



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 par Corinne Grenouillet et Erwan Caulet le 4 septembre 2024

Pour citer ce document : Nicolas Thierry, « *Elsa la rose d'Agnès Varda : du soliloque du poète à la réponse des créatrices* » 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.



***Elsa la rose* d'Agnès Varda : du soliloque du poète à la réponse des créatrices**

Nicolas THIERRY

Université Rennes 2 (CELLAM)

Réalisé en 1965 par Agnès Varda, le court-métrage *Elsa la rose* consacré au couple Triolet-Aragon est régulièrement qualifié de documentaire¹. Il pourrait cependant s'avérer plus juste d'y voir une occurrence de « film-essai » au sens où les différents auteurs du collectif *L'Essai et le Cinéma* (2004) tâchent de circonscrire la notion. Partant de l'étymologie du terme « essai » (soit le latin « *exigere* [...] c'est-à-dire "conduire au-dehors", "à partir de", puis "exiger", "peser" »), Murielle Gagnebin définit le genre cinématographique comme une forme propre à « condui[re] vers quelque ailleurs l'esprit, le regard ou la psyché, [à] expuls[er] la pensée, non sans avoir auparavant comme mesuré, pesé la forme et l'essor². » En d'autres termes, et pour en prendre une définition minimale, le film-essai ne se contenterait pas d'enregistrer une réalité, ou tout du moins une représentation qui se donne pour telle, il s'attacherait à la dépasser en ayant d'abord pris soin de l'évaluer et de la soupeser. Or, dans *Elsa la rose*, c'est bien à une telle entreprise qu'Agnès Varda semble se livrer. La réalisatrice recourt d'abord abondamment et de façon privilégiée aux vers amoureux d'Aragon afin de brosser le portrait d'Elsa Triolet, ou plutôt pour figurer ce qu'Olivier Barbarant identifie comme « la présence appelée "Elsa" dans les poèmes d'Aragon³ ». De fait, la périphrase employée par le critique souligne l'écart qui existe inexorablement entre, d'une part, la muse éthérée chantée par le mari, et, d'autre part, la femme à la ville, la carrière littéraire et intellectuelle qui est la sienne et que l'œuvre d'Aragon est susceptible d'occulter, ou encore la femme presque septuagénaire qu'Elsa Triolet se trouve être au moment du tournage du court-métrage. Ce point de départ poétique de la cinéaste ne constitue cependant pas une fin en soi puisque, comme le note Geneviève Chovrelat, *Elsa la rose* offre un « heureux contrepoint à

1 On note, par exemple, qu'il est répertorié en tant que « court métrage documentaire » sur le site internet de *Ciné-Tamaris*, la société de production fondée par Varda et qui assure aujourd'hui la diffusion des œuvres de la cinéaste et de Jacques Demy (consulté le 24 février 2022, URL : <https://www.cine-tamaris.fr/elsa-la-rose/>). Nous en proposons ci-après la transcription.

2 Murielle Gagnebin, « L'inconscient à l'essai », in Suzanne Liandrat-Guiges et Murielle Gagnebin (dir.), *L'Essai et le Cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 2004, p. 15.

3 Olivier Barbarant, *Aragon. La Mémoire et l'Excès*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1997, p. 203.



l'idéalisation publique d'une relation de couple, qui laisse voir pudiquement des craquelures dans ce vernis amoureux⁴ », mais s'emploie également à réaffirmer la subjectivité et la dignité d'autrice d'Elsa Triolet. Si Agnès Varda part du chant aragonien, c'est pour mieux pointer les limites du « mythe d'Elsa », de la légende amoureuse qui s'élabore dans les vers lyriques (d'où, peut-être, le choix archaïsant du noir et blanc qu'elle opère), au profit d'une représentation plus incarnée et moins réductrice de l'écrivaine. Pour autant, cette entreprise de démythification ne prend pas la forme d'une disqualification des vers du mari, la réalisatrice semble au contraire faire de l'érection de ce « mythe » un effet de la réception du poète et non une construction inhérente à son chant. D'autant que c'est régulièrement par le truchement de ses poèmes qu'Agnès Varda esquisse, en creux, un portrait plus étoffé d'Elsa Triolet.

Le titre du court-métrage est en cela tout à fait représentatif. En effet, « Elsa la rose » apparaît en toutes lettres dans le film sous la forme de pétales de rose⁵, et ce alors que la voix *over*⁶ (celle de Michel Piccoli) scande des vers tirés du poème d'Aragon « J'inventerai pour toi la rose » (*Elsa*, 1959). Cette origine intertextuelle affichée, l'élimination du nom de la femme (qui constitue également son nom de plume), l'épithète qui reprend un motif topique de la lyrique amoureuse... tout semble concourir à faire du titre du court-métrage une parfaite illustration de la réification dont Elsa Triolet serait l'objet au sein du chant de son mari. Pourtant, derrière cette évidente lisibilité pourrait se dessiner un second intertexte qui rendrait l'interprétation du titre moins univoque. C'est en l'occurrence une référence au premier roman du cycle de *L'Âge de nylon* d'Elsa Triolet, *Roses à crédit* (1959), qui se laisse deviner. Et ce d'autant plus que le recueil *Elsa*, publié la même année et dont Michel Piccoli cite les vers dans le court-métrage, revendique explicitement le texte d'Elsa Triolet comme « source d'inspiration⁷ ». Ainsi, derrière le titre *a priori* topique et d'origine aragonienne du film se cache en réalité déjà un pont avec l'œuvre de romancière de la femme, ce qui constitue une première façon d'afficher la singularité d'Elsa Triolet par-delà l'idéalisation et la réduction à laquelle la poésie d'Aragon pourrait conduire, ou tout du moins à laquelle la réception de ses textes pourrait donner lieu.

Notre travail s'attachera à mettre en évidence la structure de « film-essai » qui serait celle d'*Elsa la rose*, c'est-à-dire les moyens cinématographiques employés par la réalisatrice afin, tout

4 Geneviève Chovrelat, « Une francophonie ouverte : Elsa Triolet par-delà les caricatures », in Marianne Delranc et Alain Trouvé (dir.), *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie*, Reims, Épure, 2017, p. 27.

5 Agnès Varda (réalisatrice et scénariste), *Elsa la rose*, Pathé, 1965, 20 min., in *Varda tous courts*, Issy-les-Moulineaux Paris, Arte, « Ciné-Tamaris », 2007, 13 min. 21. Les références suivantes seront directement données dans le corps du texte, entre parenthèses.

6 Selon la distinction établie entre voix *off* pour désigner la voix d'un acteur hors-champ mais bien présent dans la scène du film, et voix *over* pour qualifier une voix narrative superposée à l'image.

7 « [L]es références à *Roses à crédit* sont nombreuses dans *Elsa* » explique Marianne Delranc avant d'énumérer plusieurs exemples (« Lectures de *Roses à crédit* : Aragon, Amos Gitai... », in Marianne Delranc et Alain Trouvé (dir.), *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie*, op. cit., p. 46-47.)



d'abord, de faire apparaître les limites que le « mythe d'Elsa » présenterait, puis de s'intéresser à la façon dont le film ménage un espace inédit à la femme et autrice Elsa Triolet au sein du corpus amoureux de son mari. En filigrane, c'est également l'indépendance créatrice qu'Agnès Varda semble revendiquer pour son propre compte qu'il conviendra de souligner. Car si Elsa Triolet est bien davantage que l'épouse et la muse du poète Aragon, Agnès Varda est elle aussi bien davantage que la femme et l'auxiliaire du célèbre réalisateur Jacques Demy.

1. Elsa « racontée par Aragon⁸ »

Elsa la rose offre au premier abord le portrait d'une Elsa Triolet « racontée par Aragon », en particulier *via* les poèmes amoureux qu'il lui consacre. C'est-à-dire qu'Agnès Varda s'empare d'une représentation de la femme qui correspond à celle qu'en possèdent les spectateurs qui la connaissent avant tout au travers des textes du mari. Si ce truchement littéraire apparaît comme un prolongement du chant lyrique d'Aragon – « comme une sorte de *paratexte* très particulier⁹ » ainsi que le suggère Fabien Gris lorsqu'il souligne le fort ancrage sensible et biographique qu'induit le geste de « filmer la littérature » –, sous l'œil de la cinéaste, ce prisme poétique montre très rapidement ses limites en termes de représentation de la femme aimée.

1.1. La mise en scène d'un dialogue de sourds entre le poète et sa muse

Dès l'abord, Agnès Varda figure le poète dans sa tour d'ivoire, tour depuis laquelle l'aimée ne peut être atteinte. Dans la scène d'exposition d'*Elsa la rose*, la réalisatrice cadre un tableau sur lequel Aragon trace muettement le premier vers cité dans le film : « Je suis ». L'image bascule cependant sur la couverture du recueil *Le Fou d'Elsa* avant la fin de l'écriture, couverture qui s'affiche sans nom d'auteur, d'éditeur... Cette représentation simplifiée du plat de devant lui confère le statut d'intertitre et s'apparente alors à une déclaration du poète, l'assimilant directement au sujet lyrique de ses textes : « Je suis le fou d'Elsa » est ce que le spectateur semble invité à lire. La voix *over* nomme ensuite l'écrivain, « Aragon », comme une façon de lui assigner plus sûrement encore le rôle de narrateur, ou pour mieux dire de voix lyrique du court-métrage. Puis l'image bascule de nouveau sur le tableau blanc, l'homme reprend l'écriture du vers en laissant les deux premiers mots tracés sans attribut : « Je suis / Je suis plein du silence assourdissant d'aimer¹⁰ ».

8 Comme l'indique le premier encart du générique de fin du court-métrage (18 min. 52.)

9 Fabien Gris, « L'écrivain à la campagne. Filmer la littérature *in situ* », in Sylvain Dreyer et Dominique Vaugeois (dir.), *La Critique d'art à l'écran (t. 2.) Filmer la littérature*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2021, p. 28.

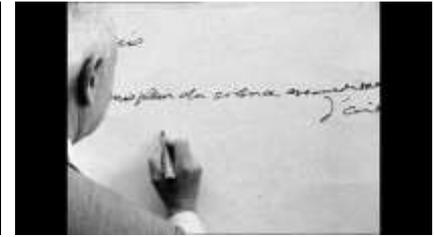
10 Louis Aragon, « Cantique des cantiques », *Le Fou d'Elsa* [1963], Paris, Gallimard, « Poésie », 2002, p. 105.



00 min. 08.



00 min. 10.



00 min. 33.

Le « Je suis » laissé en suspens et redoublé par le vers inscrit à sa suite, comme le brouillage opéré entre la personne de l'auteur et la première personne de ses poèmes, signalent l'omniprésence du sujet lyrique et de l'homme qui prime sur la présence de la femme uniquement évoquée par le prisme du chant. Il est même possible de parler ici de « présence-absence » d'Elsa puisque, parmi l'immense corpus amoureux d'Aragon, Agnès Varda choisit un vers non-adressé qui ne porte donc aucune marque de deuxième personne. De plus, l'oxymore « silence assourdissant », renforcé par la voix d'Aragon qui scandé le texte à plusieurs reprises pendant l'écriture, résume en quelque sorte les inextricables paradoxes du chant amoureux. Tout d'abord celui de la double énonciation : s'ils se présentent comme une célébration intime de l'épouse, les poèmes sont en réalité destinés à la publication et donc au public, d'où le caractère potentiellement irrecevable de l'assertion pour la femme. Le « silence » pour elle, l'« assourdissant[e] » profession de foi pour le lecteur. Sans compter que le complément de l'oxymore est « d'aimer », verbe qui ne possède lui-même pas d'objet (tout du moins à l'oral). C'est-à-dire que c'est le sentiment qui est exalté par le sujet et non l'aimée qui en est à l'origine. Dans *Du lyrisme*, Jean-Michel Maulpoix souligne cette tension inhérente, selon lui, au chant amoureux : « Croyant aimer un autre que soi, il n'aime que sa passion et l'absurde enchantement de se déposséder de soi¹¹. » Et c'est bien cette propension autotélique de la poésie lyrique qu'Agnès Varda semble mettre en scène dans cette séquence. Elsa Triolet ne pourrait ni se reconnaître ni se voir racontée par les vers de son mari puisqu'elle en serait davantage le prétexte que la destinataire.

À cela s'ajoute bien sûr l'irréductible dichotomie qui existe entre la figure poétique prénommée Elsa et la véritable Elsa Triolet qu'elle est à la ville. Là encore, Agnès Varda matérialise cette discordance en ne filmant que des graphies du prénom de la femme (et seulement de son prénom) à la suite du vers qui inaugure le court-métrage (on compte ainsi une graphie esquissée par Aragon sur le tableau blanc qui apparaît au début du film, puis une représentation en pétales de rose qui renvoie au titre de l'œuvre, et enfin une signature de la main même d'Elsa Triolet ; 00 min. 35.) De cette façon, la réalisatrice signale que c'est bien un « être de papier » différent de la femme âgée et de l'écrivaine qui apparaît dans les textes du mari. Outre ces

11 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 2000, p. 312.



inscriptions, c'est également par le biais de représentations picturales de l'aimée qu'Agnès Varda matérialise la réification, la statufication de l'épouse. Parmi les innombrables photographies d'Elsa Triolet qui interviennent dans le film, il est possible de prendre l'exemple hyperbolique du *travelling* focalisé sur Aragon dans l'intérieur du moulin de Saint-Arnoult (04 min. 05.) La caméra suit l'homme qui traverse l'une des bibliothèques de la maison puis s'installe dans un fauteuil. Sur son passage, et alors que la séquence dure à peine plus de trente secondes, ce ne sont pas moins de dix représentations de la femme qui sont aperçues (des photographies, un portrait de Matisse et une graphie de son prénom). Le moulin revêt ainsi l'apparence d'un véritable musée à la gloire de la muse (les deux termes ont, de fait, la même étymologie) dont Aragon serait le guide. D'autant que durant cette séquence la bande-son joue « J'ai tout appris de toi » de Jean Ferrat (1965), libre adaptation du poème « Prose du bonheur et d'Elsa » (*Le Roman inachevé*, 1956) qui convoque à la fois l'imaginaire stéréotypé du conte de fées et le *topos* poétique de la muse¹². La mise à distance de l'aimée et de l'intimité du couple s'en trouve exacerbée : pris en charge par un autre, dans un *medium* plus populaire, sans respect de la lettre du texte... le poème entre pleinement dans la sphère publique et devient la célébration d'un sentiment amoureux générique, il ne peut plus prétendre à la louange de la femme particulière. La voix *over* du film pourrait également creuser un tel écart lorsqu'elle déclame les textes d'Aragon en faisant non seulement entendre une voix différente de celle de l'auteur, mais aussi en adoptant régulièrement une diction précipitée. Dans les bonus de la réédition de ses court-métrages, Agnès Varda explique en effet qu'« [elle a] demandé à Michel Piccoli de lire quelques-uns des poèmes splendides d'Aragon à Elsa, et [qu'elle] lui [a] demandé de les lire de plus en plus vite, comme une messe bâclée¹³. » La réalisatrice ne motive pas son choix, mais il semble possible de lire cette scansion accélérée (mais dont le contenu demeure tout à fait audible) comme un reflet de la parfaite connaissance qu'une partie du public possédait de ces vers, une prosodie plus lente s'avérerait inutile dans la mesure où les poèmes dédiés à la femme appartiendraient déjà à la culture commune des spectateurs ; à moins qu'il ne s'agisse d'une forme de moquerie affectueuse à l'égard de la ritournelle d'Aragon. En outre, l'expression « messe bâclée » utilisée par la cinéaste pourrait également insister sur le prétexte poétique qu'Elsa Triolet constituerait : il ne s'agirait pas de se livrer à un véritable office en l'honneur de l'aimée, mais plutôt d'accomplir un morceau de bravoure littéraire sans véritable motivation amoureuse.

12 « Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre / Que cette heure arrêtée au cadran de la montre / Que serais-je sans toi qu'un cœur au bois dormant [...] Comme au passant qui chante on reprend sa chanson / J'ai tout appris de toi jusqu'au sens du frisson » (Louis Aragon, « Prose du bonheur et d'Elsa », *Le Roman inachevé* [1956], Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, p. 238-239.)

13 Agnès Varda, « Elsa la rose racontée par Agnès », in *Varda tous courts*, op. cit., 01 min. 57.



Commentant le film *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1959), Jean Cléder écrit que le « discours de l'écrivain est simultanément déconstruit par la mise en scène cinématographique¹⁴. » Agnès Varda adopte un même dispositif dans *Elsa la rose* : tout en laissant déclamer et écrire Aragon, elle donne à voir les insuffisances de son chant pour représenter celle qu'il revendique pourtant comme épice de sa création poétique.

1.2. La mise en scène d'un dialogue de sourds entre le poète et ses lecteurs

Olivier Barbarant estime que le « mythe d'Elsa » « forme l'aspect le plus connu, mais sans doute aussi le plus ambigu de l'œuvre. Il arrive souvent que la poésie d'Aragon se confonde, dans l'esprit des lecteurs, avec le long cycle amoureux qu'elle a façonné, au point de se voir réduite à une lancinante célébration de l'aimée¹⁵. » De fait, la question de la réception s'avère cruciale pour expliquer la simplification de l'œuvre poétique d'Aragon qu'Agnès Varda met d'abord en scène, et de là interroger la réification qui affecte d'un même mouvement Elsa Triolet. S'agit-il d'une conséquence logique de la célébration lyrique de l'aimée, ou bien cela résulte-t-il d'un effet pernicieux de sa réception ? Si la réalisatrice s'emploie à pointer les limites du chant aragonien pour brosser le portrait de la femme, pour autant elle ne semble pas opérer une disqualification des vers du mari.

L'épisode le plus significatif du court-métrage à cet égard constitue peut-être celui dans lequel un savant jeu de miroirs est mis en place. Dominique Bluher le note, « [l]e miroir est un motif récurrent dans les films d'Agnès Varda¹⁶ » : en effet, celui-ci apparaît de façon privilégiée lorsque la cinéaste se livre à l'exercice du portrait, et à plus forte raison encore à l'exercice de l'autoportrait (la scène d'ouverture du film de 2008 *Les Plages d'Agnès* en offre une parfaite illustration). Le motif intervient cependant de façon tout à fait singulière et pourrait s'enrichir d'un intertexte supplémentaire dans *Elsa la rose*, réalisé l'année de la publication du roman d'Aragon *La Mise à mort*. Par des effets de surcadrage successifs, Agnès Varda filme l'homme en train de se mirer dans une glace à trois pans, démultipliant ainsi les images du poète, glace dans laquelle une photographie d'Elsa Triolet se reflète également. Le plan bascule ensuite sur une seconde photographie de la femme où celle-ci se mire à son tour dans une psyché, avant de revenir à la scène initiale. Dans une première lecture, et à l'égal de la scansion qui ouvre le court-métrage, la démultiplication des

14 Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, « Cinéma / Arts visuels », 2012, p. 71.

15 Olivier Barbarant, *Aragon. La Mémoire et l'Excès*, op. cit., p. 203.

16 Dominique Bluher, « La miroitière. À propos de quelques films et installations d'Agnès Varda », in Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, PUR, « Le Spectaculaire », 2009, p. 178.



images du poète pourrait de nouveau matérialiser l'omniprésence annihilante pour Elsa Triolet de la voix lyrique du mari. D'autant qu'elle est désormais doublement déréalisée puisque représentée par une image au second degré (le reflet d'une photographie ou une photographie qui n'offre que son reflet).



03 min. 20.



03 min. 26.



03 min. 32.

Cette séquence d'*Elsa la rose* pourrait cependant constituer une référence implicite à *La Mise à mort* (jamais nommé dans le film, mais cité plus loin) et ainsi rendre la lecture du motif plus ambiguë. Antoine, le protagoniste du roman de 1965, s'aperçoit que les glaces ne lui renvoient plus son image : « il avait constaté sa disparition des miroirs¹⁷. » Ce phénomène peut notamment s'expliquer par la théorie psychanalytique lacanienne puisque le « stade du miroir » serait une étape du développement de l'enfant au cours de laquelle il acquiert la conscience d'être un individu à part entière. Or, dans *La Mise à mort*, Antoine n'existe que pour et par l'amour de son amante Fougère, il se voit donc victime de la même dépersonnalisation que celle qui touche Elsa Triolet au travers des poèmes amoureux de son mari : « elle aime *une image* de moi¹⁸ », déplore ainsi Antoine. Quelle interprétation s'agit-il alors de prêter à cette potentielle intermédialité du court-métrage ? Agnès Varda retourne-t-elle la situation diégétique du roman de 1965 en assimilant l'Elsa chantée à l'Antoine dépossédé de lui-même, et en faisant du chanteur Aragon un égal de la cantatrice Fougère ? Ou bien entend-elle au contraire signifier que, à rebours de la lecture du public, l'apparente omniprésence du sujet aragonien cache en réalité son effacement au profit de l'aimée ? Cette seconde alternative pourrait être soutenue par la tonitruante déclaration d'intention que l'auteur livre dans la postface de *La Mise à mort* (huit mots en énormes caractères occupent seuls une page) : « J'AVOUE OUI : FOUGÈRE, C'EST ELSA TRIOLET¹⁹ ».

Plus loin dans le court-métrage, un autre plan vient attirer l'attention du spectateur sur la réception du poète. Ce dernier est filmé en train d'inscrire deux vers tirés du *Fou d'Elsa* sur un panneau blanc (14 min. 45) :

17 Louis Aragon, *La Mise à mort* [1965], in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 33, Paris, Robert Laffont, 1970., p. 15.

18 *Ibid*, p. 17 ; c'est l'auteur qui souligne.

19 Louis Aragon, *La Mise à mort* [1965], in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 34, Paris, Robert Laffont, 1970, p. 235.



Vous prenez tout cela pour une allégorie
Vous ne m'entendez pas²⁰

Ce ne sont cependant pas ces mots que la voix de Michel Piccoli énonce, mais un extrait particulièrement topique du recueil *Elsa* :

Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds
Voilà trente ans que ma pensée est l'ombre de ta pensée²¹

C'est-à-dire que le plan présente « un effet de dissonance » tel que le définit Régis Salado, soit un « montage signifiant texte/image²² » dans lequel les deux éléments du *medim* cinématographique ne coïncident pas et appellent dès lors une interprétation qui dépasse ce qui serait du ressort d'une logique narrative. Or, dans *Elsa la rose*, le spectateur entend un poème qui recourt à l'imaginaire tout à fait topique de l'amour courtois, un imaginaire propre à accentuer la réification de la femme chantée²³. D'autant que, dans le plan précédent, Agnès Varda reprenait le vers afin d'interroger Elsa Triolet quant à l'opportunité du motif : « Aragon dit toujours qu'il est une ombre à vos pieds. » Et l'autrice de récuser la métaphore : « Il a tort, il me fait du tort, toujours il se diminue par rapport à moi. Ça fâche les gens, et ils ont raison. » (14 min. 32.) Ainsi, le spectateur est à la fois confronté par l'ouïe à un *topos* poétique controversé, et par la vue à un vers d'Aragon dans lequel l'auteur dénie la veine « allégori[que] » de ses textes. S'il affirme par là la réalité de l'amour et de la femme qu'il chante, le public « ne [l]'enten[d] » littéralement pas. En faisant cette fois-ci parfaitement coïncider image et citation, Agnès Varda semble donner raison au poète et déplacer la responsabilité de l'érection du « mythe d'Elsa ». La statufication de l'aimée ne serait pas une donnée inhérente aux poèmes lyriques d'Aragon, mais serait le fait d'une réception qui méconnaîtrait le sens véritable des textes²⁴ – et il est à se demander si la plupart des spectateurs d'*Elsa la rose* ne reconduisent pas cette mésinterprétation dans leur lecture du film²⁵.

20 Louis Aragon, « Et commence l'an 897 de l'hégire », *Le Fou d'Elsa*, op. cit., p. 334.

21 Louis Aragon, « Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds », *Elsa* [1959], Paris, Gallimard, « Poésie », 2008, p. 16.

22 Régis Salado, « *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969) de João César Monteiro : "la poésie ne peut pas être filmée" », in Sylvain Dreyer et Dominique Vaugeois (dir.), *La Critique d'art à l'écran (t. 2.) Filmer la littérature*, op. cit., p. 93-94.

23 Jean-Michel Maulpoix le note : « La "muse" sera dès lors perçue comme un avatar de l'amoureuse absente ou désirée. Figure de l'inaccessible, elle a les traits de l'idéal [...]. Les relations que le poète, son "féal", entretient avec elle sont du même ordre que ceux qui unissaient à sa Dame le chevalier courtois : ils sont faits de distance, de confiance et d'exigence passionnée. » (*Du lyrisme*, op. cit., p. 314.)

24 Une lecture similaire de la scène d'exposition du film peut également être opérée et venir nuancer notre premier commentaire. De fait, si Aragon scande et transcrit le vers « Je suis plein du silence assourdissant d'aimer », la première graphie du prénom « Elsa » est de sa main : « Je suis / Je suis plein du silence assourdissant d'aimer / ELSA » est-il ainsi écrit sur le tableau blanc. Le « ELSA » final peut alors se prêter à deux interprétations. Tout d'abord celle qui fut déjà la nôtre, à savoir celle d'une figuration de l'« être de papier » que constitue l'Elsa des poèmes. Cependant, le prénom pourrait aussi être lu comme le complément du verbe « aimer », soit comme une façon d'inclure la femme dans



2. Elsa Triolet « filmée par Agnès Varda²⁶ »

À partir notamment du court-métrage *Les Dites Cariatides* d'Agnès Varda (1984), Pedro Serra élabore le concept de « muse kino-poétique » : elle « filme les cariatides parisiennes comme si elle tentait de les sortir de leur sommeil de pierre²⁷ » écrit-il au sujet de la réalisatrice. Le critique forge cette notion afin de désigner le processus par lequel une « statue féminine » se trouve « animée par une voix *off*²⁸ » ou par tout autre procédé cinématographique. Si l'on choisit d'entendre le terme « statue » non pas seulement dans son acception littérale mais aussi figurée, le glissement décrit par Pedro Serra permet également de qualifier l'entreprise de démythification dont Elsa Triolet est l'objet dans *Elsa la rose*. La cinéaste ne se contente en effet pas d'interroger et de mettre en défaut les vers d'Aragon et la « statue » poétique qu'ils érigent au détriment de la femme, elle s'emploie également à offrir un espace d'expression inédit à l'épouse et à réaffirmer sa dignité d'écrivaine.

2.1. La réponse de la femme

Considéré comme un soliloque inaudible et réducteur pour l'aimée, le chant lyrique d'Aragon rendrait toute réponse de la femme inenvisageable et occulterait la réalité terrestre de celle-ci. Agnès Varda s'attache alors à dépasser le point de départ poétique de son court-métrage afin de ménager un droit de réponse à Elsa Triolet. Pour ce faire, la réalisatrice détourne tout d'abord les procédés qu'elle a elle-même mis en œuvre pour figurer la réification lyrique qui affecte l'écrivaine. C'est le cas lorsque la bande-son joue non plus une adaptation des poèmes d'Aragon par Jean Ferrat, mais « *The man I love* » interprété par Billie Holiday (1939). L'élection du morceau semble de nouveau trouver sa source dans les vers du mari puisqu'il est évoqué dans le recueil *Il ne m'est Paris que d'Elsa* :

Toi tu redemandais parfois *The man I love*
Avant d'aller dormir dans le tendre matin²⁹

le chant. Le « silence » serait désormais du côté de la réception et non plus de celui de l'aimée.

25 C'est par exemple le cas de Jean-Noël Liaut, cité par Geneviève Chovrelat (« Une francophonie ouverte : Elsa Triolet par-delà les caricatures », *op. cit.*, p. 27.), qui écrit dans sa biographie d'Elsa Triolet et de sa sœur que le court-métrage représente « un parfait glaçage pour une pièce montée à plusieurs étages. » (Jean-Noël Liaut, *Elsa Triolet et Lili Brik. Les Sœurs insoumises : biographie*, Paris, Robert Laffont, 2015, p. 301.)

26 Comme l'indique le deuxième encart du générique de fin du court-métrage (18 min. 55.)

27 Pedro Serra, « Muse kino-pétique : Documentaire et poésie chez João César Monteiro, Jaime Chávarri et Agnès Varda », traduit du portugais par Nathalie Hannecart, *Cadernos De Literatura Comparada*, n° 21, 2009, consulté le 8 mars 2022, URL : <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/188/174>, p. 14.

28 *Ibid.*, p. 5.

29 Louis Aragon, « Il ne m'est Paris que d'Elsa », *Il ne m'est Paris que d'Elsa* [1964], Paris, Seghers, 1997, p. 9.



Malgré cette origine *a priori* aragonienne, la chanson n'en demeure pas moins éminemment signifiante sur le plan de la parole féminine. De fait, choisissant de faire entendre la voix d'une femme noire-américaine qui s'exprime en pleine ségrégation raciale³⁰ pour chanter « L'homme qu'[elle] aime », Agnès Varda prend le contre-pied du point de vue dominant qu'elle portait jusque-là à l'écran, en l'occurrence celui d'un chanteur qui adapte les vers d'un poète célébrant son amour pour une figure féminine idéalisée. D'autant que les images associées à chacune de ces deux musiques dans le court-métrage redoublent ce basculement contrapuntique. Lorsque les premières notes de « Que serais-je sans toi » de Jean Ferrat résonnent (et avant que le plan ne bascule sur l'intérieur du moulin de Saint-Arnoult), Aragon vient tout juste de narrer sa première rencontre avec Elsa Triolet à Montparnasse. L'homme se prête à une reconstitution de l'événement dans le café de *La Coupole*, et la caméra adopte son point de vue afin de filmer la femme entrant par les portes battantes du lieu. Cependant, quand « The man I love » se fait à son tour entendre, c'est désormais le point de vue d'Elsa Triolet lors du même événement qui apparaît à l'écran. Grâce à un champ-contrechamp, l'image offre une vue de l'intérieur du café parisien derrière les portes battantes en mouvement, soit la perspective qui était celle de la femme pendant le premier épisode musical du film. Agnès Varda dépasse ainsi le prisme masculin en offrant non seulement une occurrence inédite de lyrique féminine au travers de la bande-son, mais en faisant également le choix d'adopter une caméra subjective afin de figurer le point de vue féminin de la rencontre. De plus, le choix d'un morceau chanté en anglais peut aussi faire écho à l'accent russe d'Elsa Triolet qui résonne dans le court-métrage et qui participe de sa singularité.



03 min. 01.



09 min. 07.

Dans *Elsa la rose*, Agnès Varda multiplie les insertions de photographies d'Elsa Triolet afin de matérialiser la réification, le figement dans une éternelle jeunesse³¹ que les vers du mari lui imposent. Là encore, un épisode du court-métrage permet d'interroger et de déplacer le point de vue qui régit le procédé cinématographique. Adoptant la posture du mari jaloux, Aragon fait état des rapports que son épouse entretenait avec Maïakovski dans ses jeunes années moscovites. Car si le

30 Sujet politique qui, comme on le sait, occupe la cinéaste. Elle tournera le documentaire *Black Panthers* trois ans après *Elsa la rose*.

31 Elsa Triolet le déplore elle-même dans l'interview qu'elle accorde à Agnès Varda au cours du film : « Là, les lecteurs de ces poèmes, ils s'attendent à ce que j'aie vingt ans éternellement. Comme je ne peux pas satisfaire ce besoin de beauté, de jeunesse qu'il y a chez les lecteurs, eh bien je me sens coupable, et ça me rend malheureuse. » (13 min. 45.)



futuriste fut l'amant de Lili Brik, la sœur d'Elsa Triolet, cette dernière éprouva elle aussi des sentiments amoureux à son endroit. Le poète désigne alors le portrait d'un Maïakovski d'âge mûr pour illustrer son propos, mais la femme le corrige : « Non, pas celui-là, pas celui de cette photo. Mais un jeune homme qui ressemblait à Belmondo, un Belmondo d'un mètre quatre-vingt-seize. » (06 min. 33.) C'est en effet Elsa Triolet qui possède seule l'expérience des événements rapportés, Aragon ne l'ayant connue qu'à l'âge de trente ans à Paris, le lendemain du jour où il rencontra également Maïakovski dans la capitale française. Mais en invalidant le signifiant imagé par lequel l'écrivain entend représenter le futuriste, Agnès Varda pourrait indirectement permettre à Elsa Triolet de récuser les images sur papier glacé qui traduisent son idéalisation poétique. Si le portrait de Maïakovski dans sa maturité qu'Aragon désigne ne correspond pas au jeune premier qu'elle fréquenta en Russie, par un effet de chiasme, Elsa Triolet signifie que la jeune première exaltée par la poésie aragonienne ne correspond pas à la femme septuagénaire qu'elle est au moment du tournage d'*Elsa la rose*. Sans compter que, dans le film, les traits de l'épouse sont bien différents de ceux qui apparaissent sur beaucoup des photos qui la représentent, comme si la statue poétique prenait vie à l'écran : son visage s'avère être très mobile, très rieur (de la malice s'y peint par exemple lorsqu'elle évoque ses souvenirs de Maïakovski).

Aux moyens indirects que constitue le détournement des procédés cinématographiques opéré par Agnès Varda dans le but d'offrir un espace au point de vue féminin, s'ajoute une réponse plus franche d'Elsa Triolet avec l'interview qu'elle accorde à la réalisatrice dans le court-métrage. Prenant directement et en son nom la parole, l'écrivaine dispose d'une latitude inédite (tout du moins exceptionnelle dans le champ public) afin de livrer un commentaire critique des textes qui la célèbrent et qui ponctuent le film. À l'instar du montage déjà entrepris par Agnès Varda, Elsa Triolet pointe à son tour la dichotomie qui existe entre la personne qu'elle est à la ville et la muse chantée par Aragon. Alors qu'elle trône derrière son bureau d'écrivaine (scénographie auctoriale dont elle est la seule à bénéficier dans le film, Aragon apparaissant davantage en position de second que d'égal de l'écrivaine dans ce plan), le poète s'installe à ses côtés et lui demande s'il ne la « dérange » pas. Son épouse répond par la négative, avant d'ironiser sur l'objection qu'il lui opposerait dans la situation inverse : « Évidemment toi, tu m'aurais dit, quand je te demande "je te dérange ?", tu dis "oui... j'écris un poème sur Elsa." » (12 min. 38.) Le recours à une troisième personne qu'elle prête à Aragon pour désigner l'entité chantée souligne bien combien Elsa Triolet ne s'y reconnaît pas, combien elle mesure qu'il s'agit d'une tierce créature littéraire différente de la femme qu'elle incarne en réalité. Il en va de même avec le paradoxe de la double énonciation inhérent à la publication des poèmes amoureux du mari : « Ah c'est bien ça qui est terrible, c'est que ce n'est pas pour moi seule » (14 min. 08) déplore-t-elle ainsi. Cependant, si comme Agnès



Varda elle met en évidence les écueils du lyrisme aragonien, elle porte tout de même un regard bienveillant sur celui-ci en évoquant à son tour un enjeu de réception. De fait, Elsa Triolet trouve une compensation au phénomène de la double énonciation dans les références cryptées qui interviennent au sein des textes du poète et qu'elle seule serait en mesure de replacer dans la biographie personnelle du couple : « c'est pour ça que je parle des... des... d'autres poèmes, ou d'autres textes, où moi je sais de quoi il s'agit, et où ça reste secret pour les autres. Je ne suis peut-être pas très partageuse. » (14 min. 12.) Le « mythe d'Elsa » trouve ainsi grâce aux yeux de la principale intéressée lorsqu'il demeure inintelligible pour le public, d'où la préférence qu'elle finit par marquer pour l'intimité extralittéraire du couple. Quand Agnès Varda lui demande si le chant d'Aragon « [lui] donne l'impression d'être aimée », elle signale sa faveur pour la sphère privée : « Ah non, ce n'est pas ça qui me donne l'impression d'être aimée. Pas la poésie. C'est le reste, c'est la vie. » (16 min. 56.)

2.2. La réponse de l'écrivaine

Rétablie dans sa dignité et son indépendance de femme, Elsa Triolet a encore à recouvrer sa dignité d'écrivaine à part entière. Bien consciente que la notoriété et la poésie d'Aragon sont susceptibles d'occulter l'œuvre de romancière et d'intellectuelle de la femme, Agnès Varda, également exposée à un tel effacement derrière les films de son mari Jacques Demy, s'emploie à réaffirmer la particularité artistique du sujet de son court-métrage.

« Il arrive souvent, dans la poésie lyrique amoureuse, que le nom propre, qui fonctionne alors comme un objet ou un fétiche, soit l'objet visible de l'amour » note Martine Broda, avant d'affirmer « qu'un nom poétique est faux, [c'est-à-dire] qu'il n'a pas de référent biographique, qu'il est arbitraire. » De fait, la critique estime que, même lorsqu'un individu singulier peut être identifié derrière le signe linguistique, « le nom est faux parce qu'il y a une femme réelle, qu'il dissimule et protège. C'est le nom-écran³² ». Cela explique pourquoi elle écrit, dans les pages qu'elle consacre au *Fou d'Elsa*, que « le culte d'Elsa est un *topos* lyrique³³ » et que son ancrage biographique évident ne permet pas de dépasser la virtualité littéraire qui résulte de « l'amour du prénom ». Car c'est bien le prénom de l'aimée qui emplit le corpus poétique du mari, geste qu'Agnès Varda reproduit dans *Elsa la rose* afin de marquer cette nomination réifiante qu'elle a bien identifiée. La réalisatrice s'y livre dès le titre, mais aussi par le biais des multiples graphies du seul prénom « Elsa » qui ponctuent le film. La cinéaste recourt cependant au même « effet de dissonance » (Régis Salado) que précédemment afin de rétablir le nom complet de la femme, donc également son

32 Martine Broda, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 1997, p. 97-99.

33 *Ibid.*, p. 177.



nom de plume. Une première et discrète occurrence du procédé intervient dès la scène d'exposition du court-métrage. Après la scansion initiale du poète, trois graphies du prénom de l'aimée apparaissent à l'écran. Les deux premières vont dans le sens de la virtualité décrite par Martine Broda (puisqu'elles sont respectivement de la main d'Aragon et composée en pétales de rose), mais la troisième vient déjà figurer Elsa Triolet dans une position de scriptrice. La dernière graphie, si elle se cantonne toujours au seul prénom de la femme, est en effet tracée par la main de l'intéressée. C'est-à-dire qu'Elsa Triolet signe son nom à l'écran, comme elle signerait un de ses propres textes. Plus loin dans le film, un épisode propose une inscription complète du nom de la femme. Aragon endosse une nouvelle fois le rôle du mari jaloux et évoque le premier époux d'Elsa Triolet : « Tu es partie un jour rejoindre ce Français que tu avais connu au milieu de tout ça. [...] C'est de lui que tu tiens ce nom que tu signes. » (07 min. 36.) En creux, le poète convoque effectivement le nom de la femme, mais il s'abstient de verbaliser le nom d'André Triolet. Agnès Varda contrecarre alors ce silence annihilant pour l'autrice en la filmant, dans le même temps, en train de tracer sa signature en toutes lettres³⁴.



00 min. 54.



07 min. 46.

Outre le nom d'artiste de la femme qu'elle porte à l'écran malgré les résistances aragoniennes, Agnès Varda tisse également un réseau très dense d'intertextes trioletiens dans *Elsa la rose*. C'est au premier chef Aragon qui se fait le vecteur de cette intermédialité, soulignant de nouveau que c'est moins une disqualification de la posture du poète que la cinéaste opère qu'une mise en scène du prisme déformant que constituerait la réception partielle du public. On l'a déjà noté avec le titre du court-métrage qui fait directement référence au recueil *Elsa*, recueil qui dialogue quant à lui avec le roman *Roses à crédit* d'Elsa Triolet³⁵. Il en va de même avec la phrase du *Grand Jamais* (1965) qu'Aragon rapporte : « Tu dis, dans *Le Grand Jamais* : "Dans la vie, on ne sait pas ce que les gens

34 Il s'agit bien ici d'une mise en scène, Aragon verbalise sa reconnaissance au terme du court-métrage : « Ici ne s'arrête que la vie du monde et ce film, ici nous voici séparés, mais commence cette seconde vie d'Elsa pour laquelle elle est Elsa Triolet, l'Elsa Triolet ou aujourd'hui de dix ses livres [*sic*] je crois. Non plus seulement celle que j'imagine, mais celle qui imagine, qui a donné la vie à des rêves, à des personnages au milieu desquels un quart de siècle j'aurai vécu, les voyant naître, et n'étant plus que quelqu'un parmi eux, parmi elles. » (17 min. 30.)

35 À ce roman s'ajoutent tous les textes d'Elsa Triolet évoqués par Aragon : *Fraise-des-bois* paru en 1926 et qui narre ses années d'apprentissage (04 min. 48 et 08 min. 54), son premier livre *À Tahiti* publié en 1925 (07 min. 48 et 08 min. 48), l'ouvrage *Colliers* qui revient sur son activité de joaillière en 1933 (09 min. 54), ou encore son premier roman en français *Bonsoir, Thérèse* paru en 1938 (11 min. 48.)



pensent, on ne fait que l'imaginer³⁶." Moi, j'essaye d'imaginer ta vie. T'imaginer. Il ne me reste qu'à t'imaginer. » (04 min. 27.) Si l'homme s'appuie sur la citation pour développer l'idée assez topique selon laquelle l'altérité aimée demeure insondable et inaccessible pour le sujet aimant³⁷, il n'en demeure pas moins que c'est bien l'œuvre de romancière d'Elsa Triolet qu'il évoque ici explicitement. De plus, un second extrait du *Grand Jamais* qui insiste sur l'absence de linéarité d'une existence humaine sera prononcé à deux reprises par Elsa Triolet tandis qu'elle sera filmée en train de le retranscrire sur le papier (11 min. 16 et 17 min. 08) : « Écrire le roman d'une vie, c'est passer devant cette vie (devant l'Histoire) comme le train passe devant le paysage. Avec ses arrêts, aiguillages, sémaphores, ponts, tunnels, catastrophes...³⁸ » De cette façon, la femme est non seulement rétablie dans sa dignité d'écrivaine au même titre que son mari puisqu'elle aussi articule et écrit son œuvre, mais elle pourrait également se voir attribuer un rôle surplombant d'architecte ou de critique du film qui lui est consacré. Le passage cité prend en effet les allures d'un métacommentaire à la fois du sujet d'*Elsa la rose* (c'est-à-dire la vie du couple Triolet-Aragon) et du court-métrage lui-même. De la vie du couple car, en rappelant les périodes d'adversité financière que les époux connurent (09 min. 49) ou la séparation et la clandestinité que la Seconde Guerre mondiale leur imposa (suggérée grâce à plusieurs images d'archives du conflit), Agnès Varda donne à voir les affres matérielles qui ponctuent inévitablement une existence, y compris celle d'artistes de renom. Du court-métrage lui-même car la cinéaste s'emploie à offrir une image plus nuancée et moins idéalisée du couple mythique que les deux amants forment aux yeux du public. Il s'agit enfin de se rappeler qu'*Elsa la rose* est le résultat d'une commande du couple à l'occasion des premières parutions de leurs *Œuvres romanesques croisées* en 1964³⁹, *Œuvres* qu'Aragon mentionne à deux

36 Elsa Triolet, *Le Grand Jamais* [1965], in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 35, Paris, Robert Laffont, 1970, p. 67.

37 Ce qui va dans le sens de ce que Martine Broda note à propos de l'objet du chant amoureux : « les œuvres lyriques naissent d'une femme inaccessible, perdue, morte, sinon purement fictive. » (*L'Amour du nom*, *op. cit.*, p. 37.)

38 Elsa Triolet, *Le Grand Jamais*, *op. cit.*, p. 40.

39 *Elsa la rose* pourrait d'ailleurs redoubler d'une autre manière le spectaculaire projet des *Œuvres romanesques croisées* et venir interroger leur potentielle asymétrie : entre véritable reconnaissance de l'écrivaine et nouvelle célébration de l'aimée, cette entreprise aragonienne peut elle aussi prêter à l'équivoque. En outre, si le film se présente au premier abord comme la narration masculine de la jeunesse de la femme, cette référence aux *Œuvres* conduit également à s'interroger sur la source du récit prononcé par Aragon. Ce dernier pourrait en effet se faire le simple interprète des éléments autobiographiques qu'Elsa Triolet livre elle-même dans l'« Ouverture » de la collection. Dans le court-métrage, Aragon emprunte un itinéraire semblable à celui qui se dessine dans la préface de l'autrice : il y est aussi question de Maïakovski, d'André Triolet et d'À *Tahiti*, de Chklovski et de Gorki, etc. Mais, par endroits, Aragon semble surtout reprendre presque mot pour mot le paratexte d'Elsa Triolet. Par exemple, lorsque l'homme revient sur leur séjour respectif à Berlin dans *Elsa la rose*, il raconte : « En 1923, tu avais quitté ton Français. Tu étais à Berlin, où il y avait des gens de toutes sortes, et dans ce café de *Kurfürstendamm* où j'entrais, toi tu sortais en même temps par cette porte. Nous ne nous sommes pas rencontrés. » (08 min. 08.) Or, dans son « Ouverture », la femme écrit : « En 1923, nous avons tous deux été à Berlin. [...] Je t' imagine entrant dans un de ces cafés du *Kurfürstendamm*, pendant que moi j'en sortais. Nous ne nous sommes pas rencontrés à Berlin. » (Elsa Triolet, « Ouverture », in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 27.) Il en va de même lorsque l'activité joaillière d'Elsa Triolet est évoquée (10 min. 02) : le film fait entendre deux strophes du « Cantique à Elsa » (*Les Yeux d'Elsa*) que l'écrivaine cite également dans son « Ouverture » (*op. cit.*, p. 30.) Ainsi, derrière la narration *a priori* surplombante d'Aragon se cacherait en réalité l'auctorialité d'Elsa Triolet. Ici, l'homme fait moins la raconter



reprises dans le film (07 min. 53 et 12 min. 05.) Malgré le voile que la poésie du mari semble susceptible de jeter sur la création de la femme, et malgré la mise en scène du refus de l'homme de prononcer le nom de plume d'Elsa Triolet, c'est bel et bien l'image d'une égale d'Aragon qui se dessine progressivement devant la caméra d'Agnès Varda, mais aussi dans les paroles du poète.

La femme assise dans sa qualité d'écrivaine, il reste à la cinéaste à faire un sort à l'encombrant statut de muse que la poésie aragonienne lui assigne. Si l'autrice jouit effectivement d'une indépendance créatrice, intervient-elle uniquement en tant que « dispensatrice de l'inspiration⁴⁰ » au sein du processus créateur de son mari ? L'unique citation romanesque d'Aragon (qui intervient de façon relativement cryptée au milieu des citations poétiques) dans *Elsa la rose* propose plutôt de lire l'apport d'Elsa Triolet comme celui d'une complice de rang équivalent. De fait, Michel Piccoli énonce une phrase tirée de *La Mise à mort* (12 min. 47) : « J'entre dans ce pays qu'elle m'ouvre où tout est palpement d'elle, et c'est sa main qui pousse le volet sur le jardin d'où vient le bruit des choses et de l'invisible⁴¹. » L'image est cette fois-ci en parfaite adéquation avec le texte puisque Elsa Triolet est filmée en train d'ouvrir une persienne, action qui fait apparaître le jardin de Saint-Arnoult et apporte la lumière dans une pièce qui était jusque-là plongée dans l'obscurité. Or, comme l'explique Jean-Michel Maulpoix, « [l]a fenêtre [est] emblématique de la poésie tout entière en ce qu'elle permet au sujet de se connaître en s'appropriant le monde⁴². » En poussant le volet et en faisant symboliquement entrer le jour dans l'intérieur du poète, c'est l'altérité fertile, donc la création, que la femme rend accessibles à l'écrivain. « [L]e bruit des choses et de l'invisible » lui devient de cette façon disponible. La séquence fait particulièrement écho à l'une des réflexions que l'autrice confie à Agnès Varda au cours de l'interview du court-métrage :

J'ai beaucoup influencé ses écrits, et il m'en est très reconnaissant je crois. Parce que c'est aller, au bout du compte, dans le sens dans lequel il voulait que ça aille, et qu'il avait un moment où il avait beaucoup de mal à se trouver, à se retrouver. Il avait complètement perdu son chemin en tant qu'écrivain. Et... de m'avoir à côté de lui, je le dis sans fausse modestie, probablement j'ai été comme un chemin balisé. Et... il veut toujours me remercier pour ça, il n'arrête pas de me remercier. (15 min. 07.)

Davantage qu'une égale, et surtout davantage qu'une source passive d'inspiration, Elsa Triolet est dépeinte avec les traits d'une maïeuticienne qui permet à Aragon de retrouver le chemin perdu de la création littéraire. Comme une façon de battre en brèche les critiques lancées à l'encontre de la femme par les surréalistes qui l'accusèrent d'avoir détourné le poète vers une

que la citer.

40 Périphrase de la « muse » proposée par Jean-Michel Maulpoix (*Du lyrisme, op. cit.*, p. 137.)

41 Louis Aragon, *La Mise à mort, in Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 33, *op. cit.*, p. 40.

42 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme, op. cit.*, p. 347.



écriture militante dévoyée, Agnès Varda éclaire le rôle primordial que l'autrice joua dans l'œuvre du mari.

Jean Cléder écrit que « dans les années cinquante et soixante la Nouvelle Vague [...] a] achevé le geste esquissé par les avant-gardes historiques : déchirer le rideau de la pré-interprétation pour modifier notre perception et nous mettre en communication avec l'inaperçu ou le revers du monde⁴³. » Agnès Varda réalise un tel « film-essai » avec *Elsa la rose* : elle part des vers d'Aragon pour en représenter l'envers biographique et rétablir la densité artistique d'Elsa Triolet, mais sans pour autant se livrer à une disqualification du lyrisme du mari. Les dernières minutes du court-métrage offrent une représentation harmonieuse du couple vieillissant, comme une façon de proposer un dénouement heureux aux dissensions d'abord mises en scène. Car si les deux époux sont les acteurs d'Agnès Varda et jouent leur propre rôle, ce n'est pas leur propre vie qu'ils incarnent à l'écran. Après « Que serais-je sans toi » et « The man I love », c'est désormais une chanson qui recourt à la première personne du pluriel qui résonne au terme du film : « Nous dormirons ensemble » (1963⁴⁴). De plus, celle-ci intervient après qu'Aragon a enfin prononcé le nom complet de la femme et sanctionné son œuvre de créatrice, et avant qu'il ne convoque l'imaginaire stéréotypé des contes de fées comme pour reconnaître le caractère légendaire de l'idylle qu'il chante : « Mais pour l'instant contentez-vous de ce conte de fée où tout semble faussement résolu. Ils se marièrent et vécurent longtemps heureux, comme dans tous les contes... » (17 min. 52.)



15 min. 55.



17 min. 30.

43 Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma*, op. cit., p. 4.

44 Il s'agit de nouveau d'une adaptation par Jean Ferrat d'un texte d'Aragon (« Vers à danser », *Le Fou d'Elsa*).



Femme du célèbre cinéaste Jacques Demy, qui devait initialement réaliser un pendant d'*Elsa la rose* dans lequel Elsa Triolet aurait à son tour raconté Aragon, c'est aussi sa propre indépendance créatrice qu'Agnès Varda entend certainement proclamer au travers de son film. Malgré leur union avec un artiste masculin forcément plus visible dans le champ médiatique, voire malgré l'homosexualité de cet *alter ego*, Agnès Varda comme Elsa Triolet revendiquent une intimité heureuse et une véritable autonomie artistique. La cinéaste le résume très bien dans l'hommage qu'elle rend en 1970 à la femme tout juste disparue : « Elsa résistait à toute allégorie avec sa force naturelle et féminine, elle vivait, écrivait, militait et vieillissait merveilleusement. / J'admirais Elsa, je l'aimais, elle, elle, résistante à l'amour à l'intérieur de l'amour, elle, unique, libre, à l'intérieur de cette maison magique⁴⁵. »

Bibliographie

Corpus primaire

VARDA, Agnès (réalisatrice et scénariste), *Elsa la rose*, Pathé, 1965, 20 min., in *Varda tous courts*, Issy-les-Moulineaux Paris, Arte, « Ciné-Tamaris », 2007.

Corpus secondaire

ARAGON, Louis, *Le Crève-cœur* [1941]. *Le Nouveau Crève-cœur* [1948], Paris, Gallimard, « Poésie », 1980.

—, *Les Yeux d'Elsa* [1942], Paris, Seghers, 1995.

—, *Le Roman inachevé* [1956], Paris, Gallimard, « Poésie », 1966.

—, *Elsa* [1959], Paris, Gallimard, « Poésie », 2008.

—, *Le Fou d'Elsa* [1963], Paris, Gallimard, « Poésie », 2002.

—, *Il ne m'est Paris que d'Elsa* [1964], Paris, Seghers, 1997.

—, *La Mise à mort* [1965], in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 33-34, Paris, Robert Laffont, 1970.

TRIOLET, Elsa, *À Tahiti* [1925], trad. du russe par l'autrice, in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 1964.

45 Agnès Varda, in *Les Lettres françaises*, n° 1340, 24-30 juin 1970, p. 11.



—, *Fraise-des-bois* [1926], trad. du russe par Léon Robel, in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 39, Paris, Robert Laffont, 1973.

—, *Colliers* [1933], trad. du russe par Léon Robel, in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 40, Paris, Robert Laffont, 1973.

—, *Bonsoir, Thérèse* [1938], in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 1964.

—, *Roses à crédit* [1959], in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 31, Paris, Robert Laffont, 1968.

—, « Ouverture », in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 1964.

—, *Le Grand Jamais* [1965], in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 35, Paris, Robert Laffont, 1970.

VARDA, Agnès, in *Les Lettres françaises*, n° 1340, 24-30 juin 1970.

— (réalisatrice et scénariste), *Les Dites Cariatides*, Ciné-Tamaris, 1984, 13 min., in *Varda tous courts*, Issy-les-Moulineaux Paris, Arte, « Ciné-Tamaris », 2007.

—, « *Elsa la rose* présenté par Agnès », 2 min., in *Varda tous courts*, Issy-les-Moulineaux Paris, Arte, « Ciné-Tamaris », 2007.

Corpus critique

BARBARANT, Olivier, *Aragon. La Mémoire et l'Excès*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1997.

BRODA, Martine, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 1997.

CLÉDER, Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, « Cinéma / Arts visuels », 2012.

DELRANC, Marianne et TROUVÉ, Alain (dir.), *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie*, Reims, Épure, 2017.

DREYER, Sylvain et VAUGEOIS, Dominique (dir.), *La Critique d'art à l'écran (t. 2.) Filmer la littérature*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2021.

GAGNEBIN, Murielle et LIANDRAT-GUIGES, Suzanne (dir.), *L'Essai et le Cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 2004.



HAMERY, Roxane et THOUVENEL, Éric (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, PUR, « Le Spectaculaire », 2009.

HOLMES, Diana, « Le "je" féministe et le temps qui passe : Colette, Agnès Varda, Nancy Huston », in Christine Bard (dir.), *Les Féministes de la deuxième vague*, Rennes, PUR, « Archives du féminisme », 2012.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, « En lisant en écrivant », 2000.

SERRA, Pedro, « Muse kino-pétique : Documentaire et poésie chez João César Monteiro, Jaime Chávarri et Agnès Varda », traduit du portugais par Nathalie Hannecart, *Cadernos De Literatura Comparada*, n° 21, 2009, consulté le 8 mars 2022, URL : <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/188/174>.



Retranscription du script du court-métrage

Elsa la rose d'Agnès Varda (1966)

Ce script est une retranscription du film effectuée par nos soins, la ponctuation se veut la plus proche possible de la prosodie des énonciateurs.

Nous remercions la société *Ciné-Tamaris* de nous avoir gracieusement autorisé à publier cette retranscription (© ciné-tamaris, contact@cinetamaris.com.)

Voix over (Michel Piccoli) : Aragon.

Aragon : Je suis plein du silence assourdissant d'aimer, assourdissant d'aimer, Je suis plein du silence assourdissant d'aimer, Je suis plein du silence assourdissant d'aimer, Je suis plein du silence assourdissant d'aimer, du silence assourdissant d'aimer⁴⁶

Agnès Varda (hors-champ) : Est-ce que vous connaissez Elsa ?

Aragon : Je ne crois pas. C'est-à-dire que je crois tout le temps que je la connais bien, mais qu'Elsa elle-même change l'idée que je me fais d'elle, pour que je pense toujours que... qu'Elsa m'échappe... Et cependant, je le pense depuis trente-sept, trente-huit ans.

Elsa Triolet : C'est étrange que tu penses ça.

Aragon : Je me souviens du chapeau, du manteau de fourrure d'Elsa le jour où je l'ai rencontrée. Mais le reste, c'est l'infexible.

Elsa Triolet : Eh bien moi, j'ai des souvenirs assez précis... Louis ressemblait à un danseur d'établissement. Il était extraordinairement brun, ce qu'aujourd'hui personne ne veut croire, parce qu'il a les yeux bleus, et comme il a les cheveux blancs, alors on croit qu'il était blond. Or il était aussi brun que possible. Il était très mince, et très beau, un peu trop beau. Ce qui lui donnait un petit peu les allures de ces jeunes gens, qu'on rencontrait dans les *dancings*. La première fois que j'ai vu Louis de dos, eh bien il était habillé de noir, et son costume était tout à fait luisant. Comme un piano.

Aragon (voix over) : J'étais assis là, sur ce tabouret. Un ami m'avait dit, « Vous devriez faire la connaissance de cette femme. » Je jouais aux dés, tout seul. En me retournant, je voyais la table du coin, où la veille, le 4 novembre 1928, y avait un tas de gens. L'un d'eux m'avait dit, « Monsieur

46 Vers tiré du poème « Cantique des cantiques » (in Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, op. cit., p. 105.)



Aragon, le poète Vladimir Maïakovski vous prie de vous asseoir à sa table. » Un Maïakovski, comme cela. Et voilà, tout à fait indépendamment, le lendemain, le 5 novembre, tu es entrée au café par cette petite porte battante.

Et nous ne nous sommes plus quittés de toute la vie.

Bande son : « Que serais-je sans toi » (Jean Ferrat⁴⁷).

Aragon (voix over) : Tu dis, dans *Le Grand Jamais* : « Dans la vie, on ne sait pas ce que les gens pensent, on ne fait que l'imaginer⁴⁸. » Moi, j'essaye d'imaginer ta vie. T'imaginer. Il ne reste qu'à t'imaginer. Une petite fille... Il y avait une fois en Russie, une petite fille qu'on appelait *Zemlianitchka*. C'est-à-dire Fraise-des-bois⁴⁹. C'était encore le temps d'Anton Pavlovitch Tchekhov. Et à l'école, pour un conte de Tchekhov mis en scène, on avait donné à Fraise-des-bois un rôle important. Une petite fille qui s'éveille parmi les grands et s'écrie en montrant quelque chose à terre « *Oj, kusaka !* », c'est-à-dire « Oh, un cafard ! » Voilà, c'était tout. La petite fille a grandi. Elle a 16 ans. Elle a les yeux d'Elsa.

Voix over : Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire / J'ai vu tous les soleils y venir se mirer / S'y jeter à mourir tous les désespérés / Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire // À l'ombre des oiseaux c'est l'océan troublé / Puis le beau temps soudain se lève et tes yeux changent / L'été taille la nue au tablier des anges / Le ciel n'est jamais bleu comme il l'est sur les blés⁵⁰

L'enfant accaparé par les belles images / Écarquille les siens moins démesurément / Quand tu fais les grands yeux je ne sais si tu mens / On dirait que l'averse ouvre des fleurs sauvages // Cachent-ils des éclairs dans cette lavande où / Des insectes défont leurs amours violentes / Je suis pris au filet des étoiles filantes / Comme un marin qui meurt en mer en plein mois d'août⁵¹ / Ô paradis cent fois retrouvé reperdu / Tes yeux sont mon Pérou ma Golconde mes Indes // Il advint qu'un beau soir l'univers se brisa / Sur des récifs que les naufrageurs enflammèrent / Moi je voyais briller au-dessus de la mer / Les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa les yeux d'Elsa⁵²

Aragon : C'est vers ce temps-là que tu ramenaient chez tes parents ce drôle de type, à qui personne encore ne prêtait attention, et qui avait inventé de s'affubler d'une blouse jaune. Vladimir Vladimirovitch Maïakovski.

47 Chanson de 1965, libre adaptation du poème « Prose du bonheur et d'Elsa » (in Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, op. cit., p. 238-240.)

48 Elsa Triolet, *Le Grand Jamais*, op. cit., p. 67.

49 Référence au roman *Fraise-des-bois* d'Elsa Triolet (1926, traduit du russe par Léon Robel).

50 Premiers quatrains du poème « Les yeux d'Elsa » (in Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa* [1942], Paris, Seghers, 1995, p. 33.)

51 Septième et huitième quatrains du même poème (*ibid.*, p. 34.)

52 Fin du neuvième et dixième (et dernier) quatrains du même poème (*ibid.*)



Elsa Triolet : Non, pas celui-là, pas celui de cette photo. Mais un jeune homme qui ressemblait à Belmondo, un Belmondo d'un mètre quatre-vingt-seize.

Aragon : À quoi penses-tu ? On ne sait jamais à quoi tu penses.

Voix over : Comment un instant prétendre à tracer par les mots ta semblance / Ô dissemblante ô fugitive ô toujours changeante et transformée / Toi que rien n'a pu fixer dans mes yeux ni la passion ni les années / Toujours neuve et surprenante amour amour au portrait qui échappes / Au trait de la parole et du pinceau / Comme la forme incernable du rire incernable comme un sanglot⁵³
Souvenir sans la mémoire et blessure sans poignard⁵⁴

Aragon (voix over) : T'imaginer, il ne me reste qu'à t'imaginer. Tu es partie un jour rejoindre ce Français que tu avais connu au milieu de tout ça. Il y avait des Français alors en Russie. C'est de lui que tu tiens ce nom que tu signes. Avec ce Français tu as été à Tahiti, et pour qu'on l'imagine, ce Tahiti lointain, plus tard, tu préféreras en donner une image. Enfin, dans ces étranges *Œuvres romanesques croisées* de nous deux qui se sont mises l'autre année à paraître, cette image du Douanier Rousseau⁵⁵ qui n'avait jamais, lui, voyagé dans les pays tropicaux. En 1923, tu avais déjà quitté ton Français. Tu étais à Berlin, où il y avait des gens de toutes sortes, et dans ce café de *Kurfürstendamm* où j'entrais, toi tu sortais en même temps par cette porte. Nous ne nous sommes pas rencontrés.

Il y avait des Russes à Berlin, toute sorte de Russes. Des écrivains, Gorki, Remizov, et Chklovski – qui était amoureux de toi. Il montra son livre à Maxime Gorki, et comme il y avait six lettres de toi dans le livre, Gorki voulut te connaître et te persuader, malgré toi, d'écrire. En russe bien entendu. Et c'est cette Elsa-ci, en 1925, à Moscou, qui publie *À Tahiti*. Tu as encore écrit un second livre, *Fraise-des-bois*, l'histoire de cette petite fille.

Mais déjà tu es repartie pour la France, comptant n'y rester que peu. Quand, dans ce bar désert...

Bande son : « The Man I love » (Billie Holiday, 1939).

Voix over : Au biseau des baisers / Les ans passent trop vite / Évite évite évite / Les souvenirs brisés // Le soleil est pareil au pianiste blême / Qui chantait quelques mots les seuls toujours les mêmes / *Chérie* il t'en souvient de ces jours sans menace / [Quand⁵⁶] nous habitons tous deux à

53 Extrait du poème « D'Elsa qui est une mosquée à ma folie » (in Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, op. cit., p. 256.)

54 Vers issu du même poème, trois vers ici élidés le séparent du passage précédent (*ibid.*, p. 257.)

55 Aragon fait référence au tableau *Le rêve* d'Henri Rousseau (1910) qu'Elsa Triolet choisit pour illustrer son roman dans l'édition en question (Elsa Triolet, *À Tahiti* [1925], traduit du russe par l'autrice, dans *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, tome 1, op. cit., entre les pages 80 et 81.)

56 Le poème original présente la conjonction « Lorsque », mais la voix *over* semble y substituer « quand ».



Montparnasse / La vie aura coulé sans qu'on y prenne garde / Le froid revient Déjà le soir Le cœur retarde // Au biseau des baisers / Les ans passent trop vite / Évite évite évite / Les souvenirs brisés⁵⁷

Aragon (voix over) : Nous avons habité ici à Montparnasse, nous n'avions pas le sou. Comment s'en tirer ? Elsa imaginait de faire des colliers. Cette histoire-là, elle l'a racontée dans son dernier livre en russe *Busy*⁵⁸. Moi, plus tard, dans le « Cantique à Elsa » ...

Voix over : Tu faisais des bijoux pour la ville et le soir / Tout tournait en colliers dans tes mains d'Opéra / Des morceaux de chiffons des morceaux de miroir / Des colliers beaux comme la gloire / Beaux à n'y pas croire Elsa valse et valsera⁵⁹

Aragon (voix over) : Et moi, je portais dans une petite valise, dès cinq, six heures du matin, la collection des colliers placés en haute couture.

Voix over : J'allais vendre aux marchands de New York et d'ailleurs / De Berlin de Rio de Milan d'Ankara / Ces bijoux faits de rien sous tes doigts orpailleurs / Ces cailloux qui semblaient des fleurs / Portant tes couleurs Elsa valse et valsera⁶⁰

Aragon (voix over) : Nous avons vécu ainsi deux, trois ans. Nous trouvant riches. Jusqu'au jour où tu en as eu assez. Alors je suis devenu journaliste à 1300 francs par mois. C'était trente-trois, trente-quatre.

Voix over : Berlin, incendie du *Reichstag*.

Paris, 6 février 34.

Aragon (voix over) : Et puis nous avons habité là, dans le cœur de Paris. Ce fut le temps de la guerre d'Espagne.

Elsa Triolet (lisant *Le Grand Jamais*) : « Écrire le roman d'une vie, c'est passer devant cette vie (devant l'Histoire⁶¹). »

Aragon (voix over) : Nous avons été à Madrid en camion, porter des cadeaux aux écrivains de la République.

Elsa Triolet (lisant *Le Grand Jamais*) : « comme le train passe devant le paysage. Avec ses arrêts, aiguillages, sémaphores, ponts, tunnels, catastrophes⁶²... »

57 Strophes issues du *Crève-cœur* (Louis Aragon, « Elsa je t'aime », *Le Crève-cœur* [1941]. *Le Nouveau Crève-cœur* [1948], Paris, Gallimard, « Poésie », 1980, p. 59.)

58 Titre russe du texte *Colliers* d'Elsa Triolet (1933, traduit du russe par Léon Robel).

59 Extrait du poème « Cantique à Elsa » (in Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, op. cit., p. 111.)

60 Strophe issue du même poème et qui suit la précédente (*ibid.*, p. 112.)

61 Elsa Triolet, *Le Grand Jamais*, op. cit., p. 40.

62 Suite de la phrase précédente (*ibid.*)



Aragon (voix over) : Et c'est vers ce temps-là, qu'en cachette de moi tu écrivis en français... Miracle ! En français ! Mais qui était Thérèse ? Un nom entendu à la radio, entre haut et bas, qui ne nous était pas destiné. Thérèse, comme la verra Marx Ernst pour nos *Œuvres croisées*, un jour⁶³. Mais toi, de qui parlais-tu ? Pour moi Thérèse, c'est toi telle que tu étais alors, cette main douce à la joue. *Bonsoir Thérèse...*

Aragon : Je te dérange ?

Elsa Triolet : Non, pas du tout. Viens te mettre là. Justement, tu peux m'aider. Je me suis complètement pris les pieds dans cette affaire-là, dans les épreuves. Évidemment toi, tu m'aurais dit, quand je te demande : « je te dérange ? » ; tu dis : « oui... j'écris un poème sur Elsa. »

Voix over : J'entre dans ce pays qu'elle m'ouvre où tout est palpement d'elle, et c'est sa main qui pousse le volet sur le jardin d'où vient le bruit des choses et de l'invisible ⁶⁴ . J'inventerai pour toi ma rose autant de roses / Qu'il y a de diamants dans l'eau de la mer / Autant de roses qu'il y a de siècles dans la poussière du ciel / Autant qu'il y a de rêves dans une seule tête d'enfant // Autant qu'il peut y avoir de lumières dans un sanglot⁶⁵

Aragon : J'inventerai pour toi la rose⁶⁶

Voix over : J'inventerai pour toi la rose Tu m'as regardé de tes yeux d'oubli pur / Tu m'as regardé par-dessus la mémoire / Par-dessus les refrains errants / Par-dessus les roses fanées / Par-dessus les bonheurs bernés / Par-dessus les jours abolis / Tu m'as regardé de tes yeux d'oubli bleu⁶⁷ Toutes les roses que je chante / Toutes les roses de mon choix / Toutes les roses que j'invente / Je les vante en vain de ma voix / Devant la rose que je vois⁶⁸

Elsa Triolet : Là, les lecteurs de ces poèmes, ils s'attendent à ce que j'aie vingt ans éternellement. Comme je ne peux pas satisfaire ce besoin de beauté, de jeunesse qu'il y a chez les lecteurs, eh bien je me sens coupable, et ça me rend malheureuse. Ah c'est bien ça qui est terrible, c'est que ce n'est pas pour moi seule. C'est pour ça que je parle des... des... d'autres poèmes, ou d'autres textes, où moi je sais de quoi il s'agit, et où ça reste secret pour les autres. Je ne suis peut-être pas très partageuse.

Agnès Varda (hors champ) : Aragon dit toujours qu'il est une ombre à vos pieds.

63 Aragon fait référence aux six dessins de Max Ernst qui illustrent le roman dans l'édition (Elsa Triolet, *Bonsoir Thérèse* [1938], in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 1, op. cit.)

64 Louis Aragon, *La Mise à mort*, in *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 33, op. cit., p. 40.

65 Extrait du poème « J'inventerai pour toi la rose » (in Louis Aragon, *Elsa*, op. cit., p. 93.)

66 Titre et début du sixième et huitième vers du même poème (*ibid.*, p. 92.)

67 Extrait du poème « Tu m'as regardé de tes yeux jusqu'à l'horizon désert » (*ibid.*, p. 29.)

68 Dernière strophe du poème « La rose du premier de l'an » (*ibid.*, p. 95.)



Elsa Triolet : Il a tort, il me fait du tort, toujours il se diminue par rapport à moi. Ça fâche les gens, et ils ont raison.

Voix over : Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds / Voilà trente ans que ma pensée est l'ombre de ta pensée⁶⁹

Elsa Triolet : Je sais que j'ai beaucoup fait pour rencontrer – pas exprès, ça s'est fait comme ça, parce que nous sommes faits l'un pour l'autre. Mais j'ai beaucoup influencé ses écrits, et il m'en est très reconnaissant je crois. Parce que c'est aller, au bout du compte, dans le sens dans lequel il voulait que ça aille, et qu'il y avait un moment où il avait beaucoup de mal à se trouver, à se retrouver. Il avait complètement perdu son chemin en tant qu'écrivain. Et... de m'avoir à côté de lui, je le dis sans fausse modestie, probablement j'ai été comme un chemin balisé. Et... il veut toujours me remercier pour ça. Il n'arrête pas de me remercier.

Voix over : C'est miracle que d'être ensemble / Que la lumière sur ta joue / Qu'autour de toi le vent se joue / Toujours si je te vois je tremble / Comme à son premier rendez-vous / Un jeune homme qui me ressemble // M'habituer m'habituer / Si je ne le puis qu'on m'en blâme / Peut-on s'habituer aux flammes / Elles vous ont avant tué / Ah crevez-moi les yeux de l'âme / S'ils s'habituèrent aux nuées // Pour la première fois ta bouche / Pour la première fois ta voix / D'une aile à la cime des bois / L'arbre frémit jusqu'à la souche / C'est toujours la première fois / Quand ta robe en passant me touche // Prends ce fruit lourd et palpitant / Jette-z-en la moitié véreuse / Tu peux mordre la part heureuse / Trente ans perdus et puis trente ans / Au moins que ta morsure creuse / C'est ma vie et je te la tends // Ma vie en vérité commence / Le jour où je t'ai rencontrée / Toi dont les bras ont su barrer / Sa route atroce à ma démente / Et qui m'a montré la contrée / Que la bonté seule enseme / Tu vins au cœur du désarroi / Pour chasser les mauvaises fièvres / Et j'ai flambé comme un genièvre / À la Noël entre tes doigts / Je suis né vraiment de ta lèvre / Ma vie est à partir de toi⁷⁰

Agnès Varda (hors champ) : C'est à vous que s'adressent tous ses poèmes, ça vous donne l'impression d'être aimée ?

Elsa Triolet : Ah non, ce n'est pas ça qui me donne l'impression d'être aimée. Pas la poésie. C'est le reste, c'est la vie.

69 Premier puis dernier vers de la première strophe du poème « Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds », les sept vers qui les séparent sont ici élidés (*ibid.*, p. 16.)

70 Six derniers sizains du poème « L'amour n'est pas un mot » (*in* Louis Aragon, *Le Roman inachevé*, *op. cit.*, p. 172-173.)



Elsa Triolet (voix *over*) : Écrire le roman d'une vie avec ses arrêts, aiguillages, sémaphores, ponts, tunnels, catastrophes⁷¹...

Aragon (voix *over*) : Ici ne s'arrête que la vie du monde et ce film, ici nous voici séparés, mais commence cette seconde vie d'Elsa pour laquelle elle est Elsa Triolet, l'Elsa Triolet où aujourd'hui de dix ses livres je crois. Non plus seulement celle que j'imagine, mais celle qui imagine, qui a donné la vie à des rêves, à des personnages au milieu desquels un quart de siècle j'aurai vécu, les voyant naître, et n'étant plus que quelqu'un parmi eux, parmi elles. Une longue histoire que je vous raconterai une autre fois, si... si... Mais pour l'instant contentez-vous de ce conte de fée où tout semble faussement résolu. Ils se marièrent et vécurent longtemps heureux, comme dans tous les contes...

Bande son : « Nous dormirons ensemble » (Jean Ferrat⁷²).

Voix *over* : Quand j'ai su dans tes bras que j'étais un être humain / Quand j'ai cessé de feindre et de ricaner pour être moi-même au toucher de ta main / Prenez ces livres de mon âme ouvrez-les partout n'importe où / Brisez-les pour mieux en comprendre / Et le parfum et le secret / Coupez d'un doigt brutal les pages / Froissez-les et déchirez-les / On n'en retiendra qu'une chose / Un seul murmure un seul refrain / Un regard que rien ne repose / Une long merci qui balbutie / Ce bonheur comme une prairie / Enfant-Dieu mon idolâtrie / L'Avé sans fin des litanies / Ma perpétuelle insomnie / Ma floraison mon embellie / Ô ma raison ô ma folie / Mon mois de mai ma mélodie / Mon paradis mon incendie // Mon univers Elsa ma vie⁷³

Aragon : Mon univers Elsa ma vie.

71 Il s'agit de la même citation du *Grand Jamais* que précédemment, une partie de la phrase a ici été escamotée (Elsa Triolet, *Le Grand Jamais*, *op. cit.*, p. 40.)

72 Chanson de 1963, libre adaptation du poème « Vers à danser » (in Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, *op. cit.*, p. 92-93.)

73 Fin du poème « Voilà trente ans que je suis cette ombre à tes pieds » (in Louis Aragon, *Elsa*, *op. cit.*, p. 18-19.)



Notice biographique

Nicolas Thierry est doctorant contractuel chargé de cours à l'Université Rennes 2 (CELLAM). Après avoir soutenu un mémoire de recherche en zoopoétique portant sur deux romans d'Aragon (*Les Communistes* et *La Semaine sainte*), il prépare une thèse consacrée aux écrits sur l'art d'Elsa Triolet (critique d'art dans la presse, romans de l'artiste, mais aussi poésie intermédiaire) sous la direction de Mme la Professeure des Universités Dominique Vaugeois.