



HAL
open science

La Mise en mots et l'arrière-texte : de l'intuition théorique à l'expression poétique

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. La Mise en mots et l'arrière-texte : de l'intuition théorique à l'expression poétique. Marianne Delranc; Alain Trouvé. Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.209-235, 2017, 978-2-37496-044-9. hal-02892420

HAL Id: hal-02892420

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02892420>

Submitted on 8 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Mise en mots et l'arrière-texte : de l'intuition théorique à l'expression poétique

« L'inhabituel et fantasque mélange de tendances artistiques opposées dans l'œuvre d'un poète, et même dans les limites d'un seul poème, semble bien être le trait particulier du vers russe, non seulement au XVIII^e siècle, mais aussi dans son histoire ultérieure. [...] On peut comparer la poésie russe, dans ses manifestations typiques, aux cocktails où se mêlent ingénieusement des ingrédients divers. »

Roman Jakobson, *Russie, folie, poésie*

*La Mise en mots*¹ est le premier volume de la collection « Les sentiers de la création », publiée par l'éditeur Albert Skira à Genève entre 1969 et 1976, collection qui comprend au total vingt-six livres. « Écrivains et artistes [y] sont invités à chercher à travers les mots et les images les ressorts de leur démarche² » (*Encyclopædia Universalis*). Elsa Triolet est la seule artiste femme conviée à cet exercice particulier et original qui la place en excellente compagnie.

Ces volumes ressortissent à la catégorie mixte de l'essai : livres *sur* la création à visée théorique généralisante, ils sont encore livres *de* création portant dans leur discours et leur agencement global les marques de la subjectivité de leur auteur. Chacun a dû assumer à sa manière cette tension qui fait le charme de la collection. Attentifs à la multiplicité des

¹ Le titre original, *La mise en mots*, sans la majuscule d'usage sur le premier substantif, indique peut-être l'importance équivalente des deux termes « mise » et « mots ». Nous adoptons néanmoins pour le présenter la convention typographique usuelle.

² Selon la Notice rédigée pour l'*Encyclopædia Universalis* par Gaëtan Picon, co-directeur de la collection « Les sentiers de la création ».

langages de l'art et à leur hétérogénéité relative, les directeurs³ n'ont pas voulu renouer avec le mythe du créateur, passablement écorné par l'essor des sciences humaines et le développement récent de la théorie littéraire, mais susciter des réflexions fondées sur une diversité d'expériences et de pratiques de nature à éclairer une notion complexe.

Privée de sa dimension sacrée, la notion de création n'en continue pas moins de parler à tous, chacun des auteurs s'essayant à une analyse réfléchie qui dépasse le cadre de sa propre personne. Pour en rendre compte, Elsa Triolet invente en français la notion d'*arrière-texte*, probablement adaptée de théoriciens et écrivains russes, et relayée par Aragon qui la fait sienne et la rend publique dès 1964 en attribuant à sa compagne cette invention qui circule et se rode sans doute dans la sphère privée du couple d'écrivains. Nous n'avons aucune raison de suspecter cette attribution qui attire l'attention, aux côtés des ambiguïtés du culte passionnel le plus souvent commentées, sur un autre aspect de ce couple singulier, l'échange intellectuel entre deux créateurs dont le dialogue par les œuvres se double d'expériences partagées dans la vie commune. Si l'expression n'apparaît publiquement dans un livre d'Elsa Triolet qu'en 1969, c'est que ses romans diffèrent de ceux d'Aragon qui croise plus volontiers la fiction et le métatexte critique.

Le contexte éditorial particulier invite la romancière à franchir cette limite implicite que son écriture a jusqu'alors tracée. L'*arrière-texte* est la notion qui lui permet de rendre compte de l'invention : au-delà d'occurrences limitées, il est possible à partir de cet essai d'en préciser la valeur heuristique et d'en reconstituer, au moins en partie, la généalogie. L'*arrière-texte* est prioritairement accordé à l'écriture romanesque, l'auteur déclarant, en raison de son origine étrangère, ne pas avoir « accès au vers ». C'est pourtant,

³ Albert Skira est assisté de Gaëtan Picon, essayiste et critique d'art reconnu, qui fut nommé directeur général des Arts et Lettres par André Malraux et dirigea, entre autres, *Le Mercure de France*.

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

paradoxalement, par des moyens poétiques dans un sens large, qu'elle expose cette méditation sur la création, placée sous le signe de la catégorie mixte de *romance*. Le lecteur, « actant » majeur du roman, le devient aussi de cette création théorique, invité à en reconnaître la part énigmatique et à en tirer les conséquences pour son propre usage⁴. Nous tenterons au passage, pour ceux qui n'auraient pas accès à des éditions épuisées⁵, de décrire, autant que faire se peut, quelques-uns des jeux opérés par le rapprochement texte-image.

Intuition théorique

Dans une lettre à sa sœur, Elsa Triolet minore la portée de son livre à venir en adoptant le ton de l'autodérision :

Pour la première fois de ma vie, j'ai signé un contrat pour un livre non écrit et j'ai reçu une avance [...] C'est une collection qui sort chez Skira, à Genève, et qui s'appelle Les Sentiers de la création. Des noms tous célèbres et honorés, je ne sais pas comment je pourrai

⁴ Pour illustrer peut-être, la seconde fortune d'un terme un peu vite tombé dans l'oubli, nous nous permettons de renvoyer à l'ouvrage collectif auquel nous avons participé, synthèse de plusieurs années de réflexion internationale conduite à l'université de Reims : Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *L'arrière-texte Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

⁵ La seule édition, elle aussi épuisée, qui ait reproduit l'association originale entre texte et image est celle des *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon (ORC)*, Paris, Robert Laffont, 1964-1974. *La Mise en mots* et le volume 2 de la collection « Les Sentiers de la création », publié lui aussi en 1969 par Aragon sous le titre *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, correspondent respectivement aux tomes 40 et 42 des *ORC* dont ils constituent la clôture.

Alain Trouvé

me glisser, avec mon groin de cochon, dans une conversation théorique... j'essaierai.⁶

L'image porcine revient dans l'essai – un peu d'humour n'est pas déplacé pour tempérer les prétentions à l'abstraction :

Le talent dans le domaine de l'art, c'est de reconnaître la trouvaille comme telle quand elle se présente. Savoir trouver. Comme les cochons trouvent les truffes. (p. 17)

Si la « réussite du roman » est « une affaire de flair » (p. 74), autrement dit d'intuition, rien n'interdit d'étendre la trouvaille au domaine théorique. Par intuition, on entendra cet ajustement mental qui amène à choisir, en mobilisant les facultés au-delà du pur raisonnement, l'expression la plus adéquate pour répondre à un problème complexe.

À deux reprises seulement apparaît la notion qui nous intéresse :

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

Je veux dire *plus*, et l'image me vient en arrière-texte, elle vient en amplificateur, elle vient en point sur l'i, en réminiscences, en échos (p. 109-110)

Il s'agit néanmoins de deux points-clés ; la première occurrence s'attache à trouver le mot apte à rendre compte de l'invention, la seconde revient sur un aspect décisif de l'arrière-texte, le rapport texte-image.

La composante verbale « arrière » ouvre sur l'idée d'espace mental, de scène d'écriture, et sur un processus à

⁶ Lettre à Lili Brik du 16/07/68, *Correspondance Lili Brik-Elsa Triolet*, 1921-1970, traduction sous la direction de Léon Robel, Paris, Gallimard, 2000, p. 1420.

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

demi-conscient, celui des pensées cantonnées à « l'arrière-plan ». Les autres termes de l'énumération glosent ces idées. L'image du « Gulf-Stream », courant marin, renvoie à ce qui se passe dans les profondeurs ; « l'arrachement du roman-roman⁷ » précise le seuil qualitatif qui sépare l'écrivain de la vie ordinaire lorsqu'il consent à se lancer dans la fiction romanesque, processus au sein duquel il devra accepter de se laisser porter par le mouvement de son invention au point de rompre avec certaines de ses habitudes mentales. Le mot composé *arrière-texte* désigne à la fois un faisceau de données (celles qui sont en arrière de la pensée exposée dans le texte) et un processus (celui d'une dynamique d'écriture liée au franchissement d'un seuil). Par son caractère mixte et foncièrement hétérogène, alliant du texte et du non-texte, l'arrière-texte correspond à la position du créateur, un pied dans le monde des mots, celui du roman, un autre dans le monde réel encore habité de mots mais peuplé aussi de choses sensibles que l'écriture va convertir en choses dites. L'idée de scène mentale permet de penser l'articulation des données hétérogènes qui composent l'arrière-texte.

De façon cohérente, la suite de la première mention évoque en italiques le titre de l'essai de Michel Foucault *Les Mots et les choses*, dont la parution date de 1966, un livre commenté de manière plus explicite par Aragon dans *Blanche ou l'oubli* en 1967 et que l'on peut raisonnablement

⁷ Le redoublement du mot roman ne signale pas un bégaiement ou une approximation de la pensée, il est au contraire l'expression la plus simple et la plus claire possible d'un phénomène d'une redoutable complexité qu'on peut résumer ainsi : il existe deux degrés du roman, l'un, vague et diffus, affecte toutes sortes d'écritures et de pratiques génériques du simple fait que l'écriture porte toujours la trace de l'imaginaire du scripteur ; l'autre, le degré fort et plus classique du roman, est celui des histoires inventées ici nommé, pour éviter toute équivoque, « roman-roman ». Une grande partie de l'œuvre d'Aragon se joue dans l'association de ces deux degrés. Voir à ce sujet « les degrés de la fiction » dans notre essai *Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004.

rattacher à un horizon mental commun aux deux écrivains. En dépit du caractère le plus souvent allusif des références, on voit poindre en toile de fond de l'essai différentes références à la théorie littéraire des années 1960.

Il en est ainsi des « actants » :

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

Parmi les linguistes français visés sans être nommés, on peut penser à Greimas dont la *Sémantique structurale* date de 1966. On y trouve, entre autres, le modèle actantiel inspiré des travaux de Propp, théoricien russe du conte. L'ultime page de *La Mise en mots*, manuscrite, évoque en post-scriptum une émission de télévision proposant un débat entre scientifiques sur le rapport entre langue et langage avec la participation du linguiste Roman Jakobson. Il y avait été question du langage des oiseaux sur lequel s'ouvrira *La Mise en mots*. Triolet adopte la position modeste de la non-spécialiste :

Pour moi, sans données sur ces sciences mêmes, le seul fait de comprendre ce que j'entendais était aussi curieux que si ces hommes parlant le chinois ou, aussi bien, un langage d'oiseaux, soudain je les avais compris.

Par-delà son langage technique, susceptible de dégénérer en jargon, la vraie science peut parler à un public plus large. L'infériorité de l'auditrice se retourne même en position de surplomb :

Les savants eux-mêmes m'étaient des cerveaux décortiqués, des moteurs ronds et gros comme des têtes de choux pommés. [...] Bref, je voyais à l'écran les tripes de la pensée humaine. *La chose elle-même.*

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

Les images ouvrent sur une sorte d'arrière-texte de la pensée théorique incluant en les dépassant les implications personnelles⁸. Les travaux de Jakobson constituent une référence du structuralisme linguistique des années 1960. Mais le savoir-faire du romancier possède quelque chose de plus que la pure théorie dont le « poète électronique » serait l'avatar :

Il y a l'immensité du métier, du savoir, du savoir-faire, du savoir y faire, et la part de l'insondable qui donne au créateur avantage sur le poète électronique : l'avantage du bras vivant sur la prothèse. (p. 73)

En témoigne aussi la présentation ironique du « lecteur spécialisé » ou « interlocuteur valable » (p. 34), susceptible de se convertir en « lecteur hideux » et auquel la romancière préfère opposer « le lecteur complice et ami » – il faut de l'empathie pour bien lire –, lequel aboutit à son opposé, « le lecteur rêvé », qu'illustre un portrait d'Aragon jeune par Man Ray. L'échappée vers l'arrière-plan personnel est suffisamment rare pour être remarquée. Pourtant, plus que ces représentations fantasmées, symétriquement disposées, dont on trouve la trace sous la plume de nombreux auteurs, c'est bien la conception du lecteur en actant qui constitue la part la plus novatrice de la réflexion théorique. Elle ouvre sur une pensée de la lecture comme acte, créateur à son tour. Ainsi de cette remarque : « Le roman est tout de coupures, de rangées de points de suspension, que le lecteur comble selon son imagination » (p. 100). On peut y lire une anticipation intéressante de la théorie des blancs (*Leerstelle*) développée par Wolfgang Iser dans les années 1970 qui ont

⁸ Pour l'anecdote, Roman Jakobson et la jeune Ella Kagan étaient nés au même moment de deux mères amies. Ces dernières avaient formé le vœu que leurs enfants se mariaient. Mais la future Elsa Triolet n'a répondu aux sentiments de Jakobson que par de l'amitié.

vu la parution de son ouvrage de référence, *L'Acte de lecture*⁹.

Cette anticipation est sans doute favorisée par l'intime fréquentation du corpus russe et notamment du théâtre de Tchekhov¹⁰, dont la traduction par Elsa Triolet paraît à partir de 1962 aux Éditeurs Français Réunis¹¹. À deux reprises, Aragon souligne la parenté entre l'arrière-texte et l'œuvre du dramaturge russe qui érigea le silence, équivalent théâtral du blanc, en moment de plénitude expressive. En 1969, dans l'essai qu'il publie à son tour chez Skira, il évoque

Ce silence où les philistins n'entendront jamais, chez Anton Tchekhov ou Elsa Triolet, l'arrière-chant (ou -*texte*) qui est la profondeur des lignes écrites, l'autre dimension de la chose créée.¹²

Déjà en 1964, dans l'article « Les Clefs » apparaît la mention de l'arrière-texte à propos de *Ce Fou de Platonov*, traduit par Elsa Triolet :

C'est un exemple, comme je n'en connaissais pas d'autre, où le génie enfant encore brûle d'avance toutes ses cartouches, ouvre le monde des propriétés rurales à l'agonie des lotisseurs, le monde de l'éternel étudiant que désespère la vulgarité d'être, découvre le mécanisme de l'arrière-texte sans savoir encore à tout cela donner l'équilibre qui sera Tchekhov.¹³

Aux côtés de Tchekhov, il convient de mentionner l'autre filiation de pensée qui relie Elsa Triolet à Khlébnikov

⁹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, [1976], Liège, Mardaga, 1976.

¹⁰ Suivant l'usage de la romancière, nous adopterons la version francisée avec « é » des noms de Tchekhov et de Khlebnikov.

¹¹ Cette traduction a été reprise avec l'Avant-propos et les notices d'Elsa Triolet dans le volume, Tchekhov, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1981.

¹² *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, op. cit., p. 145.

¹³ « Les Clefs », *Les Lettres françaises*, n° 1015, du 6 au 12 février 1964.

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

dont elle a traduit les poèmes dans l'anthologie bilingue *La Poésie russe* qui paraît en 1965 chez Seghers sous sa direction. Une phrase du poète est détachée en exergue sur la couverture du volume : « Il ment divinement. Il ment comme le rossignol la nuit ». Le chant lyrique dont elle se fait l'instrument énonce à la fois la perfection rêvée et la conscience de la faille séparant les mots de leur objet. Mais Khlebnikov, « linguiste et mathématicien », est aussi un théoricien de l'avant-garde futuriste, aux côtés de Maïakovski et de Kroutchenykh. Avec eux, il participe aux recherches sur le langage *Zaoum* ou langue *transmentale* : « Martelant sans cesse les mêmes idées et les mêmes thèmes, [les] textes [de « La Création verbale¹⁴ »] composent un extraordinaire tableau où fiction linguistico-mathématique, spéculations chiffrées, trésor étymologique des langues slaves, « significations » des phonèmes, s'efforcent de donner une assise rationnelle à l'inventivité poétique du *zaoum*¹⁵ ». Léon Robel, le premier¹⁶, avait naguère signalé que l'arrière-texte pouvait dériver du *podtekst* [littéralement : *sous-texte*] trouvé chez le théoricien du futurisme. D'autres ont fait remarquer entre-temps qu'existe aussi chez le même Khlebnikov un « *zatekst* », qui correspondrait de façon plus littérale au français « arrière-texte¹⁷ ». Quoi qu'il en soit,

¹⁴ Khlebnikov, *La Création verbale*, trad. Catherine Prigent, Paris, Bourgois, coll. « TXT », 1980.

¹⁵ Christian Prigent, *La Langue et ses monstres*, [Montpellier], Cadex, 1989, p. 108.

¹⁶ Léon Robel, « Un destin traduit : *La Mise en mots* d'Elsa Triolet », in Marianne Delranc (dir.), *Elsa Triolet, un écrivain dans le siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 19-32.

¹⁷ Anne-Élisabeth Halpern indique en ce sens : « Cet ailleurs du texte [...] est ce qui correspond au *Затекст* (*zatekst*) lié au *Заумь* (*zaoum*) et au *Подтекст* (*podtekst*), « sous-texte ». Voir à ce sujet son article « Le *zaoum* de Velimir Khlebnikov : de l'arrière-texte expérimental à l'expérience vitale », in *Déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, Editions et

l'attention portée par Elsa Triolet aux recherches de Khlébnikov se retrouve dans l'échantillon de *motcréation* reproduit page 63, suivant sa propre traduction (« *un branchepleur essaulé* », par exemple). Ce que l'arrière-texte prend en charge, dans le sillage de Khlébnikov, est cet en-deçà du langage verbal que les créations de mots tentent d'annuler, tout en suggérant sa présence, essentielle.

C'est ici que l'arrière-texte acquiert sa portée théorique la plus féconde. 1969 est en effet l'année de création en français d'une autre notion dérivée d'un théoricien russe : l'intertextualité, dont Julia Kristeva forge le mot à partir de sa lecture de Bakhtine¹⁸. Au moment où la théorie littéraire remet en question l'auteur tout puissant¹⁹, elle se met à considérer le texte comme tissu et entrelacement de voix soumises à l'écoute du lecteur. Conception féconde qui allait exercer une hégémonie sur les études littéraires durant plusieurs décennies. Si l'intertextualité continue à rendre d'incalculables services pour comprendre les mécanismes de création littéraire, elle ne paraît pas toutefois apte à prendre en charge toutes les dimensions de l'art, notamment la conscience aiguë du divorce ou du décalage entre le monde sensible et celui des mots²⁰. L'arrière-texte peut à cet égard

presses universitaires de Reims, « Approches Interdisciplinaires de la lecture », n° 6, 2012, p. 193-214.

¹⁸ Voir à ce sujet son livre, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.

¹⁹ Voir à ce sujet l'article de Barthes, « La Mort de l'Auteur », *Manteia*, 1968, *Œuvres Complètes*, III, Paris, Le Seuil, 2002, p. 40-45.

²⁰ Nous avons appelé *pantextualisme* cette dérive en partie induite de Barthes consistant à traiter, sans prise en compte de seuils qualitatifs, l'ensemble de l'expérience humaine comme *texte*, réduisant la littérature à une pratique intertextuelle. Voir à ce sujet notre article, « Barthes et la lexicologie de la critique », in *Exotopies de Barthes*, Maria de Jesus Cabral Andrea Del Lungo et Franc Schuerewegen (dir.), *Carnets*, n° spécial, 2016.

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

intervenir en corollaire de l'intertexte pour affiner les analyses.

Scène potentielle d'écriture : un poste d'observation, en retrait du langage articulé

Le livre s'ouvre sur une confrontation du règne humain et du règne animal, représenté à l'incipit par les oiseaux. Le titre de l'essai, « La mise en mots », suppose qu'un rapport affectif et sensible puisse préexister à la maîtrise du langage articulé. Les chants d'oiseaux paraissent avoir une valeur expressive mais l'accès à l'abstraction leur est refusé puisque chaque oiseau est limité au chant de son espèce. Le seuil entre nature et culture est ainsi implicitement reconnu comme légitime. Mais l'auteur en déduit une ambivalence de sa propre situation d'écrivain bi-lingue : « Je peux traduire ma pensée également en deux langues. Comme conséquence, j'ai un bi-destin. Ou un demi-destin. » (p. 8) Privé de l'aisance « naturelle » du sujet vis-à-vis de sa langue maternelle, celui qui a franchi le seuil de l'expression dans une autre langue perd sur les deux tableaux quelque chose de la plénitude expressive. De ce fait, il se trouve plus attentif au fond du « drame de l'expression²¹ » dont les animaux lui paraissent l'expression paroxystique, comme le fait entendre en écho la phrase finale : « j'entends les cris de détresse des animaux sans paroles ».

Le bi-linguisme confère au sujet parlant l'acuité du regard extérieur sur l'objet langue, saisi dans sa profondeur, son arrière-texte culturel : « les mots sont des puits de science et tant j'ai peur de m'y noyer que j'ose à peine m'en servir comme éléments de phrase » (p. 57). L'essayiste noircit à

²¹ On retrouve cette idée ainsi formulée sous la plume de Francis Ponge dans le texte « Proème » [1924] qui évoque le *drame* logique, *drame* dont le ressort est cette passion peu étudiée en elle-même qu'est la rage de *l'expression* (Je souligne) » (texte repris dans le *Nouveau Recueil, Œuvres Complètes*, II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1967, p. 309).

plaisir ses difficultés dans la langue française – « J'ai maille à partir avec les mots » – pour mieux faire ressortir l'ambition de dire au plus juste : « Captive. De mes limites [...] Captive forcenée, pas résignée, oh non ! Qui m'a arraché la langue, à moi qui entends et vois et rêve et imagine ? » (p. 17). La capacité d'agencement syntaxique varie d'un idiome à l'autre :

Entre le russe et le français, j'improviserais sans doute plus facilement un *discours* en russe qu'en français, il s'ordonne plus naturellement dans ma langue maternelle et me vient en français dans le désordre (p. 54-55).

Mais la faiblesse reconnue peut devenir force : « Non, il ne faut pas que je gémisses sur mon bilinguisme [...]. Connaître des langues étrangères, c'est voyager, restant sur place » (p. 81) À qui raillerait trop facilement les aberrations d'une syntaxe étrange, la romancière répond par avance : « J'écris avec mon authentique accent, il est dans le caractère de mon écriture, dans mon style, dans ma folie elle-même : la folie a une nationalité » (p. 56). Cette nationalité est russe, bien sûr, Roman Jakobson a montré dans une préface de 1945 à une édition de contes russes le lien entre le désordre et un trait général de l'écriture poétique de son pays d'origine : « on peut comparer la poésie russe, dans ses manifestations typiques, aux cocktails où se mêlent ingénieusement des ingrédients divers²² ». Gare à qui prendrait le bien écrire en français pour une norme à incorporer comme une seconde nature.

Le bi-linguisme de l'auteur conduit à une réflexion sur le lien entre création et traduction :

Rien n'éclaire mieux les sentiers de la création que de traduire d'une langue dans l'autre. Rien ne vous oblige

²² Roman Jakobson, *Russie, folie, poésie*, Textes choisis et présentés par Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1986, p. 89. Le volume rassemble des écrits de différentes périodes.

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

de mettre aussi impérieusement vos pas dans les traces
laissées par le créateur. (p. 77)

Triplet ne tire pourtant de sa situation aucun avantage excessif. Reprenant à son compte le fameux « traduttore, traditore » formulé depuis le XVI^e siècle en italien, elle en radicalise l'opposition. La bonne traduction exige de pénétrer au cœur des mécanismes d'écriture et d'expression en épousant la trace du mouvement créateur : « le traducteur se doit d'être un copiste, copier la pâte, la patine, la couleur, le rythme d'un texte » (p. 79). Pour autant, la fidélité absolue est impossible : « être bilingue c'est un peu comme d'être bigame : mais quel est celui que je trompe ? » (p. 84). Au passage se trouve affirmée une sensibilité aigüe à la qualité poétique du vers, doublée d'un hommage à Aragon :

*Je chante pour passer le temps
Petit qu'il me reste de vivre.*

La trouvaille c'est ce *petit* qui rend le vers si navrant de modestie. [...] Un petit mot, et le temps qu'il nous reste de vivre devient minuscule, et émouvante la plainte des condamnés que nous sommes (p. 71)

La romancière s'interdit l'accès à ce genre de trouvaille réservé selon elle à qui possède la maîtrise parfaite de son idiome natal. Elle érige de ce fait une frontière entre traduction et création, peut-être contestable, mais nuancée de considérations intéressantes et originales sur la pratique linguistique de poètes « monolingues ». Elle évoque les séjours de Gorki en Italie et en Allemagne, de Breton aux USA, l'un et l'autre demeurés « impénétrables à la langue environnante » (p. 80), les opposant encore à la pratique d'Aragon pour qui « connaître les langues étrangères c'est enrichir la sienne ». Elle condense cette diversité de pratiques en une formule suggestive : « J'en viens à imaginer que nous portons en nous un réservoir à verbe, qui est chez les uns élastique et extensible, chez d'autres rigide » (p. 81). L'image

du réservoir est intéressante en ce qu'elle complète le regard extérieur sur la langue.

Signalons enfin la justesse de la phrase concluant la première séquence verbale : « La langue est un facteur majeur de la vie et de la création » (p. 8). « Facteur majeur », la langue l'est au point de constituer un leitmotiv décliné de différentes manières au fil de l'essai. Mais il ne s'agit pourtant que d'« *un* facteur » : l'arrière-texte est le creuset où s'opère l'interférence de la langue avec d'autres facteurs.

L'arrière-texte, en-deçà des mots

L'interface du style, qui personnalise l'écriture, est le corps, composante secrète de l'arrière-texte :

On me parle de mon style... Eh bien, quoi ! On n'a pas qu'un style. Où est-ce que j'ai déjà écrit que le style n'était pas le vêtement mais la peau d'un roman ? (p. 97)

Tout en plaidant pour une diversité des manières d'écrire, la romancière trouve une image concrète pour suggérer cet indicible du corps, face cachée du style. Le propos fait écho à un passage de Khlébnikov cité plus loin :

La terre entière résonne d'un gazouillis articulé, l'espace retentit à travers l'Alphabet, dit Khlébnikov, et il dit encore : raclez un peu le langage et vous verrez l'espace et sa peau, parole gigantesque que j'entendrais mieux ainsi : ... et vous verrez le globe terrestre et sa peau... (p. 123)

De façon assez proche, Barthes écrit à propos du style dans *Le Degré zéro de l'écriture* :

Il est la voix décorative d'une chair inconnue et secrète ; il fonctionne à la façon d'une Nécessité, comme si, dans cette espèce de poussée florale, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde.²³

Dans le prolongement de cette idée, la romancière effectue plus loin des variations sur la voix, prolongement potentiel du corps, distinguant la « voix inaudible du chuchotement manuscrit », le « clairon du texte imprimé », puis « la haute voix » qui accorde la performance orale aux conditions matérielles de sa transmission ou mise en scène, avec ou sans visage : autant de modalités d'inscriptions du corps dans le texte proféré. Il est à remarquer, pour revenir au texte manuscrit, que *La Mise en mots*, comme la plupart des volumes de la collection, use de la double graphie, manuscrite et imprimée. Si le texte manuscrit peut être plus difficile à déchiffrer, au risque de rendre la voix « inaudible », il conserve néanmoins, nette de toute interférence extérieure, l'empreinte du corps qui l'a produit.

Une autre dimension de l'arrière-texte touche à l'histoire personnelle et collective, dans sa face de vécu concret et charnel, non réductible aux documents textuels portant sur cette double histoire. Au plan personnel, on observera la discrétion relative de la romancière, sur le modèle Heine :

De mes grandes douleurs
Je fais de petites chansons... (p. 27)

Le sentier évoque pourtant un parcours de vie dans lequel elle n'oublie pas de se situer. Le propos émis en 1969 prend rétrospectivement valeur de pressentiment²⁴ :

À l'heure qu'il est, [...], j'arrive au temps des échéances. J'ai dépensé ma vie, qui n'est jamais qu'un prêt et qu'il faut rendre à la mort usurière. La date n'est pas encore fixée, mais proche d'évidence (p. 8)

²³ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953, rééd. 1972, p. 12.

²⁴ Elsa Triolet meurt le 16 juin 1970.

L'Histoire collective, quant à elle, appartient aussi au paysage mental de l'écrivain. Son inscription, à l'horizon des romans, se veut prudente, mais délibérée : « Mon sentier est parallèle au chemin de l'Histoire » (p. 27). Même si la légende lui attribue un engagement qui dépasse la réalité – « J'ai un mari qui est communiste. Communiste par ma faute. Je suis un outil des Soviets. [...] Je suis soumise au réalisme socialiste. » (p. 50-51) – la romancière concède avoir partagé, jusqu'à l'erreur, le rêve communiste : « aveuglée par le soleil de la confiance, je n'y ai vu que du feu : le soleil » (p. 28). Mais elle précise aussitôt : « Voilà qui n'a pas joué dans mes écrits ». On n'est pas tenu ici de souscrire sans réserves à une telle affirmation²⁵, les choix idéologiques se coulant de manière en partie inconsciente dans l'arrière-plan mental de l'écriture. L'invention de héros souvent déconnectés de la politique installe une distance vis-à-vis de l'écriture militante qui lui permet toutefois d'affirmer avec raison : « Je n'ai pas eu à corriger mes romans ». La phrase s'applique à Aragon qui récrivit notamment *Les Communistes* en 1966 pour la republication du roman dans les *Œuvres Romanesques Croisées*. Le propos, sans concession, vient en contrepoint de l'admiration par ailleurs exprimée, comme on l'a vu. La perspective arrière-textuelle requiert l'empathie maximale conjuguée si nécessaire avec la prise de distance. Elle est incompatible avec la relation fusionnelle. Pour justifier son choix d'inscrire l'histoire à l'horizon de ses livres, l'écrivain donne l'exemple de ses deux derniers romans, *Le Grand Jamais* et *Écoutez-voir*, consacrés aux « obsédantes falsifications de l'Histoire » (p. 39).

Par-delà les errances de l'utopie, l'écoute du temps est ce qui confère à un écrit sa résonance. Ces lignes relevées dans une semi-digression des premières pages conservent à cet égard tout leur pouvoir évocateur :

²⁵ Voir à ce sujet notre essai, *La Lumière noire d'Elsa Triolet*, Lyon, ENS Éditions, 2006.

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

Le temps fait le mort, bourré à ras bords d'événements, lâchant ceux qui viennent à échéance et se désintègrent. Voici le moment où le monde dans la coquille du temps se trouve dans les airs et va retomber sur ses pieds ou se casser la figure. [...]

Sirham, Sirham ! Grain de sable doué d'une volonté, tue un homme nommé Kennedy et arrête la marche prévue des choses. [...] Ici les regrets ne sont pas de mise, ce qui est fait est fait, et il ne sert à rien de se mordre les doigts, fallait douter plus tôt.

Sont-ils heureux, les fanatiques ? Ceux qui ne doutent pas ? Sirham, es-tu heureux ? (p. 8-10)

L'artiste ne saurait s'abstraire de son époque.

Comme le corps et les circonstances, l'image excède le plan du langage articulé. Cette composante de l'arrière-texte donne au propos sa dimension la plus originale. L'image est plus riche que le mot : la légende manuscrite apposée à un détail de *L'Immaculée Conception* de Piero di Cosimo l'annonce : « Dire plus qu'on ne peut le faire avec des mots. » (p. 100) Le commentaire prépare la deuxième occurrence du terme : « je veux dire *plus*, et l'image me vient en arrière-texte » (p. 109-110). Un roman expérimental est l'aboutissement de cette fascination pour le potentiel expressif de l'image : « J'ai écrit *Écoutez-voir*, roman imagé. On me disait que j'allais tuer le roman. [...] La réalisation s'est révélée possible. Le livre existe. » (p. 113) *Imagé* est à distinguer d'*illustré* qui implique la redondance d'un sens déjà présent dans le texte. L'image, en tant qu'elle résiste au décodage sémiologique, met en jeu les mécanismes primaires de la pensée, ceux qui président aux formations imaginaires et notamment hallucinatoires.

Le peintre Nicolas de Staël, dont trois toiles sont reproduites, est celui qui fait le mieux écho à cet ancrage de l'art pictural dans l'imaginaire le plus archaïque. Cet artiste né à Saint-Petersbourg, un émigré russe, lui aussi, partage surtout avec la romancière une prédilection pour le potentiel

hallucinatoire de la chose peinte. La toile *La lune* (1953), dans laquelle l'abstraction commence à l'emporter sur un reste de figuration, est accompagnée de cette légende manuscrite : « Créer dans ce désert muet... Le sentier de la création vous a mené au terminus de vous-même. » (p. 16) Dépassant le jeu socio-historique, l'art est ici assigné à un pouvoir d'évocation touchant à une connaissance métaphysique. Comme tout humain, mais avec une conscience plus aiguë, l'artiste chemine entre ces deux seuils inconcevables : la naissance et la mort. La couleur revêt chez Nicolas de Staël une force expressive qui défait partiellement le sens lisible dans un reste de forme. Ainsi de ce *Cavalier rouge*, figurant l'artiste (p. 19) : comme le cavalier du conte russe, placé au carrefour entre trois chemins, l'artiste choisit, « par un sentiment d'équité », celui qui l'amène à se perdre « [Soi]-même et [son] cheval ». L'éthique de l'art est une éthique du sacrifice de soi. Il faut regarder comment, dans cette toile, les à-plats rouges tendent à dissoudre partiellement les formes de l'homme et de sa monture pour saisir le rôle particulier assigné à l'image peinte. Dans un autre registre, on pourrait mentionner le *Ciel* de la page 66, assorti de ce commentaire :

Il m'arrive de troquer le mystère d'un Bosch pour celui de l'abstraction et que ma piste d'envol soit une toile qui ne représente rien de connu. À côté d'elle tout tableau figuratif m'est intolérablement grossier. Les bleus de Staël vous donnent un vertige de plaisir...

Teinté d'angoisse ou d'euphorie, le plaisir provoqué par les images peintes touche au plus profond du souvenir visuel.

Ce rôle attribué à l'image nous ramène au rapport spécifique et contradictoire entretenu par la romancière avec l'inconscient. Désireuse de s'assurer une bonne maîtrise de la langue, elle paraît privilégier la clarté et se dissocie de l'écriture automatique « qui essaye d'éliminer la conscience » (p. 56), comme elle s'écarte de tout énoncé délibérément équivoque. La démystification de l'automatisme se veut

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

humoristique : « je ne veux pas que [le lecteur] voie un téléphone où j'ai mis une mitraille » (p. 66). Mais cette simplicité ouvre quand même, par les images, par les visions hallucinatoires que mettent en scène les romans, sur ce que l'auteur appelle, contredisant sur ce point Cocteau, « [sa] déraison » (p. 25). Cette folie peut être reliée à un autre commentaire d'Aragon, repris plaisamment comme « argument d'autorité », qui qualifiait les romans d'Elsa Triolet de « mystère en plein jour » (p. 69). Il semble que la romancière trouve dans la scénarisation romanesque le moyen de faire jouer à ses visions le rôle d'interface : en apparence, une scène bien réaliste ; pour notre pôle nocturne, des formes, des couleurs, des objets chargés d'angoisse ou d'indicible plaisir. On peut toujours essayer de décoder l'hallucination : la psychanalyse s'y est essayée, mais au contraire de la névrose déchiffrable comme refoulement, l'hallucination qui touche à la psychose conserve une part de son pouvoir déstabilisant qui amène l'artiste à côtoyer une limite. Qu'on revoie, à titre d'exemple, l'illustration des cauchemars de Martine Donelle, par *Les Caprices* de Goya, pour l'édition de *Roses à crédit* dans les *ORC*.

Dépassant largement les occurrences limitées du mot, la notion d'arrière-texte peut donc se décliner de diverses façons à partir de *La Mise en mots*, pourvu que le lecteur relie les différents indices qu'elle met en cohérence.

Exposition poétique de la notion d'arrière-texte

Nous voudrions pour finir attirer l'attention sur le mode d'exposition de la pensée adopté dans ce livre. Si le propos tente de s'ajuster à son objet, l'essai adopte une progression souple, par échos, reprises et digressions, qui l'éloigne de la théorie pure et le rapproche de l'expression poétique.

Les intertitres proposent un découpage en sept parties : « Les vivres de l'écriture », « Le mystère en plein jour », « Vos pas dans ceux du créateur », « L'empreinte du pouce », « À bout d'arguments verbaux », « Les mots-feuilles », « Le P Majuscule », au fil desquelles la romancière approfondit sa

problématique centrale fondée sur la tension entre la chose à dire et la création verbale. Il faut y ajouter une introduction qui glose, comme le feront d'autres essayistes de la collection²⁶, l'expression « Sentiers de la création » et le *post scriptum* sur l'émission télévisée dans laquelle intervenait Jakobson.

La reprise, à la fin de la dernière partie « Le P Majuscule », du motif du « cavalier arrivé à un carrefour » (p. 137), confère au livre une structure cyclique. Au lieu de conclure, l'évocation du Parking souterrain, constitue une ébauche de roman, exemplifiant le rapport texte-image visé dans les dernières expériences d'écriture : « Vous qui me demandez comment je trouve les images d'un roman : si j'écrivais ce roman, P, j'irais les chercher parmi les sombres toiles de Piranèse²⁷, de Magnasco. (p. 134) Les épisodes les plus banals du quotidien – un parking souterrain dans lequel il faut garer sa voiture – se doublent, dès qu'ils sont objet de représentation mentale traduite en mots, d'une face rêvée, virant dans le cas présent au cauchemar de l'enfermement dans un labyrinthe souterrain, à la menace de mort. Le réel inclut le fantastique parce qu'il n'est pas tout entier rationalisable. Cette complexité est prise en charge par la littérature.

Diverses images, métatextuelles, en rendent compte. Ainsi du théâtre qui assimile l'écriture romanesque et sa lecture à la représentation scénique. La toile de Daumier, *Mélodrame* et sa légende induisent une intéressante relation de dédoublement :

²⁶ On pense par exemple à Francis Ponge qui décline à sa manière, plus étymologique, les termes constitutifs du syntagme « Les Sentiers de la création », en ouverture de *La Fabrique du Pré* (Genève, Skira, 1972).

²⁷ Une gravure de Piranèse, artiste italien du XVIII^e siècle, est placée en ouverture de ce chapitre ; elle s'intitule « *Les Prisons* ».

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

Comme jadis l'auditeur, le lecteur du roman s'en prend à l'auteur. Et c'est ainsi que naît le drame du romancier. (p. 46)

La relation littéraire, qu'elle soit théâtrale ou romanesque, met en jeu des identifications croisées qui peuvent s'avérer néfastes lorsque l'image de l'auteur, comme c'est le cas pour la romancière, est altérée ou préfabriquée par une légende pernicieuse. Quoi qu'il en soit, l'image et son commentaire amènent à penser un dédoublement de l'arrière-texte, entre sa face *auctoriale* et sa face *lectorale*, compliqué éventuellement par des interférences. Une gravure de Nicolas Larmessin (1640-1725), *Habit de musicien*, figure encore le romancier en homme-orchestre, jouant de tous les instruments et réalisant à lui seul un spectacle total : « il est souffleur, bonimenteur, chef d'orchestre, homme-orchestre, [...] il invente les décors, règle les éclairages » (p. 24). L'arrière-texte est le lieu mental où s'articulent toutes les composantes de l'écriture.

Les images s'intéressent à la vision totale qui préside à l'écriture romanesque : « J'aime à penser à un roman-ville, à un roman labyrinthe [...] *La Mise à mort* d'Aragon est un roman-labyrinthe » (p. 49). Une toile de Paul Klee, *Fleurs nocturnes* (1918), amène, avec sa légende « Un monde, le roman » (p. 74) une nouvelle variante de l'idée. Ici, l'image paraît illustrer le texte, mais elle ouvre sur un agencement et une complexité dans lesquels l'œil se perd. Dans une toile carrée de fond bleuté, on discerne tout un jeu de formes et de lignes parfois géométriques, une tour au chapeau pointu couleur rouge brique avec une sorte de volet battant, en bas, un angle noir menaçant en haut à gauche, une végétation stylisée d'arbres et de fougères, en position insolite, comme cette fleur, « la tête en bas », en haut de l'image, dont le cœur jaune, en forme de soleil, entouré d'une blanche corolle fait système avec une sphère noire et un quartier de lune... L'art total agence pour l'œil la conjonction de la civilisation humaine et du monde naturel dans lequel elle a pris son essor.

Quoi de mieux que l'opéra pour appréhender la totalité de la condition humaine, condition de vivant soumis aux règles de la nature dans leurs limites insondables et condition historique de sujet en société, intimement mêlées : « un roman qui s'appellerait *Opéra* », tel est le rêve vers lequel tend la romancière (p. 118). Dans l'opéra, la musique s'ajoute à l'image et aux mots, elle met en harmonie ou en résonance les éléments qui composent le spectacle. À défaut du grand art de l'opéra, l'écrivain, mettant une rime féminine à son roman, le décline en *romance* :

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

En ce sens, il s'agit bien de revendiquer une forme poétique de l'écriture romanesque, distinguée de la pratique du vers, « ce minimum de mots pour un maximum d'expression » :

La poésie du roman est autre, elle est le courant chaud qui passe dans ses profondeurs, change sa température, sa faune et sa flore, elle est fondue dans sa masse, sel et sucre et rêve du créateur. (p. 60)

On remarque l'image du « courant chaud qui passe dans ses profondeurs », rappelant le Gulf Stream, autre nom de l'arrière-texte. Cette infusion de l'écriture romanesque par la poésie correspond à l'intervention d'un sujet organisateur, présent en tant que coordinateur et invisible comme personne. On peut avancer l'idée qu'un principe d'écriture du même ordre régit encore ce qui se donne pour essai. Si la « romance » est l'autre nom du principe poétique d'écriture romanesque, la part subjective de l'essai est à entendre également comme romance.

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

On peut alors lire le texte de cet essai en lui accordant l'écoute arrière-textuelle dont il fait par ailleurs la théorie, ce qui confère à de nombreux passages une densité poétique à mettre au jour.

Un dernier exemple le montrera. Pour parler de son « sentier » de la création, l'essayiste choisit un détail d'une toile de la Renaissance, *La bataille d'Alexandre*, d'Albert Altdorfer (1529). La lumière bleutée est coupée dans sa partie médiane par une zone jaune orangée d'où partent des rayons. Les masses périphériques alternant le bleu sombre et le bleu clair sont animées d'un mouvement tumultueux évoquant un ciel chargé de gros nuages, une mer agitée ou un paysage de montagnes au relief accidenté. Au centre de la masse orangée, un cercle jaune plus brillant paraît représenter un soleil, levant ou couchant. Il présente en son milieu un point plus sombre : ce cœur de l'image figure vaguement la forme d'un sein. Le regard peut suivre les rayons partant du point central dans une expansion centrifuge ou y revenant selon un mouvement centripète. L'ensemble nous paraît connoter l'idée de naissance au cœur d'une sorte de maelstrom. Lisons à présent le texte manuscrit qui en constitue le commentaire sur la page gauche du livre :

Pour parler de ce sentier, il fallait bien que tout d'abord je vous parle du paysage par lequel doit passer le chemin *de ma nuit en larmes*. Plaines et forêts, villes et hameaux, les hommes et les bêtes qui s'y meuvent et aussi les choses animées ou non. Vous ne les y voyez-pas, là, en face ? C'est que ce paysage, je ne l'ai pas encore peuplé – en attendant, regardez-le tel qu'il est là et *dites ces mots, ma vie...* (p. 12)

Elsa Triolet s'y met en scène elle-même tout en évoquant le mécanisme d'où procède son écriture romanesque, ce qui conforte l'idée de naissance. Les lignes tumultueuses rappellent « l'arrachement du roman-roman ». « Plaines et forêts, villes et hameaux, les hommes et les bêtes » ne peuplent pas encore la vision réduite à un substrat d'où ils

vont surgir. « Regardez-le, tel qu'il est », nous dit la romancière qui a fait subir à la toile d'Altdorfer une réduction étonnante. Quand on voit ce tableau dans son intégralité, le spectacle est tout autre. Le peintre a représenté sur sa toile le triomphe d'Alexandre le Grand sur le roi des Perses Darius en 333. Toute la moitié inférieure de la toile figure les armées et un champ de bataille. Le regard de la romancière a opéré une sélection qui a mis entre parenthèses le sujet historique pour atteindre une couche plus profonde et peut-être plus importante dans laquelle semble se lire, à travers un paysage réduit aux éléments naturels, le drame métaphysique de l'existence humaine, d'une borne l'autre.

Les citations en italiques convoquent par l'intertextualité les deux poètes qui, pour des raisons différentes, vont jouer un rôle capital dans l'essai. La première vient du poème *Zanzégui*, de Khlébnikov ; elle figure en épigraphe page 8, sous une forme presque identique : « Le chemin de *la* nuit en larmes ». Dans le commentaire de l'image, « la nuit » devient « ma nuit », selon un mouvement d'appropriation qui superpose l'arrière-texte lectoral à l'arrière-texte auctorial. L'autre citation – « *dites ces mots, ma vie* » – renvoie au poème « Il n'y a pas d'amour heureux », l'un des plus connus d'Aragon auquel la version chantée par Brassens a donné une diffusion élargie. Si l'on applique à ces deux citations la perspective arrière-textuelle, on verra se dessiner, hors de la références aux textes précis dont elles émanent, les deux totalités géoculturelles et humaines qui ont ponctué le parcours de la romancière, la Russie originelle et ses tourments métaphysiques²⁸, la France et le poète aux côtés duquel, au prix d'une seconde naissance difficile, va s'élaborer l'œuvre en français de la romancière à partir de 1930.

Il serait vain de prétendre épuiser cet espace que la notion d'arrière-texte désigne comme lieu d'investigation

²⁸ Tourments ou inquiétudes que l'on retrouve chez les plus grands, Dostoïevski ou Tolstoï.

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

ouvert à la créativité interprétative. Il n'est pas interdit d'associer au vers de Khlébnikov le nom de l'autre grand poète russe, emblème de la Révolution d'Octobre et premier grand amour de la romancière. Le souvenir non évoqué de son suicide en 1930 contribue très probablement à assombrir cette « nuit en larmes ». De Maïakovski, absent-présent, il est tout de même question plus loin, indirectement dans cette phrase : « je n'ai pas “marché sur la gorge de ma propre chanson” » (p. 97). La romancière y affirme, comme on l'a vu, sa position personnelle de retrait vis-à-vis de l'impératif politique. La citation à tiroir renvoie à un propos d'Aragon²⁹ citant lui-même à deux reprises Maïakovski dont le vers condense le drame de l'asservissement du génie poétique à la cause révolutionnaire, un asservissement ponctuel qui ne saurait au demeurant faire oublier la grandeur des deux poètes ainsi réunis.

L'exemple de ce jeu opéré entre image, réduite, et texte, allusif, outre qu'il montre bien à l'œuvre une expression poétique, semble indiquer la hiérarchie posée dans l'écriture d'Elsa Triolet entre l'Histoire, qu'il faut toujours reconstituer, parce que sa matière-même reste sujette à caution, et le fond d'interrogation métaphysique qui l'enveloppe et la déborde. Le motif de l'Apocalypse, récurrent dans l'œuvre, appartient à cette autre veine et puise certainement une grande part de sa substance dans la culture russe. *Le Cheval roux*, à cet égard, n'évoque pas seulement les menaces historiques d'un conflit atomique. L'Apocalypse, en tant que fin, ne se réduit d'ailleurs pas au cataclysme qu'on lui associe souvent.

En témoigne ce détail (encore un) de *L'Apocalypse* sans doute réalisé à l'Abbaye de Saint-Sever dans les Landes au XI^e siècle et dont la romancière a trouvé l'image à la Bibliothèque Nationale. Il reproduit, à l'incipit et en clôture du livre, une fresque montrant des rangées d'oiseaux

²⁹ Aragon, *L'Homme communiste*, II, Paris, Gallimard, 1952, p. 128 ; et *Aragon/parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968, p. 65.

représentés sur deux bandes horizontales accolées, la grise au-dessus, la rouge en-dessous. Les couleurs vives et diverses des oiseaux, leur disposition alternant le face-à-face et la succession « à la queue leu leu » diffuse une impression de légèreté et d'allégresse qui tempère par avance « la nuit en larmes », sans qu'il soit pour autant possible de donner à ce choix iconographique une signification certaine. Tout se passe comme si, cherchant toujours à enrichir son fonds culturel, l'artiste s'attachait aussi à conserver, entourant son texte, un halo d'énigme.

Il est sans doute difficile voire impossible d'enserrer la création dans une théorie. La valeur heuristique de l'arrière-texte, si on veut bien lui en reconnaître une, paraît cependant tenir à son caractère de mot composé, composite, signalant, par l'hétérogénéité relative des deux termes qui le constituent, une dimension essentielle de la création artistique, littéraire en particulier, le divorce relatif entre les mots et les choses. Prenant en compte l'hétérogénéité partielle des systèmes sémiotiques, une théorie de l'arrière-texte paraît susceptible de compléter de façon efficace ce que l'intertextualité hégémonique tendait à gommer. Loin de supprimer les frontières du savoir, la perspective arrière-textuelle invite à un déchiffrement toujours partiel et à une exploration collective.

Elsa Triolet n'a pas seule inventé cette idée, les suggestions venues de sa culture d'origine en constituent le terreau, également arrière-textuel. La valeur expressive du blanc y prend un relief particulier. L'échange au sein du couple d'écrivains a permis de valider et sans doute de roder l'idée. La création en français de ce mot double, « arrière-texte », constitue pourtant une trouvaille, poétique. Les développements apportés d'un point de vue universitaire à cette idée et que semble valider un processus en cours de traduction³⁰ se retrouvent étonnamment en germes dans ce

³⁰ Signalons à ce jour la traduction réalisée en portugais par Maria de Jesus Cabral, João Domingues et Maria Hermânia Laurel, *O Arrière-texte*

La Mise en mots et l'arrière texte :
de l'intuition théorique à l'expression poétique

livre. Dépassant les deux occurrences littérales, les grandes lignes de la théorie actuelle de l'arrière-texte y figurent : ses composantes – corps à l'œuvre, projections des circonstances humaines dans leur épaisseur vécue, jeu avec le potentiel expressif de l'image, intertextualité cachée –, son mécanisme de franchissement d'un seuil par intégration de l'inconscient, son dédoublement selon les pôles de l'auteur et du lecteur.

C'est par la cohérence poétique du propos que la pensée ici mise au jour a pu trouver sa voie, au-delà des énoncés particuliers. En écrivant sa « romance » de l'arrière-texte, Elsa Triolet a résolu pour son compte et de manière somme toute convaincante l'antinomie de l'objectif et du subjectif. « J'essaierai », écrivait-elle. Pari tenu.

Alain Trouvé

CRIMEL, Université de Reims Champagne-Ardenne

Para repensar lo literario, Edições Pedagogo, Coïmbra, 2016. Une traduction en espagnol est également en cours.

