



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

**Pour citer ce document** : Marie-Vincente Calendini, « Le vestiaire littéraire d'Elsa Triolet », 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 (ÉRITA), <https://louisaragon-elsatriolet.fr/2024/09/04/de-lintime/>, le 4 septembre 2024



## Le vestiaire littéraire d'Elsa Triolet

Marie-Vincente CALENDINI

Université de Toulon

L'œuvre narrative d'Elsa Triolet est née au cœur des Années folles. Les surréalistes, fascinés par les mannequins de vitrines photographiés par Eugène Atget, s'intéressent aux objets du *mundus muliebris*, les frontières entre les différents domaines de création s'estompent et la mode « se place sous le signe d'un cosmopolitisme, en quelque sorte centrifuge et centripète, les écrivains français très voyageurs, et les étrangers, Américains "transatlantiques", Russes exilés, refluant vers un Paris "babélisant"<sup>1</sup> » : l'écrivaine en est. Elle décrit avec précision les toilettes de ses personnages et, dans ses récits, nombreuses sont les scènes de défilés, d'essayages ou d'achats en boutiques, et certains personnages exercent des professions liées au monde de la mode. Au temps des privations, le vêtement a encore sa place dans ses romans et nouvelles et, après la Seconde Guerre mondiale, Elsa Triolet dépeint « l'Âge de Nylon », au cœur duquel émergent un fatras d'objets de toilette, de formes, de matières et d'utilités nouvelles : ils encombrant les armoires et l'esprit de Martine, l'héroïne de *Roses à crédit*, et l'écrivaine les laisse envahir les pages de ses récits. Bref, Elsa Triolet a écrit un véritable vestiaire littéraire qui prend corps au fil de son œuvre narrative et offre de multiples strates de lecture.

Bien avant de songer à faire de la littérature son métier, la jeune Ella Kagan s'attachait déjà, dans ses journaux, à décrire les vêtements et les mises de ceux qui l'entouraient, y compris les siennes. L'on sent déjà, dans ces écrits, l'intérêt qu'elle porte à ces objets, mais également aux effets et réactions qu'ils engendrent. Une verve inépuisable anime sa plume lorsqu'elle décrit et juge, avec plus ou moins de précision et de sévérité, les tenues et atours des uns et des autres :

Je ne sais pourquoi je trouve Chémétov ridicule. Il est beau, bien habillé en somme, probablement pas bête, mais... je ne sais pourquoi, on voit qu'il pense à ses vêtements, enfin, qu'il est de ces hommes qui portent des bottines à petits nœuds. Pourquoi est-ce que je les trouve toujours ridicules et pitoyables, surtout pitoyables<sup>2</sup>  
? [9 octobre 1913]

---

1 Rose Fortassier, *Les Écrivains français et la mode, de Balzac à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1988, p. 194.

2 Elsa Triolet, *Écrits intimes, 1912-1939*, édition établie, préfacée et annotée par Marie-Thérèse Eychart, trad. du russe par Lily Denis, Paris, Stock, 1998, p. 91.



Ces remarques lui permettent de mieux dépeindre et cerner les individus qui l'entourent, mais surtout de saisir plus nettement ses propres pensées et d'éclairer plus justement les sentiments et sensations qui l'habitaient. Dès lors, il semble logique que l'écriture du vêtement, des parures et des mises se soit naturellement imposée comme un motif récurrent au sein de son œuvre narrative débutée une dizaine d'années plus tard. Une continuité directe va en effet s'établir entre les écrits intimes d'Ella et les récits d'Elsa dans sa façon d'écrire le vêtement, d'en faire un objet de narration de premier plan au sein de son œuvre et de tisser à partir de lui un réseau d'images symboliques pour nourrir et éclairer sa pensée sur le monde<sup>3</sup>. De plus, les liens d'Elsa Triolet avec les objets de la garde-robe s'étendent au-delà de son seul travail d'écrivaine, puisque, en parallèle de la publication de ses romans et nouvelles, elle prend directement part, à plusieurs moments de sa vie, au milieu de la mode. Ainsi, entre 1929 et 1932, elle a confectionné des bijoux qu'elle revendait aux maisons de Haute couture<sup>4</sup>. Dans l'ouvrage *Colliers*, intégré aux *Œuvres Romanesques Croisées*, elle raconte cet épisode de sa vie pour dévoiler les dessous du système de la mode parisienne au tournant des années 1920<sup>5</sup>. Pendant la seconde moitié des années 1930, elle a également tenu la page « La Mode » du quotidien *Ce Soir*, dirigé par Aragon et Jean-Richard Bloch, « gratuitement et avec passion », comme elle l'écrit à sa sœur Lili, dans une lettre datée de 1937<sup>6</sup>. Dans cette correspondance ainsi que dans ses journaux plus tardifs, la mode et le vêtement restent d'ailleurs des sujets récurrents de son écriture intime. Fréquemment, Elsa Triolet y fait état des articles de mode qu'elle envoie à ses proches restés en Russie, ou, à l'inverse, de ceux qu'elle désire obtenir de leur part ; bas, chemisiers, foulards, jarretelles, tissus, boutons pressions... Elle y décrit aussi des tenues, en joignant parfois des croquis, comme dans un courrier de juin 1937, dans lequel elle évoque, dessine et commente la robe ainsi que la sortie de bal en plumes portées par elle à l'occasion de la soirée du journal *Ce Soir*<sup>7</sup>.

À la lumière de ces éléments, les présences multiples du vêtement et des accessoires, de la mode et des mises dans son œuvre narrative ne doivent donc pas être lues comme les traces d'un prétendu goût unanimement partagé par la gent féminine pour les « chiffons ». En tant que lectrice assidue des auteurs français et russes du XIX<sup>e</sup> siècle, sortie elle aussi « du Manteau de Gogol », et en tant que

---

3 Le costume de soie que porte *Fraise-des-bois* au bal masqué dans le roman éponyme, par exemple, est une transposition presque directe d'un costume de Pierrot confectionné pour le premier bal masqué d'Ella : elle s'attache à le décrire précisément et y fait référence à plusieurs reprises dans ses journaux de 1913.

4 La collection de bijoux créés par Elsa Triolet appartient aujourd'hui à la Ville de Saint-Étienne-du-Rouvray et a fait l'objet d'une exposition au Musée d'Art, Histoire et Archéologie d'Évreux : Florence Calame-Levert (dir.), *De Neige et de rêve, les bijoux d'Elsa Triolet*, Paris, Chêne, 2015.

5 Elsa Triolet, *Colliers* [1933], trad. du russe par Léon Robel, *Œuvres romanesques croisées*, tome 40, Paris, Robert Laffont, 1972.

6 Elsa Triolet / Lili Brik, *Correspondance, 1921-1970*, trad. du russe sous la direction de Léon Robel par Marianne Delranc Gaudric, Hélène Ravaisse, Hélène Rol-Tanguy *et al.*, Paris, Gallimard, 2000, p. 101.

7 *Ibid.*, p. 106



fine observatrice des mondes et des périodes qu'elle a habités, Elsa Triolet a bien compris les potentialités de ces objets, pour dire les êtres et le monde, ainsi que les limites qui leur sont inhérentes. Et si, dans ses récits, son goût pour les objets d'habillement transparaît bel et bien dans la manière qu'elle a de les mettre en scène et de les offrir à la contemplation des personnages et du lecteur au fil d'une écriture puissamment évocatrice, il faut garder à l'esprit sa connaissance pratique du monde de la mode. De la même façon que son travail d'écrivaine a influencé la création de ses parures, ces diverses expériences ont imprégné et façonné son écriture.

## **1. Le vêtement comme outil de construction et de lecture des identités**

### **1.1. Un objet social**

Les vêtements que l'on porte remplissent deux fonctions : en premier lieu, ils recouvrent le corps pour le préserver des conjonctures et agressions extérieures, mais, puisqu'ils dissimulent notre corps, ces habits, ainsi que les souliers, objets de parures et accessoires divers complétant la tenue, viennent simultanément modifier notre apparence, dévoiler un corps nouveau. Ils acquièrent alors leur seconde fonction de signe social distinctif. Cacher pour montrer. Une tension se fait jour entre les deux rôles du vêtement : la frontière qui les délimite est floue, mouvante.

Dans les récits d'Elsa Triolet, même lorsqu'il a vocation à protéger un corps vulnérable, le vêtement est avant tout un objet social. Au début de son autobiographie anticipée *Le Cheval Roux*, Elsa se réveille dans un monde postapocalyptique, après que la bombe atomique a ravagé la majeure partie de la surface de la Terre. Les pensées de l'écrivaine vont immédiatement à son corps nu, plongé dans la boue. Elle est brûlée, défigurée, et ses « projets » ont pour but d'assurer la régénération et la survie de ce corps : le nourrir, l'hydrater et, consécutivement, le vêtir. Avec du jonc, elle fabrique « un vêtement raide et cassant<sup>8</sup> ». Il a bien entendu pour but de protéger sa peau meurtrie, mais il est avant tout le premier objet confectionné dans ce monde postapocalyptique, la première parcelle de culture réacquise. Bien qu'encore seule au monde, Elsa améliore sa technique de tressage afin de concevoir un vêtement et des accessoires plus pratiques, mais également plus coquets : « j'avais réussi à me faire une jupe, une pèlerine ; j'avais tressé un sac pour emporter du poisson<sup>9</sup> ». Plus tard, lorsqu'elle s'installera avec son acolyte américain Henry dans un confortable hôtel suisse épargné par la catastrophe, les luxueux dessous et vêtements déposés par la femme de chambre lui permettront de dissimuler son corps et de retrouver presque pleinement son humanité physique. Elsa sera en effet

---

8 Elsa Triolet, *Le Cheval roux ou Les Intentions humaines* [1953], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972, rééd. 2008, p. 37.

9 *Ibid.*, p. 39.



prête à supporter des bas lui donnant « horriblement chaud » et des souliers trop étroits pour ses pieds déformés, dans le but de retrouver une allure de femme : « de dos, j'étais une jeune femme, la taille fine et les hanches artificiellement rondes sous les fronces de la jupe, la nuque cachée par les cheveux<sup>10</sup> ». Son visage, impossible à voiler entièrement, restera la seule trace visible de sa monstruosité. On note ici à quel point les objets de la garde-robe, produits par les hommes pour couvrir et parer le corps des humains, disposent d'une puissance presque magique. Elsa Triolet leur accorde *a priori* une grande confiance : au sein de son œuvre, ils sont « parlants » en ce qu'ils sont des outils de construction et de lecture des identités. Ainsi, dans les descriptions physiques des personnages, une large place est attribuée à leur toilette. Les vêtements portés par les personnages, même secondaires, permettent, de façon immédiate, d'ancrer le récit dans le réel : dans *Le Cheval Blanc* par exemple, outre la mention de nombreux lieux emblématiques de la Capitale, l'évocation de *Doucet, Poiret, Vuitton* ou *Vionnet*, la description des costumes de flanelle de Michel et des robes de bal portées par les femmes qui l'entourent suffisent à faire revivre l'effervescence du Paris des Années folles sous la plume de l'écrivaine. Les vêtements et les parures illustrent et alimentent l'obsession de cette dernière pour la notion de « milieu », en permettant de catégoriser les corps. Elle l'exprime notamment à travers la voix de M. Georges, le père adoptif de Martine, qui s'exclame, dans *Roses à crédit* : « Dans notre XX<sup>e</sup> siècle, les titres de noblesse se portent sur le corps, on n'a pas à chercher dans le Gotha<sup>11</sup> » : Irène, l'amoureuse éconduite de Michel Vigaud, est le type même de la Parisienne qui « s'habill[e] chez Vionnet, se coiff[e] chez Antoine, [est] chaussée par Helstern<sup>12</sup> », les Allemandes sont « trop lourdes pour supporter la mode parisienne<sup>13</sup> », en Amérique, « toutes les femmes sont bien chaussées<sup>14</sup> » et les Lyonnaises, quant à elles, « snobs jusqu'à la couleur des ongles, au sac, au bijou<sup>15</sup> ». Ces stéréotypes vestimentaires parcourent l'ensemble de ses romans et nouvelles, on les retrouve aussi dans ses écrits intimes : elle s'en saisit car elle connaît leur efficacité pour brosser en peu de traits, le portrait frappant d'un individu et plus largement d'un groupe social.

Les êtres prenant corps dans ses récits accordent tous une grande importance à leur manière de se vêtir. À en juger par les nombreuses scènes d'achats en boutiques, de confections de costumes, d'essayages ou encore de contemplation dans le miroir, l'acte de s'habiller n'est pas un geste anodin et dépourvu de conséquences. La jeune Fraise-des-Bois veille au grain pendant que sa mère patronne et assemble un costume de soie blanche pour son premier bal masqué ; la narratrice de « Mille

---

10 *Ibid.*, p. 185.

11 Elsa Triolet, *L'Âge de nylon I, Roses à crédit* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, rééd. 2019, p. 80.

12 Elsa Triolet, *Le Cheval blanc* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, rééd. 2019, p. 217.

13 *Ibid.*, p. 130.

14 *Ibid.*, p. 385.

15 Elsa Triolet, « La Vie privée », *Le Premier accroc coûte deux cents francs* [1944], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, rééd. 2017, p. 221.



Regrets » emploie une grande partie de la somme d'argent qu'elle reçoit de M. Ferdinand à camoufler la misère dans laquelle elle vit, en achetant des bas, des souliers de satin et une écharpe « pour cacher [s]a chemise sous le manteau déboutonné<sup>16</sup> » ; à plusieurs reprises dans *Le Cheval Blanc*, Michel Vigaud dépense des sommes importantes pour refaire sa garde-robe ; Clarisse Duval, l'héroïne des *Manigances* prend soin de détailler, dans son journal, les tenues à la dernière mode qu'elle fait confectionner sur mesure à sa couturière et amie Anita, en vue de son retour sur le devant de la scène. Dans ces quelques exemples, l'on voit à quel point la notion d'altérité forge le rapport des personnages à leur propre garde-robe. Tous utilisent leurs tenues comme des filtres de médiation entre eux et le théâtre du monde : elles les aident à se construire, à se composer une identité, en facilitant leur insertion dans un environnement donné.

## 1.2. Dis-moi comment tu t'habilles...

Le choix d'un vêtement et la façon de le porter, dévoilent pourtant, dans l'œuvre narrative d'Elsa Triolet, bien plus que l'ancrage à un lieu, à une époque, ou l'appartenance à un milieu. Il éclaire surtout, autant voire plus qu'un acte, une parole ou une pensée, le caractère et les tréfonds de l'âme d'un individu. Lors des préparatifs de son mariage avec Daniel Donelle, Martine, la tragique héroïne de *Roses à crédit*, pousse le vice du choix de la tenue idéale à son paroxysme :

Pour les chaussures, un talon de quatre centimètres. Ni trois et demi, ni quatre et demi. Quatre. (...) Lorsque Martine avait une idée en tête, et même lorsque cette idée était un rêve, elle n'en démordait pas, et une fois qu'elle s'était imaginé ce tailleur bleu avec des chaussures comme ci ou comme ça, elle ne pouvait supporter la déchéance de ne pas les avoir exactement à l'échantillon de son rêve, en dévier lui semblait un compromis indigne, quelque chose comme si elle s'était contentée d'un laissé pour compte.

Elle était ainsi, en amour et en chaussures. Elle rêvait, mais ses rêves avaient la précision d'une décision mûrement réfléchie<sup>17</sup>.

L'obsession qui hante Martine à propos de la hauteur du talon et de la couleur de ses escarpins de mariée révèle sa nature profonde, sa problématique façon d'être au monde, où la superficialité, sous-entendue dans le zeugma « en amour et en chaussures », n'est que symptomatique d'une tendance à l'idéalisation obsessionnelle et malade.

---

16 Elsa Triolet, « Mille Regrets », *Milles Regrets* [1942], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, rééd. 2019, p. 39.

17 Elsa Triolet, *L'Âge de nylon I, Roses à crédit*, op. cit., p. 103-104.



Dans d'autres récits, l'instance narrative exprime moins directement ce lien entre vêtements et caractère : un choix d'interprétation plus libre est laissé au lecteur, qui doit opérer par recoupements, en relevant les variations autour de mêmes objets d'habillement, couleurs ou accessoires. Des constantes se font jour dans l'attribution de certaines caractéristiques et habitudes vestimentaires à certains types de personnages. Le noir, par exemple, est la couleur des « indésirables » immigrées. De Varvara, dans *Camouflage*, qui souhaite faire oublier sa présence depuis sa plus tendre enfance, on retient le manteau de drap noir et le chapeau noir sous lesquels elle cache ses cheveux, son visage et son corps, pour se soustraire aux regards jusqu'à devenir « tout à fait transparente<sup>18</sup> » à la fin du récit. Olga Heller, l'une des protagonistes du *Rendez-vous des étrangers*, opte aussi pour cette couleur lorsqu'elle doit se rendre, à contre-cœur, au rendez-vous que lui a fixé Duvernois : « Vite, la robe, laquelle... la noire. Olga se surprit à vouloir prendre une fourrure qui lui allait bien... pourquoi, Madame ? Pour plaire ? Elle mit le manteau noir qu'elle avait porté tout l'hiver<sup>19</sup> ». Le noir dont se couvrent les deux femmes, invariablement et en toute occasion, révèle à la fois leur peur de paraître suspecte et leur désir de se fondre dans une masse à laquelle elles ne pourront jamais réellement appartenir : il renferme leurs plaies et la vérité, l'essence de leurs existences.

Lucile (*Camouflage*) et Michel Vigaud, quant à eux, ne sont pas dépourvus de coquetterie et se montrent attentifs à leur apparence. Leur fraîcheur et leur naïveté les différencient pourtant d'une Simone de Bressac qui « tire d'elle-même un maximum parfois miraculeux<sup>20</sup> ». Ils ont en commun de sublimer, sans calcul, les tenues qu'ils portent, et de susciter admiration et envie avec leurs mises :

Même les objets qui entouraient Lucile devenaient précieux et étonnants comme elle. Ses amies avaient toujours envie d'avoir des robes comme celles de Lucile, mais quand elle les ôtait on s'apercevait qu'elles étaient d'indienne très ordinaire et fort mal coupées. Les magnifiques colliers que toutes lui enviaient si fort, se transformaient sur les autres en verroterie de bazar et les parfums raffinés dont elle usait, en eau de Cologne bon marché<sup>21</sup>.

Alfredo s'extasiait sur la coupe du pantalon bis, il voulait que Michel lui avouât l'adresse de son tailleur (...) Il était vraiment trop pittoresque de raconter que le pantalon avait appartenu à un gendarme colonial, Michel dit qu'il venait de Londres<sup>22</sup>.

---

18 Elsa Triolet, *Camouflage* [1928], trad. du russe par Léon Robel, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976, p. 35.

19 Elsa Triolet, *Le Rendez-vous des étrangers*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1956, p. 149.

20 Elsa Triolet, *Le Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 221.

21 Elsa Triolet, *Camouflage*, *op. cit.*, p. 23.

22 Elsa Triolet, *Le Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 123.



Dans son ouvrage intitulé *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, Marianne Delranc Gaudric explique que le terme « camouflage » qui donne son titre au roman dont Lucile est l'héroïne aux côtés de Varvara, s'applique à l'apparence physique trompeuse de Lucile et fait surtout référence au « pouvoir défensif de l'amour et [à] l'aide qu'il peut apporter à ceux (ou celles) qui le suscitent<sup>23</sup> ». Les tenues de Lucile, comme celles de Michel, peuvent être de pacotille : leur nature profonde ainsi que leurs cheminements respectifs les transcendent. Leurs vêtements et la façon qu'ils ont de les porter sont révélateurs d'un pouvoir de leur caractère, ce sont les tenues d'êtres « innocent[s] des ravages de [leur] séduction<sup>24</sup> ».

### 1.3. Que cachent les vêtements ?

À travers ce dernier exemple, un renversement intéressant s'opère, qui doit être observé : dans le cas de Lucile et Michel, ce n'est pas l'habit qui fait le moine, mais le moine qui fait l'habit. Une première brèche vient mettre à mal l'apparente confiance qu'Elsa Triolet accorde au vêtement. Les objets relatifs à la mise, par leur fonction d'enveloppe, émergent comme des artifices fragiles, dont il faut se méfier et que seul un esprit averti serait en mesure d'élucider. L'écrivaine n'est pas dupe. Elle croit en la possibilité de juger un être sur son apparence, à la seule condition d'être capable d'en déchiffrer les signes, de posséder ce don, comme en témoigne cet extrait du *Cheval Roux* :

Et on dit qu'il ne faut pas juger les gens sur leur mine ! C'est, au contraire, ce qu'il faudrait faire, mais ce jugement n'est pas donné à tout un chacun. Il faut y être expert, être un expert, comme il y a des experts en peinture ou écriture<sup>25</sup>.

La garde-robe devient alors support de cristallisation des multiples tensions entre vérité et illusion : l'écriture d'Elsa Triolet lui permet de questionner le jeu des apparences et des faux-semblants, une thématique qui lui est chère et qui traverse, de façon protéiforme, l'ensemble de son œuvre narrative. Par sa connaissance pratique des milieux de la mode, ainsi que par sa fonction d'écrivaine, elle a appris à gratter le vernis pour divulguer ce qu'il s'applique à dissimuler habilement. Dans *Colliers* déjà, elle révélait ce que cachaient les jupes séduisantes des midinettes courant Paris pour le compte des maisons de Haute couture : « leurs bas (...) déchirés, leurs hauts talons usés, toutes choses qui ne se voient guère sur les cartes postales<sup>26</sup> ». Des vêtements parlants autant que faillibles, donc. La narratrice de « Mille Regrets » a beau acheter des bas neufs, des souliers de satin et une écharpe, elle

---

23 Marianne Delranc Gaudric, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2020, p. 234.

24 Elsa Triolet, « Préface à une vie de Michel Vigaud » [1965], *Le Cheval blanc* [1943], *op. cit.*, p. 16.

25 Elsa Triolet, *Le Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 158.

26 Elsa Triolet, « Colliers », *Œuvres romanesques croisées*, *op. cit.*, p. 50.



ne parvient à tromper que la vendeuse, incapable de voir « [s]es pieds nus dans d'in vraisemblables godasses, ni l'aspect de [s]on tailleur sous [s]on manteau croisé<sup>27</sup> ». Ces leurres, en revanche, ne suffisent à combler ni le désespoir face aux altérations de son corps, ni l'angoisse de ses retrouvailles avec Tony, l'amant qu'elle croyait mort. Ces terreurs, ancrées en elle, la conduisent à la mort, dans la fin de la nouvelle. Le don d'observation et la clairvoyance d'Elsa Triolet font d'elle une « experte » en jugement, et lui ont permis, en littérature, de se servir et de jouer des apparences, en invitant le lecteur à plonger sous la surface des choses afin d'en extraire le sens profond. Le sac à main transparent « comme en verre (...), si bien que tout ce qui est à l'intérieur est visible<sup>28</sup> », qu'elle a créé pour Lucien Lelong en 1938, exposait les secrets et l'intimité de qui le portait et s'affirme comme une transposition astucieuse de sa démarche littéraire dans le domaine de la mode, montrant à quel point l'ensemble de ses recherches sont liées. Nouveau renversement, pourtant : Elsa Triolet insiste sur le fait que, à l'intérieur de ce sac « tout doit être beau<sup>29</sup> », révélant ainsi son goût pour les objets raffinés, appréciables pour eux-mêmes, pour leur surface et au-delà de leur fonction.

## 2. Poétique du vêtement

### 2.1. Le cas de l'obsession du soulier

Les pièces composant l'immense vestiaire littéraire assemblé par Elsa Triolet ancrent les existences de ceux qui s'en parent au réel ; enveloppe améliorée d'un corps, ils impriment une marque d'appartenance à un groupe, à un milieu ; ils peuvent dévoiler une vérité, un trait de caractère, un pan de passé constitutif de la nature profonde de quelqu'un. Mais la lucidité à peine voilée de leur créatrice quant à leur statut de leurre empêche le lecteur de céder au désir de classer ces pièces selon les principes d'une sorte de « vestignomonie trioletienne ». Certains objets d'habillement reviennent pourtant constamment, se répètent d'une œuvre à l'autre comme les perles des colliers que confectionnait Elsa, sans pour autant être attachés à un type de personnage en particulier. Les fonctions de protection ou de signe social distinctif de ces pièces d'habillement et de parure sont secondaires sur le plan de la narration : leur intérêt réside davantage dans la symbolique qu'ils renferment et qui se développe au fil des occurrences.

Un cas éloquent est celui des souliers : ils donnent lieu à des évocations plus ou moins longues dans presque tous les récits d'Elsa Triolet, et s'affirment comme des objets de création littéraire à part entière dans son écriture. Dans l'incipit de *Fraise-des-Bois*, le lecteur est invité à entrer « dans

---

27 Elsa Triolet, « Mille Regrets », *Milles Regrets*, *op. cit.*, p. 38.

28 Elsa Triolet / Lili Brik, *Correspondance, 1921-1970*, *op. cit.*, p. 116.

29 *Ibid.*, p. 116.



le monde atypique de l'enfance<sup>30</sup> » qu'Elsa Triolet restitue à partir du point de vue de la très jeune Fraise-des-Bois, au moyen de l' « étrangéisation<sup>31</sup> ». Personnifiées, les chaussures offrent un support privilégié au déploiement de ce procédé : « Le rôle des chaussures n'est pas négligeable. Fraise-des-Bois voit mieux les gens au-dessous du genou qu'au-dessus. Il y a des souliers malheureux, arrogants, gentils, bêtes<sup>32</sup>... ». Puis, dans le chapitre intitulé « Le Silence du douze », qui déroule le quotidien de l'hôtel parisien dans lequel loge Fraise-des-Bois, le même procédé est utilisé, et les chaussures entreposées devant les portes de chaque chambre, par un habile jeu de personnifications, de synecdoques et de métonymies, servent à désigner leurs occupants :

Des souliers d'homme, habitués à la marche, brun roux, au cuir épais, étalent leurs lacets devant le 7, tournant l'un vers l'autre leur bout obtus.

Deux paires de chaussures jouent à se dépasser près du 9 : des chaussures de dame en chevreau jaune avec un nœud et une bride, et des noires, d'homme, à tirettes saillant derrière et à languettes qui pendent.

Des escarpins vernis brillants sont jetés loin de la porte du 10. L'un est couché sur le flanc, étirant sa pointe avec élégance, l'autre est retourné et marche sur le talon de l'autre, haut et recourbé comme un S<sup>33</sup>.

Les souliers ont un statut ambigu. Ils sont admirés par de nombreux personnages : Varvara, partage avec sa mère « la passion des belles chaussures », Louise Delfort, la narratrice des « Cahiers enterrés sous un pêcher », se souvient des sandales données au camp comme du « cadeau le plus précieux (...) jamais reçu<sup>34</sup> », Élisabeth les collectionne depuis *Le Cheval Blanc* jusqu'à sa vieillesse dans *Le Rendez-vous des étrangers* ; ils viennent souvent souligner la beauté d'un pied et exprimer la naissance du désir masculin pour une femme ou sauvent la vie de Juliette, l'héroïque Résistante des « Amants d'Avignon », qui s'écrie : « Il y a un bon Dieu, le matin j'avais pris mes souliers neufs, j'étais furieuse quand j'ai vu qu'il commençait à brainer et qu'il fallait encore mettre ces affreux souliers à talons plats...<sup>35</sup> ». Mais, la plupart du temps, ils ont une connotation négative et préfigurent des malheurs, comme les « chaussures jaunes » des Messieurs de la Sûreté, dont les contrôles répétés

---

30 Marianne Delranc Gaudric, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, op. cit., p. 166.

31 Marianne Delranc Gaudric analyse en détails ce procédé cher aux formalistes dont est imprégnée Elsa Triolet, et explique qu'il a pour but de « fai[re] voir ce qui est caché dans le familier. C'est (...) une sorte de mise au jour de tout ce qui est habituellement refoulé, de ce qui existe mais n'est plus perçu qu'inconsciemment » (*Ibid.*, p. 166).

32 Elsa Triolet, *Fraise-des-Bois* [1926], trad. du russe par Léon Robel, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1974, p. 3.

33 *Ibid.*, p. 124.

34 Elsa Triolet, « Cahiers enterrés sous un pêcher », *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, op. cit., p. 332.

35 Elsa Triolet, « Les Amants d'Avignon », *Ibid.*, p. 111.



annoncent à Varvara son statut d'indésirable, dans *Camouflage*<sup>36</sup>, ou l'« infernal bruit de bottes<sup>37</sup> » des soldats allemands qui résonne dans la ville occupée, et qui fait tant horreur à Juliette, l'héroïne des « Amants d'Avignon ». Dans ses écrits intimes, Elsa Triolet leur attribuait déjà un caractère répulsif dans l'objet érotique qu'elle imaginait :

Du temps des surréalistes, je voulais comme tout le monde faire « un objet érotique ». Cela devait être un aquarium (je n'ai jamais eu d'argent pour l'acheter) avec de l'eau bleue et tiède, presque chaude (ceci, il n'y aurait eu que moi pour le savoir) dans l'eau des coquillages nacrés, roses, une tête de poupée, renversée, les yeux fermés, des cheveux longs, noyés. Puis, en dehors de l'aquarium, une porte : l'attente. Et, voyez-vous, cet objet érotique est en même temps une image du bonheur (...). Et puis – le – contre, l'effroyable : une pissotière, des chaussures d'hommes qu'on voit en dessous... Le mot clignotant – hôtel, il s'allume, s'éteint... Ceci est l'horreur<sup>38</sup>.

Les chaussures sport de Louise Lavergne deviennent ainsi le symbole tangible de l'opprobre que « La Belle épicière » doit affronter dans le quartier dont elle fut longtemps la reine, lorsque le cordonnier refuse de les ressemeler et qu'elle se trouve contrainte de les rapporter chez elle avec la peur d'être vue de ses voisins. Délaissée par tous, y compris par son époux, ses pensées reviennent à ses chaussures, qui forment une métaphore de sa difficile ascension, puis de sa chute brutale : « d'abord, elles lui avaient fait si mal, et maintenant qu'elle était bien dedans, elles avaient des trous aux semelles<sup>39</sup> ». Les héroïnes d'Elsa Triolet, ont par ailleurs bien souvent du mal à trouver chaussure à leur pied, au sens propre comme au figuré, et l'image du soulier neuf, non encore fait au pied, ou du caillou blessant dans la chaussure, est sans arrêt convoquée, de manière littérale ou plus métaphorique, à travers les pensées et actions de certains personnages. La narratrice de la nouvelle « Le Destin personnel », publiée aussi dans le recueil *Mille Regrets*, l'emploie pour représenter la place de ses malheurs intimes dans le contexte plus large de l'Histoire : « Le monde nage dans le sang, n'empêche qu'un clou dans mon soulier me fait tout aussi mal<sup>40</sup> ». Dans *Le Rendez-vous des étrangers*, Olga Heller ne se pardonne jamais d'avoir chaussé des mocassins neufs pour pique-niquer avec Frank Mosso. Elle attribue le suicide de cet ami, plus tard dans le roman, à la blessure qu'ils lui ont infligée ce jour-là :

---

36 Elsa Triolet, *Camouflage*, op. cit., p. 55.

37 Elsa Triolet, « Les Amants d'Avignon », *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, op. cit., p. 85.

38 Elsa Triolet, *Écrits intimes, 1912-1939*, op. cit., p. 398-399 : la traduction a été rectifiée dans Marianne Delranc Gaudric, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, op. cit., p. 177-178.

39 Elsa Triolet, « La Belle épicière », *Milles Regrets*, op. cit., p. 235.

40 Elsa Triolet, « Le Destin personnel », *Ibid.*, p. 190.



Olga, distraite, pensait que si elle n'avait pas un certain jour acheté des mocassins blancs avec une couture qui lui blessait le pied, les choses auraient peut-être tourné autrement et Frank serait peut-être encore vivant<sup>41</sup>...

Cette même douleur, causée par l'achat de bottillons neufs, tourmente Clarisse dans *Les Manigances*, mais disparaît littéralement et symboliquement, au moment où elle trouve sa vocation en s'affranchissant de tout ce qui l'entravait jusqu'alors. Et, les souliers collectionnés par Élisabeth ont une fonction symbolique mais également diégétique : la découverte par Michel de la malle *Vuitton*, spécialement conçue pour exposer et transporter les chaussures de la jeune femme, le mènera à comprendre la relation que sa bien-aimée entretient avec son ami Bielenki, qui est l'auteur de ce présent si spécial. Les précieux souliers d'Élisabeth précipitent la rupture inéluctable du couple, en matérialisant la tromperie dont Michel était jusqu'alors la victime aveugle.

Relevées et analysées séparément, ces occurrences pourraient sembler anecdotiques : considérées dans leur ensemble, elles gagnent cependant toute leur force et acquièrent leur véritable sens. La chaussure, qui renvoie à de célèbres proverbes et lieux communs servant à évoquer les difficultés et les bonheurs de la vie, est soumise, dans l'écriture d'Elsa Triolet, à de multiples répétitions et variations. Cela lui permet d'acquérir la consistance de motif, avec une charge symbolique forte, à éclaircir en parcourant l'ensemble de l'œuvre. Il en va de même pour les bas de soie et de nylon ou les manteaux, d'autres objets qui surgissent fréquemment dans ses récits : ce réseau d'images et de métaphores fonde une réelle poésie du vêtement dans son écriture.

## 2.2. Écrire le vêtement, dire les sensations

À travers ce parcours, le vestiaire littéraire d'Elsa Triolet se matérialise aussi comme un support esthétique de contemplation et d'expérience sensitive car l'évocation des vêtements et parures entre en relation directe avec l'écriture des sensations. Intrinsèquement liés aux sens, ces objets font partie intégrante du creuset de thèmes et de tropes alimentant la phénoménologie des corps et l'écriture du désir qui sont à l'œuvre dans ses récits. Architecte de formation, tour à tour joaillière et journaliste de mode, Elsa Triolet démontre un intérêt pour les pouvoirs synesthésiques des choses qui l'entourent et l'enveloppent : matières, textures, formes, couleurs, bruissements, odeurs... Elle s'efforce d'en restituer la matérialité, au détour de descriptions évocatoires qui esquissent les contours impalpables de l'expérience du monde vécue par les personnages. Lorsque Henri Castellat rencontre la jeune anglaise Dolly, il détaille ses « souliers sans talons, à bouts carrés, comme les souliers des bébés, et

---

41 Elsa Triolet, *Le Rendez-vous des étrangers*, op. cit., p. 373.



même avec les pompons<sup>42</sup> » avant même de remarquer la beauté et la fraîcheur des traits de son visage. Le vêtement qu'elle porte le soir, au restaurant, est décrit au style indirect libre, à travers le regard de Henri :

Dolly, toute fraîche, lavée, recoiffée, avait gardé sa jupe écossaise à gros plis, mais portait maintenant à la place de la chemisette de tout à l'heure, une blouse transparente, sous laquelle on voyait de la dentelle et des seins d'enfant à peine cachés sous cette dentelle<sup>43</sup>.

Les sens de Henri sont stimulés dans la contemplation de la blouse de Dolly : la transparence du tissu et la finesse de la dentelle appliquée sur sa peau cachent et dévoilent sa poitrine en soulignant la sensualité de son corps. Cette évocation entre de surcroît en écho direct avec la description, à la page précédente, de la mise d'une vieille romanichelle croisée plus tôt dans la journée :

C'était une romanichelle qui allait et venait dans la rue, sur les hauts talons d'escarpins usés, une jupe de cotonnade, froncée, d'une ampleur immense, ondoyait autour d'elle, les bouts des seins pointant à travers une blouse rose. Elle était très fardée, un rose éclatant étalé sur de la peau foncée, les indispensables anneaux d'or aux oreilles, des bandeaux noirs et lisses... Elle fumait une cigarette<sup>44</sup>.

Ici, les sens sont saturés par la multitude de couleurs franches, contrastées, par l'éclat et le bruit des anneaux d'or, par l'expansion de matières et de textures altérées autour du corps de la vieille femme. Par leur présence envahissante, ces atours soulèvent le dégoût de Henri. La jupe écossaise à gros plis, la blouse transparente et les seins d'enfant de Dolly se dressent en contre-point de l'immense jupon, de la vulgaire blouse rose et du bout des seins obscènes de la romanichelle. Le vêtement de la belle anglaise, observé par Henri, se dote alors d'un pouvoir hautement érotique, propice à l'éclosion de son désir.

C'est dans ces descriptions, reposant sur l'écriture des sens et des sensations, que le goût d'Elsa Triolet pour le vêtement et la parure est le plus perceptible. Comme le faisait la jeune Ella dans ses journaux intimes, les personnages se laissent fréquemment absorber par la contemplation de tenues, les leurs ou celles des autres : leurs regards viennent pour ainsi dire doubler celui de l'écrivaine, invitant le lecteur à savourer à son tour ces pièces pour elles-mêmes. Ils ont de plus une mémoire précise de ces objets. Ainsi, lorsqu'il souhaite présenter Élisabeth à Bielenki, Michel Vigaud lui demande de parer sa tête du chapeau de feutre noir qu'elle portait le jour de leur rencontre, afin que son ami la découvre telle que lui, il l'avait vue pour la première fois. Et, lorsqu'il se promène dans

---

42 Elsa Triolet, « Henri Castellat », *Milles Regrets*, *op. cit.*, p. 98.

43 *Ibid.*, p. 101.

44 *Ibid.*, p. 99-100.



Berlin, les réminiscences de l'« étroite robe en piqué blanc<sup>45</sup> » que portait Marina dix ans plus tôt à la fête des enfants au Kursaal, refont surface : par ce vêtement, il la reconnaît. De même, quand Louise Delfort se remémore avec précision son plus ancien souvenir, c'est par les vêtements et parures qu'il prend corps et se dessine :

Grand-mère porte une pèlerine noire, tricotée, et une ample jupe noire. De gros diamants brillent à ses oreilles, un au lobe et un autre qui pend, ils jettent des éclairs bleus qui se marient avec l'éclat de la table<sup>46</sup>.

Ces objets excitent les sens et impriment une marque à la fois directe et durable, persistante dans la mémoire, que Louise définit comme :

un serpent, ce petit rond de papier qu'on lance et qui se déroule loin dans la salle, au-dessus des danseurs, le souvenir, plus rapide que le son et la lumière, étrangement complet, en relief, en couleurs, avec une foule de détails minutieux<sup>47</sup>.

Et, bien que Louise regrette la défaillance de l'écriture pour fixer des souvenirs par fragments, Elsa Triolet s'emploie, par l'écriture du vêtement, à restituer des images et des sensations concrètes, frappantes et complètes.

### 2.3. Le vêtement, trame d'écriture

Le vestiaire d'Elsa Triolet s'étend donc bien au-delà de la présence littérale des vêtements, souliers et accessoires portés ou observés par les personnages. Il imprègne non seulement leurs pensées et leur imaginaire, ainsi que celui de l'écrivaine, mais prolifère aussi, par conséquent, dans la trame du texte et façonne l'écriture, en constituant un fonds d'images pour dire le monde, les paysages, les émotions et l'acte scriptural au sein de ce que Rose Fortassier nomme des « métaphores couturières », employées par des écrivains « curieux du vêtement pour désigner une fonction, un caractère, un sentiment<sup>48</sup> ». Fréquemment, Elsa Triolet vêt la nature : les branches des sapins sont « habillées de larges manches blanches de moines<sup>49</sup> », un train se met « à piquer le paysage comme une machine à coudre, laissant derrière lui des kilomètres d'étoffe bleu-noir<sup>50</sup> », « la nuit charitable jette son manteau noir sur la honte de la foule débraillée » et, l'avenue du Bois, qui était une

---

45 Elsa Triolet, *Le Cheval blanc*, op. cit., p. 33.

46 Elsa Triolet, « Cahiers enterrés sous un pêcher », *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, op. cit., p. 294.

47 *Ibid.*, p. 294.

48 Rose Fortassier, *Les Écrivains français et la mode, de Balzac à nos jours*, op. cit., p. 21.

49 Elsa Triolet, *Le Cheval roux ou Les Intentions humaines*, op. cit., p. 176.

50 Elsa Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970, p. 141.



« campagne en dentelles<sup>51</sup> » pour la Bérénice d’Aragon, est « luxueuse comme un renard argenté<sup>52</sup> » dans les yeux de Michel Vigaud. Ces images ornant la toile du texte, sont cousues à partir d’un tissu de vies et de perceptions entremêlées : celles de l’écrivaine, qui les fait naître de sa plume, mais également celles des personnages. En prenant corps, en s’incarnant *au fil* des récits, ces derniers ajoutent leur marque à celle d’Elsa Triolet dans le travail d’écriture. Dès lors, il n’est pas étonnant que les gouttes de pluie, qui inspirent au mélancolique Michel une mélodie au piano, soient assimilées à « des perles qui roulaient une à une du fil déchiré d’un collier<sup>53</sup> ». Ces perles sont celles des colliers qu’imaginait Elsa Triolet à l’époque où se déroule le roman ; ce sont également celles que Michel observe au cou des femmes depuis sa plus tendre enfance, passée dans de luxueux hôtels d’Europe. À son retour d’Amérique, Michel encore, compare sa vie à la traîne d’une robe :

En trois mois, il n’avait encore vu personne, pris par Paris et par sa propre vie, qu’il traînait derrière lui, comme une dame la longue traîne de sa robe qu’elle manœuvre, tantôt la laissant derrière elle, tantôt la rejetant de côté d’un coup de pied, ou la laissant s’enrouler autour d’elle. Ah ! c’est toute une science qu’il faut avoir pour ne pas se prendre les pieds dans sa vie, pour la traîner derrière soi avec grâce et aisance<sup>54</sup>...

La traîne du passé, empêchant le présent de se dérouler, rappelle la robe de la mère de Michel, « si belle, et entravée dans le bas de telle sorte qu’elle pouvait à peine marcher<sup>55</sup> » au début du roman, juste avant l’éclatement de la Première Guerre mondiale, en même temps que la robe longue et la sortie de bal en plumes qu’Elsa Triolet portait pour la soirée du journal *Ce Soir*, en 1937 : « Je n’avais encore jamais eu de ma vie une robe longue et je me sentais comme un Indien au milieu des gens normaux<sup>56</sup> ».

L’écriture d’Elsa Triolet, comme un collier monté à partir de matériaux disparates ou une étoffe brodée de motifs variés, est nourrie de son expérience pratique et de son goût pour la mode. Lorsqu’elle commente l’exercice de création littéraire, la posture de l’écrivain et les dessous de la narration, il semble alors logique qu’elle ait continuellement recours à la métaphore couturière. L’image de la maille du collant ou d’un bas qui file est par exemple employée plusieurs fois pour dire un tournant dans la vie d’un personnage, mais aussi une rupture dans le fil de la narration, comme si

---

51 Aragon, *Aurélien* [1944], Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 89 : il est par ailleurs intéressant de noter que, dans ce chapitre, la longue promenade parisienne de Bérénice est assimilée à une broderie sans motif préétabli.

52 Elsa Triolet, *Le Cheval blanc*, *op. cit.*, p. 62.

53 *Ibid.*, p. 169.

54 *Ibid.*, p. 402.

55 *Ibid.*, p. 42.

56 Elsa Triolet / Lili Brik, *Correspondance, 1921-1970*, *op. cit.*, p. 106.



cette dernière échappait à l'emprise de l'écrivaine, qui se présente, dans *Le Grand Jamais*, sous les traits d'Ariane :

Je tisse un fil, et, ma propre Ariane, je le suis pour me sortir de mon labyrinthe. Et voilà que je fais marche arrière, mon fil se relâche et je me perds, je perds le fil de ce roman qui devait faire sa pelote avec autre chose que le destin de quelques personnages<sup>57</sup>...

L'article d'Anne Wattel intitulé « Quand Elsa se tait à l'aube. Une mise à mort sous le signe de Philomèle », propose par ailleurs une lecture de l'ultime roman d'Elsa Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, au prisme du mythe de Philomèle, jeune femme mutilée qui, avant d'être métamorphosée en rossignol, avait eu recours à l'art de la tapisserie pour faire le récit des horreurs infligées par son beau-frère. Dans ce « roman-épilogue », serti lui aussi de métaphores couturières, Elsa-Philomèle écrit en couturière. Elle dit sa vie et sa mort à l'écriture :

comme on coud, comme on tisse, avec des motifs en relief, en entrelaçant les fils, en faisant des points. Sont ainsi entremêlés, dans le roman, bribes autobiographiques, éclats de fictions, rêveries. Le maillage est serré : encre noire et rouge se coudoient, se diluent parfois, effaçant les distinctions entre le vécu et le rêvé, le vers et la prose, l'autre et soi<sup>58</sup>.

Et si elle se réfère encore à la mode pour éclairer ses questionnements autour de l'acte d'écrire dans la *Préface à la Clandestinité*, en affirmant que « le “style” est la peau d'une chose écrite et non son vêtement, l'enlever n'est pas la déshabiller, c'est l'écorcher<sup>59</sup> », elle ne manque pas, dans cette métaphore, de reléguer le vêtement au rang d'apparat factice et secondaire, de prothèse accessoire, comme pour rappeler malicieusement, sa lucidité face aux objets du sublime vestiaire littéraire qu'elle a composé de « [s]es doigts orpailleurs<sup>60</sup> ».

## Bibliographie

Elsa Triolet, *Fraise-des-Bois* [1926], trad. du russe par Léon Robel, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1974.

---

57 Elsa Triolet, *Le Grand Jamais* [1965], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016., p. 252-253.

58 Anne Wattel, « Quand Elsa Triolet se tait à l'aube. Une mise en mort sous le signe de Philomèle », dans *Fabula-LhT*, n° 22, « La Mort de l'auteur », dir. Jean-Louis Jeannelle et Romain Bionda, juin 2019, URL : <http://www.fabula.org/lht/22/wattel.html>

59 Elsa Triolet, « Préface à la Clandestinité » [1964], *Le Premier accroc coûte deux cents francs* [1944], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, rééd. 2017, p. 15-16.

60 Aragon, « Elsa-Valse », *Les Yeux d'Elsa* [1942], Paris, Seghers, 2012.



Elsa Triolet, *Camouflage* [1928], trad. du russe par Léon Robel, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1976.

Elsa Triolet, *Colliers* [1933], trad. du russe par Léon Robel, *Œuvres romanesques croisées*, tome 40, Paris, Robert Laffont, 1972.

Elsa Triolet, *Milles Regrets* [1942], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, rééd. 2019.

Elsa Triolet, *Le Cheval blanc* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, rééd. 2019.

Elsa Triolet, *Le Premier accroc coûte deux cents francs* [1944], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, rééd. 2017.

Elsa Triolet, *Le Cheval roux ou Les Intentions humaines* [1953], Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972, rééd. 2008.

Elsa Triolet, *Le Rendez-vous des étrangers*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1956.

Elsa Triolet, *L'Âge de nylon I, Roses à crédit* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, rééd. 2019.

Elsa Triolet, *Les Manigances*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1962.

Elsa Triolet, *Le Grand jamais* [1965], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016.

Elsa Triolet, *Le Rossignol se tait à l'aube*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1970.

Elsa Triolet, *Écrits intimes, 1912-1939*, édition établie, préfacée et annotée par Marie-Thérèse Eychart, trad. du russe par Lily Denis, Paris, Stock, 1998.

Elsa Triolet / Lili Brik, *Correspondance, 1921-1970*, trad. du russe sous la direction de Léon Robel par Marianne Delranc Gaudric, Hélène Ravaisse, Hélène Rol-Tanguy *et al.*, Paris, Gallimard, 2000.

Marianne Delranc Gaudric, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2020.

Rose Fortassier, *Les Écrivains français et la mode, de Balzac à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1988.

Anne Wattel, « Quand Elsa Triolet se tait à l'aube. Une mise en mort sous le signe de Philomèle », dans *Fabula-LhT*, n° 22, « La Mort de l'auteur », dir. Jean-Louis Jeannelle et Romain Bionda, juin 2019, URL : <http://www.fabula.org/lht/22/wattel.html>



Florence Calame-Levert (dir.), *De Neige et de rêve, les bijoux d'Elsa Triolet*, Paris, Chêne, 2015.

### **Notice biographique**

Professeur de Lettres Modernes à Marseille, Marie Vincente Calendini est diplômée de l'École du Louvre (avec une spécialisation en Histoire de la Photographie) et inscrite en Doctorat en « Langue et Littérature françaises » à l'Université de Toulon. Son projet de recherche, mené sous la direction d'Annick Jauer et intitulé « L'écriture des corps dans l'œuvre narrative d'Elsa Triolet », étudie la question de la représentation du corps ainsi que de ses modalités d'écriture dans les romans et nouvelles de l'écrivaine, en interrogeant les façons dont ces derniers *sont dits, se disent et disent* le monde.