20] en constitue une synthèse provisoire[21]. Il s'appuie sur les contributions d'une vingtaine de chercheurs venus des USA, de Belgique, de Hongrie, du Portugal et de France, présentées dans le cadre du séminaire *Approches Interdisciplinaires et Internationales de la Lecture*, tenu à Reims à partir de 2010. Le modèle arrière-textuel ainsi redéfini s'articule selon quatre couches de sens (circonstances, corps, inconscient, fonds culturel). Il procède aussi à un dédoublement de la perspective, réintroduisant, face à *l'arrière-texte lectoral*, un *arrière-texte auctorial.*

La mise en relation de l'arrière-texte auctorial et de l'arrière-texte lectoral implique un croisement des époques avec sa part d'ajustement et de dissonance. Elle conserve aussi un tour conjectural de nature à stimuler de nouvelles recherches. Il n'est pas toujours aisé de distinguer ce

20 Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *L'Arrière-texte. Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.
21 Nous pouvons aussi mentionner notre article, « L'Arrière-texte », paru dans le *Dictionnaire des mythes et concepts de la création,* Jacques Poirier (dir.), Reims, Epure, 2015, p. 359-362.

qui relève d'une intertextualité assumée et ce qui procède d'un fonds culturel plus diffus. Revenons une dernière fois au Golem dans cette optique. Cette figure légendaire s'articule au motif du juif errant, présent de façon récurrente dans l'œuvre romanesque d'Elsa Triolet. Il est intéressant de remonter aux racines très anciennes de ce personnage. Géraldine Roux, directrice de l'Institut universitaire européen Rachi à Troyes, soulignait récemment lors d'une conférence[22], que le mythe du Golem, qui resurgit vers 1520 en Europe centrale, trouve son origine dans le *Talmud* (*La Loi*, dans la religion hébraïque) et dans le *Sefer Jetsirah*, un des plus anciens livres de la cosmogonie juive. Selon cette spécialiste de la culture juive, quand le mythe refait surface, il désigne un être puissant créé par le Maharal de Prague pour protéger la communauté juive des persécutions et pogroms. « Sur son front est écrit le mot hébreu *'emet* (= vérité) qui correspond au nom ineffable de Dieu. Le Golem a pour fonction de servir et, pour le désactiver, le rabbi retire de son front l'aleph de *'emet*, ce qui donne *met* = mort. Or, après l'entrée de shabbat, le rabbi oublie de désactiver le Golem qui dévaste alors toute la communauté, ce qui pousse son maître et créateur à le détruire[23]. » Voici une version plus précise de la légende que ce qui avait été sommairement exposé plus haut. Il n'est pas certain qu'Elsa Triolet ait eu accès à l'intégralité de ces éléments[24], mais on peut considérer que son écriture retrouve ici quelque chose de ces racines collectives agissant comme une sorte d'inconscient culturel, sur le modèle observable pour la pratique des langues[25]. Quoi qu'il en soit, on remarque qu'une des trois grandes religions du Livre et de la Loi divine porte dans ses racines linguistiques le ferment de la dissidence, ce dont les Livres de commentaire donneront par leurs désaccords et peut-être à leur corps défendant une forme de confirmation.

Du point de vue de la pratique esthétique du langage, en revanche, le ferment de dissidence apparaît comme une nécessité interne dès qu'on cesse de considérer ce langage comme instrument d'asservissement à quelque loi pour l'ouvrir aux variations de la parole rendue accessible à tous. Le jeu de la parole et de la contre-parole, reconnu et même revendiqué, apparente la vision de la langue qui l'inspire à celle du Bakhtine de *Esthétique de la création verbale*, livre lui-même sans doute fortement imprégné des analyses d'un Volochinov[26].

22 Géraldine Roux, « De la figure mythologique juive du Golem à la créature de Frankenstein : origines et réception d'un être anthropoïde en quête d'identité », Séminaire *Grandes et Petites mythologies*, dir. Karin Ueltschi, Université de Reims, 6 octobre 2022. Actes à paraître en 2023.

23 Texte de présentation de la conférence, à retrouver sur le site *Lire Écrire d'un continent à l'autre* : http://www.ra2il.org/actualites/evenements/grandes-et-petites-mythologies-jeudi-6-octobre-2022-de-la-figure-mythologique-juive-du-golem-a-la-creature-de-frankenstein/

24 Marianne Delranc me signale néanmoins qu'il y a dans les manuscrits d'Elsa Triolet des citations du *Talmud*. Cette remarque, sans apporter une réponse tranchée à la question, aiguise la curiosité et ouvre vers d'autres recherches.

25 Sur la dimension linguistique de l'inconscient arrière-textuel, *voir L'Arrière-texte*, *op. cit.*, p. 89-94.

26 On ne saurait aujourd'hui parler de la notion bakhtinienne de *dialogisme* sans prendre en compte les autres membres de ce qui fut longtemps désigné comme « Cercle de Bakhtine », et sans lire, parallèlement, les travaux de Vološinov à qui l'on doit la notion de *compréhension responsive active*. Voir à ce sujet, enfin traduit, le livre de Valentin Nikolaevič Vološinov, *Marxisme et philosophie du langage*, [1930], Limoges, Lambert-Lucas, 2010, trad. Patrick Sériot et Inna Tylkowski-Ageeva.

Si la dernière décennie trioletienne s'inscrit dans la continuité originale des œuvres précédentes, elle en marque aussi l'accomplissement et le sommet en raison de la réflexivité qui s'y déploie selon les deux modalités de la poésie et du roman. Une pensée littéraire de l'acte créateur comme relation et processus s'en dégage : l'arrière-texte et la parole en sont les deux figurations poétiques. La réflexivité de l'écriture romanesque permet d'approfondir la question sous l'angle du rapport au personnage, masque et figure, doublement arrimée au sujet-auteur et au sujet-lecteur. Croisant cette pensée avec quelques autres, nous croyons y discerner les germes d'une « lecture littéraire de seconde génération[27] ».

Bibliographie

ARAGON, Louis, « Voici le temps enfin que je m'explique », Préface d'*Aurélien* [1942], *ORC*, 1966, tome 19.

ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », n° 2, 1969.

BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », 1968, rééd. *Œuvres complètes*, III, Paris, Le Seuil.

BARTHES, Roland, « Des mots pour faire entendre un doute », Propos recueillis par Françoise Tournier, *Elle*, 4 décembre 1978, rééd. *Le Grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1981.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, rééd. 1995.

GLADIEU, Marie-Madeleine, POTTIER, Jean-Michel & TROUVÉ, Alain, *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013

GREIMAS, Algirdas Julien, *La Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

INGARDEN, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1960.

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture*, [1976], Bruxelles, Mardaga, 1985, trad. E. Sznycer.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, trad. C. Maillard.

JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon (ORC), Paris, Robert Laffont, 42 volumes, 1964-1974.

MEYRINK, Gustav, *Le Golem*, [1915], Paris, Émile-Paul frères, 1929 ; rééd. Paris, Stock, coll. « Marabout », trad. Denise Meunier, 1969.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

27 Voir à ce sujet notre article « Pour une lecture littéraire de seconde génération », accessible pour l'instant dans sa traduction en espagnol par Nicolas Garayalde : « Por una lectura literaria de segunda generación », Revista *Boletín*, 21, Centro de Estudios de teoria y critica literaria, Universidad de Rosario, Julio 2022, p. 26-40. Cet article traduit constitue le premier chapitre d'un essai, *La littérature comme échange verbal différé*, à paraître chez l'éditeur Peter Lang en 2024.

ROBEL, Léon, « Un destin traduit : *La Mise en mots* d'Elsa Triolet », in *Elsa Triolet, un écrivain dans le siècle*, Colloque de Saint-Arnoult-en-Yvelines, textes réunis par Marianne Delranc, Paris, L'Harmattan, 2000.

TRIOLET, Elsa, *Luna-Park*, Paris, Gallimard, 1959 ; rééd. *ORC*, tome 31.

TRIOLET, Elsa, *L'Âme*, Paris, Gallimard, 1963 ; rééd. *ORC*, tome 32.

TRIOLET, Elsa, *La Mise en mots*, Genève Skira, « Les Sentiers de la création », n° 1, 1969, rééd. *Œuvres Romanesques Croisées (ORC),* tome 40, 1974.

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

TROUVÉ, Alain, « L'Arrière-texte », in *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, dir. Jacques Poirier, Reims, Epure, 2015, p. 359-362.

TROUVÉ, Alain, « Barthes et le lexique de la critique », in *Exotopies de Barthe*s, (dir. Maria de Jesus Cabral, Andrea Del Lungo et Franc Schuerewegen), Revue *Carnets*, n° spécial, 2016. http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13925.pdf

TROUVÉ, Alain, « *La Mise en mots* et l'arrière-texte » : de l'intuition théorique à l'expression poétique », in *Lire Elsa Triolet aujourd'hui*, Reims, Epure, 2017, p. 209-235.

TROUVÉ, Alain, *Aragon Ponge Esthétiques croisées*, Lyon, ENS édition, 2018.

TROUVÉ, Alain, « Por una lectura literaria de segunda generación », trad. Nicolas Garayalde, Revista *Boletín*, 21, Centro de Estudios de teoria y critica literaria, Universidad de Rosario, Julio 2022, p. 26-40.

VOLOŠINOV, Valentin Nikolaevič, *Marxisme et philosophie du langage*, [1930], Limoges, Lambert-Lucas, 2010, trad. Patrick Sériot et Inna Tylkowski-Ageeva.

Notice bio-bibliographique

Alain Trouvé est MCF HDR à l'Université de Reims. Vingtièmiste et théoricien de la littérature, il coanime depuis 2005 le Séminaire Approches Interdisciplinaires et Internationales de la Lecture (A2IL). Parmi ses publications : *Le Lecteur et le livre fantôme essai sur* La Défense de l'infini *de Louis Aragon* (Kimé, 2000), *Le roman de la lecture* (Mardaga, 2004), *La Lumière noire d'Elsa Triolet* (ENS éditions, 2006), *Lire l'humain* (ENS éditions, 2018), et *La Littérature comme échange verbal différé* (à paraître, Peter Lang, septembre 2024).