



HAL
open science

“ Écoutez/r Voir ” : de Michel Picard à Elsa Triolet et vice versa

Alain Trouvé

► To cite this version:

Alain Trouvé. “ Écoutez/r Voir ” : de Michel Picard à Elsa Triolet et vice versa. Gladieu, Marie-Madeleine; Trouvé, Alain. Voir et entendre par le roman, 4, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.53-68, 2010, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 978-2-915271-35-5. hal-03000347v1

HAL Id: hal-03000347

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03000347v1>

Submitted on 11 Nov 2020 (v1), last revised 13 Mar 2024 (v2)

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

« Écoutez/r Voir » : de Michel Picard à Elsa Triolet et vice versa

« Écoutez-voir » présente la particularité d'être le titre d'un roman et d'un article de théorie littéraire. J'essaierai, usant de ce prétexte, de croiser dans ce qui va suivre la réflexion générale et les suggestions nées de l'œuvre littéraire.

Chronologiquement, c'est le roman qui est premier. Elsa Triolet le publie en 1968 ; on y perçoit l'écho du bouleversement esthétique introduit par le Nouveau Roman. *Écoutez-voir* forme un diptyque avec *Le Grand Jamais* qui date de 1965. Il se signale par un intérêt aigu pour les objets, les lieux qui enregistrent le passage et la décomposition, également repérable chez Perec, dans ses romans de la même époque (*Les Choses*, 1965) ou dans ce film réalisé en collaboration avec le cinéaste Robert Bober : *En remontant la rue Vilin* (1992).

L'article de Michel Picard fut pour sa part publié en 1991, après *La Lecture comme jeu* (1986) et *Lire le temps* (1989) sous le titre complet : « *Écouter Voir* : l'enjeu d'une mystification »¹. La critique y est clairement affichée ; la cible : l'illusion référentielle, telle que la dénonce Barthes dès les années 1970². En dépit de la proximité de termes, la référence au roman reste tout à fait marginale et secondaire dans l'article. Michel Picard se réfère au titre *Écoutez-voir*, « titre pour le moins étrange, interpellation quelque peu provocatrice », note-t-il. Il en joue en transposant le premier verbe à l'infinitif mais sa démonstration ignore le reste du livre que je propose au contraire d'intégrer à mon propos.

Le rapprochement dont il va être question est donc un pur jeu de lecture qui permettra peut-être d'évaluer la validité et les limites d'une proposition théorique.

L'article

La thèse est fermement énoncée : « un roman, c'est évident, ne s'écoute ni ne se voit »³. L'emploi de ces verbes par la critique littéraire relève de la mystification. Si les médias s'y mettent, les premiers responsables sont les manuels scolaires et la critique universitaire elle-même. Tel passage du *Lagarde et Michard* présentant *Madame Bovary* pratique l'« appel à l'hallucination » en

¹ Michel Picard, « *Ecouter Voir* : L'enjeu d'une mystification », in *DEDALUS – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n° 1, décembre de 1991, p. 89-103.

² Roland Barthes, « L'illusion référentielle », in R. Barthes, L. Bersani, PH. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalités*, Paris, Le Seuil, 1971.

³ *Op. cit.*, p. 89.

gommant l'écart entre la perception sensible et ce que les mots nous permettent de concevoir : « Flaubert *nous* décrit cette petite cité normande et *nous a fait assister* à l'arrivée de l'Hirondelle »⁴. La critique, même savante, n'est pas en reste, soupçonnée par son langage métaphorique – vision⁵, focalisation, voix – d'entretenir la mystification, avec la complicité d'écrivains, comme Gide, par exemple, s'extasiant sur la « ligne mélodique de Baudelaire ».

Cette mystification s'explique par des raisons historiques et culturelles. Longtemps dominant, intériorisé par les auteurs comme par les lecteurs, le modèle du théâtre règne encore sur les représentations de la lecture confondue avec un spectacle. Les sources modernes d'image – cinéma, télévision – accentuent l'inféodation du lecteur à ce modèle. Le langage critique adopté dans le sillage des artistes entretient également la confusion. Ainsi de la formule horacienne – *ut pictura poësis* : pas plus que la poésie ne saurait être peinture au sens littéral du terme – celle-ci étant un art de l'espace, celle-là, un art du temps – les images au sens rhétorique ne doivent être assimilées aux images au sens optique. Le « stupéfiant image » dont il est question dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon, l'ambition éluardienne de « donner à voir » par la poésie n'échappent pas au même reproche de confondre ce qui devrait être distingué⁶.

Pour ce qui concerne l'écoute, le responsable serait la survivance dans les esprits, malgré le passage à la lecture silencieuse depuis plusieurs siècles, du modèle de littérature orale plaçant le lecteur en situation passive. La forme ancienne du conte projetée sur les textes modernes aboutit à la confusion entre le narrateur et l'auteur, à l'occultation du travail d'écriture, celui-là même avec lequel la lecture silencieuse doit composer, contrainte ainsi à une activité que le modèle de la communication interdit. L'invention par la critique du narrateur et du narrataire ne représente que des conventions, trop souvent prises à la lettre ; même l'écoute analytique d'un Bellemin-Noël tend à gommer la spécificité d'un rapport aux signes écrits.

Plusieurs raisons d'ordre psychologique expliquent le succès de cette mystification. Il est « plus *facile*, plus spontané, de voir et d'entendre que de lire »⁷. S'ajoute à cet avantage un besoin de maîtrise, « une scotophilie épurée en épistémophilie »⁸ ou encore un souvenir du fantasme de scène originaire qui mêle écouter et voir, rappelant que le désir de lire est en étroit rapport avec la curiosité sexuelle. Le succès persistant du schéma oral relève d'une fantasmatisation elle aussi primitive, celle de la phase orale soumettant l'objet du désir à la dévoration, sans recul ni activité.

⁴ *Op. cit.*, p. 89.

⁵ La notion de *vision* (« par derrière », « en dehors », « avec ») a été développée par Jean Pouillon dans *Temps et roman* (Paris, Gallimard, 1946), en prélude aux travaux de Genette sur la focalisation.

⁶ *Op. cit.*, p. 93-94.

⁷ *Op. cit.*, p. 96.

⁸ *Op. cit.*, p. 97.

Michel Picard mentionne encore des raisons négatives. L'écrit fait peur. L'enjeu, avec le maniement du signe abstrait, est l'émancipation du lecteur par l'accès au Symbolique. Mais précisément subsiste une « inhibition à l'abstraction »⁹.

Au contraire la vraie lecture, autrement dit, la lecture littéraire telle qu'il la réclame et la théorise, intègre et sublime le pulsionnel. Elle accommode sur le signifiant (elle n'est pas dupe de l'illusion référentielle). L'œil « ne perçoit que des signes »¹⁰.

L'intérêt toujours actuel de cet article est de mettre en évidence un enjeu et un effet idéologiques découlant de cette confusion. L'opposition du couple image/passivité au couple texte/activité conserve sa pertinence. Michel Tournier a donné une variation littéraire sur ce thème dans son roman *La Goutte d'or*. Spontanément, l'image prête sans doute plus le flanc à l'aliénation et à toutes les relations hallucinatoires.

Loin s'en faut, pourtant, qu'elle se réduise à cet effet. Les nombreux travaux de sémiotique accompagnant depuis quelques décennies son règne montrent une tendance inverse. En ce sens on est un peu gêné par la dichotomie instituée à la fin de l'article qui place l'image du côté du corps, le texte, de l'esprit. La séparation entre sentir et penser ne fait pas l'unanimité parmi les philosophes de l'art qui considèrent plutôt qu'il s'agit de deux voies de la connaissance, l'une associative et horizontale, celle des sens qui nous permet de percevoir les objets, l'autre, verticale, généralisante et particularisante, par laquelle nous les comparons pour en dégager des catégories¹¹.

Sous le prétexte d'une lecture devenue majoritairement silencieuse, il est par ailleurs difficile de priver les textes littéraires d'une approche par les effets sonores, indispensable dès qu'intervient la dimension poétique. La poésie lutte contre l'arbitraire du signe et son côté purement abstrait en le remotivant comme en témoignent tous les jeux d'évocation sonore. Elle s'emploie aussi à spatialiser ce qui est successif¹², projetant le principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, ainsi que l'a indiqué Roman Jakobson¹³. L'aphorisme d'Horace – *ut pictura poësis* –, même s'il ne doit pas être pris à la lettre, est peut-être un peu plus qu'un poncif définitivement dépassé.

Enfin l'écoute des textes, qui s'applique d'abord au rapport du lecteur au texte, ne doit pas pour autant mettre entre parenthèses le procès de sens situé en

⁹ *Op. cit.*, p. 99.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 98.

¹¹ Voir à ce sujet les travaux de Nelson Goodman et Jean-Marie Schaeffer et, *supra*, notre article « Lire le roman : entre comprendre et percevoir ».

¹² Lire à ce sujet par exemple l'article de Hoai-Huong Nguyen, « Lecture et altérités chez Paul Claudel et Victor Segalen : *Cent phrases pour éventail, Siècles* », in « Lecture et altérités, AIL2, Reims, Épure, 2008, p. 153-168.

¹³ Roman Jakobson, « Le langage en relation avec les autres systèmes de communication », *Essais de linguistique générale*, II, Paris, Minuit, 1973, p. 91-119. Lire aussi à ce sujet, *infra*, notre article « De l'audition à l'écriture lecture ».

amont et ignorer l'intention esthétique qui a présidé à son élaboration. Sur ce point, on souscrirait plutôt à la conception de Gérard Genette montrant dans *L'œuvre de l'art*¹⁴, que l'art résulte du croisement d'une intention et d'une attention esthétiques. « L'hypothèse toute simple assimilant la littérature à un mode de lecture spécifique *et celui-ci au jeu* »¹⁵ ne peut s'admettre qu'à condition de l'appliquer d'abord à l'auteur, l'effet esthétique étant rejoué à distance dans un décalage temporel qui constitue le cadre de l'expérience littéraire.

Le roman

Que nous suggère à ce propos le roman ? *Écoutez-voir* appartient à la dernière période de la production romanesque d'Elsa Triolet, écrivain d'origine russe¹⁶, dont les premiers textes sont écrits dans sa langue maternelle et qui signe son entrée en littérature française par le recueil *Bonsoir, Thérèse*, en 1938. D'abord connue pour ses romans et nouvelles transposant l'expérience de la guerre et de la Résistance, Elsa Triolet cherche ensuite la voie d'un réalisme original. Dans la trilogie *L'Âge de nylon* (1959-1963), le second volet, *Luna-Park*, gravite autour d'un personnage absent, Blanche Hauteville, dont le héros, Justin Merlin, un cinéaste, imagine l'existence à travers les lettres retrouvées dans sa maison. Cette déconstruction du personnage qui n'est pas sans lien avec les recherches contemporaines du Nouveau Roman invite à dépasser l'illusion référentielle tandis que le héros se débat avec les représentations hallucinatoires nées de ses lectures. *Le Grand Jamais*, qui précède *Écoutez-voir*, fait parler un mort, Régis Lalande, et engage par ce bais une méditation sur l'Histoire, tissu de légendes et de falsifications.

Il existe deux éditions de *Écoutez-voir*. Celle de 1965, dans la collection blanche de Gallimard que nous suivrons pour la pagination. Dans les *Œuvres Romanesques Croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, publiées chez Robert Laffont entre 1964 et 1974, le roman est le volume 36. Cette édition présente la particularité d'être illustrée. L'insertion d'images dans des romans primitivement publiés avec le texte seul, ce qui est le cas pour les livres des deux auteurs écrits entre 1930 et 1964, contribue à faire des *ORC* une œuvre nouvelle. En 1968, quand paraît *Écoutez-voir*, l'alternance texte image est devenue un procédé d'écriture dont l'auteur cherche à tirer des effets inédits, faisant en

¹⁴ Gérard Genette, « Immanence et transcendance », in *L'œuvre de l'art*, I, Paris, Le Seuil, 1994.

¹⁵ Article cité, p. 101.

¹⁶ Elsa Kagan, née à Moscou en 1896 dans une famille bourgeoise d'origine juive, fréquente dans sa jeunesse les cercles de l'avant-garde littéraire russe. Elle est l'amie d'enfance de Roman Jakobson, fondateur du Cercle de Prague, la belle sœur de Maïakovski qui épousa sa sœur Lili Brik. Épouse d'Aragon qui forge sa légende de femme muse mais complique ce faisant son affirmation comme écrivain, elle conserve de son premier mariage avec André Triolet un nom d'auteur.

quelque sorte découler le texte de l'image. Ce mode original de composition s'applique à la version Gallimard. Les images seront reprises sans changement notable dans les *ORC*. Est-ce en raison des contraintes inhérentes à la première édition que le noir et blanc est la règle dans les deux cas ? Le noir et blanc, régime favori de la photographie, appliqué à la peinture, conduit à une forme d'abstraction.

L'illustration n'est pas à entendre au sens classique du terme, tel qu'il apparaît chez Perrault ou Jules Verne. Elsa Triolet écrit à ce propos :

Les illustrations des œuvres du passé, des classiques, maintes fois diversement illustrées de nos jours, et les éditions illustrées des œuvres contemporaines connues, n'accrochent pas, on n'y croit pas, il y a d'une part le texte et d'autre part les images, un ornement qui présente un intérêt séparé, celui d'une vision particulière des choses dont on s'est déjà fait une idée à soi.¹⁷

À la séparation, qu'implique l'illustration classique, va s'opposer l'interaction :

Ce roman est né imagé. Je dis bien imagé et non illustré. On ne peut illustrer que quelque chose de déjà existant ; ici le texte est né avec l'image, en même temps ou, parfois, avant les mots qui le forment et qui sont venus à partir de l'image déjà existante. (p. 7)

L'image engendre le texte qui à son tour aide à penser l'image : « L'UN NE VA PAS SANS L'AUTRE » (p. 7).

Le rapport texte-image apparaît double, alliant mimésis et antimimésis. L'usage de la photographie relève au premier abord de la mimésis par l'exactitude analogique qu'on trouve par exemple dans ces « Maisons à Télé (Tchécoslovaquie), prises par le photographe Bruno Barbey (p. 48-49). Mais la photo donne libre cours au travail d'artiste qui se manifeste par les cadrages, les plans, la lumière. La photo d'« Inondations à Florence » (Keystone, p. 139) prend des allures de nature morte avec ses animaux de trait couchés sur le sol, au premier plan. Le plus souvent, la photographie est utilisée pour reproduire des images de tableaux ou de sculptures qui ne relèvent plus de la même intention mimétique. Sur les cent vingt et une images réparties dans tout le roman, on compte une petite cinquantaine de peintres, avec une dominante Renaissance (Bosch, Brueghel, Memling, Van der Weyden, Fra Angelico, Gustave Doré) et vingtième siècle (Picasso, Soutine, Ernst, Léger, Nicolas de Staël). Deux moments d'une esthétique qu'on pourrait appeler baroque au sens large du terme parce qu'elle fait bouger la vision et trouble la représentation ordinaire des choses.

S'y ajoutent des photos de lieux naturels ou construits. L'intérêt pour les édifices est peut-être à relier aux études d'architecture qu'effectua Elsa Triolet dans sa jeunesse. L'architecture : une discipline essentiellement visuelle. Les constructions reproduites sont souvent travaillées par le regard des artistes, peintres ou graveurs, telle la vertigineuse « Perspective des parterres et fontaines des Folies à Aranjuez (Détail d'une gravure du XVIII^{ème} siècle, p. 14). La

¹⁷ Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira, 1969, p. 111 et *ORC*, tome 40, p. 327-328. Lire aussi à ce sujet notre article « Langages de l'art : le romancier et le peintre en vis-à-vis », in « Lire l'hétérogénéité romanesque », *AIL3*, Reims, Épure, 2009, p. 161-177.

prolifération de l'image baroque se confirme avec les sculptures de Mathias Braun (1684-1738) disséminées dans la forêt de Kuks en Tchécoslovaquie et qui fournissent une quinzaine d'images pour suggérer l'errance de Madeleine Lalande, l'héroïne, en Europe centrale.

Le titre « Écoutez-voir » repose sur un jeu de mots. Michel Picard note seulement que « cette expression idiomatique courante en français garde quelque chose d'énigmatique »¹⁸. Grévisse, dans *Le bon usage*¹⁹, est plus précis ; il commente les deux valeurs possibles de « voir » : 1/ Il s'agirait d'une dérivation de vraiment (voire aurait perdu son « e ») : l'expression comporterait une valeur de vérité. 2/ L'association des deux termes exprimerait le but : « écoutez pour voir ». Cette ambiguïté sémantique a pu intéresser l'artiste qui semble vouloir jouer sur ce double sens de vision et de connaissance et sur le va-et-vient entre « dire » et « montrer » (p. 8).

À côté du temps, thème majeur lié aux motifs de l'Histoire et de la Mort, dont traite le diptyque romanesque, *Écoutez-voir* institue l'espace comme dimension nouvelle. Le présent roman est par ailleurs fondé sur le tressage des discours prêtés à trois personnages : Madeleine Lalande (la veuve de Régis), L'homme de Florence, et Austin. À ces trois « voix » imaginaires s'ajoute à la fin celle de l'auteur en personnage épisodique. Façon peut-être de récuser implicitement l'idée d'un texte sans origine.

Voir et entendre à l'épreuve du roman

Quelles valeurs y prennent les verbes voir et entendre ? Leur complémentarité implique un surplus de sens : « ce que l'image ajoute à la chose écrite » (p. 8)

Voix et audition.

L'audition est fortement thématifiée, en corrélation ou non avec les images. Il est question de cinéma dans un ancien théâtre lyrique à Florence, de comédiens jouant à Prague Shakespeare, dans une langue étrangère. Le bruit seul est décrit négativement. Les bruits du dancing dans la boîte de nuit d'Austin s'accompagnent d'une polarisation : en haut le vacarme, en bas la tranquillité. Ceux de la scierie chassent Madeleine de la Maison :

De jour, le grondement ronronnant me broyait, me sciait en rondelles, enfonçait ne moi sa vrille, m'enroulait en spirales du haut en bas. Ma tête, une toupie, les bras, les jambes lardés des chevrotines de bruit. (p. 18)

La perception auditive retentit dans l'espace du corps qu'elle vient perturber.

Elle est aussi l'objet d'hallucinations : « La voix de Régis n'était pas une berceuse, elle me tenait éveillée ». Le roman joue avec l'hallucination en la distanciant. « Pour que le bruit soit supportable, il faut qu'il ait un sens » (p. 41)

¹⁸ Article cité, p. 89.

¹⁹ Maurice Grévisse, *Le bon usage*, 9^{ème} édition, p. 861.

Le texte élabore des voix au sens narratologique (illusion référentielle) et en montre l'envers :

L'homme de Florence a été introduit ici pour me servir. Moi, roman ; moi, son personnage principal. Il est un moyen pour me faire vivre, une lumière sur moi. (p.73)

Le propos, conjointement attribué à Madeleine et au roman, donne corps à l'illusion et déréalise le personnage.

Cette dimension intellectuelle de la lecture s'accompagne toutefois d'une intériorisation des effets sonores de la langue, sensible dans ces passages où est convoqué le rythme de la phrase :

Un bruit qui hésitait, montait, baissait, sifflait, vrombissait, grondait, pour enfin s'arrêter sur une moyenne qui ne devait plus jamais abandonner l'air environnant *La Maison*, si ce n'est la nuit. (p. 17)

Image et vision.

Les effets complexes d'un roman imagé au sens propre du terme dépassent le cadre envisagé plus haut dans l'article. Une photographie de pins parasols accompagne sur deux pages (16-17) la séquence sur le bruit perturbant le calme de *La Maison*. Le pin parasol est associé à la campagne méridionale dont il pourrait souligner de façon illustrative le calme rompu par le bruit de la scierie. Mais le cadrage curieux de la photo confère aux têtes des pins, coupées de la base des arbres, des formes inquiétantes. L'hyperréalisme côtoie la déréalisation. La visite de Madeleine à Jean, ami de Régis, naît peut-être du regard porté sur *La Maison à Oizème* : un Soutine (p. 228-229). Le tremblé des traits picturaux trouve un prolongement dans l'évocation de la décrépitude du mourant chargé d'entretenir la mémoire de Régis.

Photo et texte se déréalisent mutuellement pendant qu'ils se chargent de sens sous l'effet croisé des références intertextuelles et iconographiques. La photographie de Man Ray : *Masque de l'inconnue de la Seine aux yeux ouverts* (p. 155) évoque le souvenir d'*Aurélien*. Aragon l'a placée au seuil de son roman dans l'édition des *ORC* (tome 19).

La référence aux peintres semble parfois mettre en marche la machine à fantasmer. Il en va ainsi de la double référence à un détail du *Jugement dernier* de Bosch (p. 162) et au tableau de Fernand Léger, *Le Cirque* (p. 163). Si les danseurs s'agitant au fond du dancing ont pu faire naître l'image de l'*Enfer* inventée par le peintre flamand, sa juxtaposition avec la toile de Léger dont le sujet diffère apparemment poursuit dans le registre du vertige mortel. Les lignes circulaires tracées autour du corps de la danseuse pour figurer son mouvement amènent l'argument narratif de Madeleine s'élançant sur la rampe circulaire surplombant le dancing, sous le regard d'Austin :

La rampe est large, capitonnée, et recouverte de velours pour le confort des clients qui viennent se pencher sur le dancing d'en bas. Madeleine me jeta sa jupe, ses ballerines... En collant noir, les cheveux serrés sous le turban blanc, elle se mit à tourner sur elle-même et autour du bassin sur la rampe. Une toupie noire, marquant la fin de chaque pirouette de ses bras levés en croix, elle tournait en mesure, avec la musique forcenée. Les spectateurs reculèrent, les

vociférations se muèrent en chœur, dissonant, énorme... Madeleine tournait. [...] Et la voilà qui tourne en faisant des culbutes, une roue, un pneu noir roulant autour du puits, qui plonge, réapparaît, recommence et je n'en peux plus d'angoisse et de terreur... Elle marche sur les mains, elle fait un double *salte mortale* ! Un clown ! Une danseuse à la grâce mortelle ! Comme elle faisait le grand écart juste devant moi, je l'ai attrapée à bras le corps, je l'ai enlevée de la rampe... [...] Les soupeurs s'écartèrent pour nous laisser passer, moi et mon fardeau, applaudissant frénétiquement. (p. 163-164)

L'espace vertigineux et mortel du dancing-puits figure l'envers de la modernité caractérisée par l'architecture et la frénésie des consommateurs. Cet espace creux et mortifère dans lequel risque d'être englouti le sujet s'enrichit d'un symbolisme sexuel qu'on retrouve à d'autres endroits dans l'œuvre de la romancière²⁰. Les acrobaties de la danseuse sont en effet une figure d'éros que confirme l'étreinte finale. S'y mêlent le fantasme d'omnipotence représenté par les applaudissements de la foule à la parade bravant la mort et sans doute une confusion latente des sexes que marque l'assimilation, par le biais de la focalisation, du regard masculin au personnage féminin défiant le vide et les lois de la gravitation.

Dans le matériau iconographique la rêverie romanesque trouve de quoi alimenter le sentiment de vertige : les perspectives fuyantes sont en effet un motif récurrent (p. 15, 87, 110, 268). Les images du réel sont infiltrées par le fantastique. L'homme de Florence qui a suivi Madeleine en Bohême déclare : « Dans ce pays, ce qu'il y a de plus réel, c'est le fantastique » (p. 72). La pierre elle-même, à laquelle Mathias Braun imprime les convulsions baroques de son art, devient emblème de l'instabilité des choses. Le traitement antinaturaliste des images se prête ainsi à une série de jeux et de resymbolisations qui pourrait favoriser cette lecture littéraire souhaitée par Michel Picard.

Connaissance et vérité, « Mentir-vrai » de l'art romanesque.

La peinture en général et celle de Bosch en particulier s'inscrivent néanmoins contre la dissociation pensée / image. Le roman trioletien de la maturité met définitivement à mal la fiction d'un langage de transparence supposé révéler la vérité du monde. Cette pensée est représentée ironiquement par le projet d'« émetteur de vérité » prêté à Austin. En écho à une séquence sur Amsterdam et la ville hollandaise « villes secrètes sans rideaux », la romancière place la photo d'une prostituée derrière une vitrine (p. 329-330). L'image ainsi traitée apparaît comme un réservoir de sens.

Vision et prémonition s'en nourrissent car le romancier accueille ce qui l'excède : « C'est quand on est creux qu'on songe à devenir romancier » (p. 95). Dans ce roman baroque, la romancière mêle donc la verticalité de la ville et du restaurant dancing, l'explosion des radios libres animées par l'aspiration à une vérité plus authentique, Mai 1968 et le rêve de la parole pure, absolue,

²⁰ On peut lire à ce sujet notre article « Le Clair-obscur du *Cheval blanc* », in *Recherches Croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 7, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, p. 91-108.

l'accélération et l'effondrement de la modernité, la généralisation du simulacre, la saturation d'images, jusqu'à l'obscurcissement. Les images en trompe-l'œil (p. 51) et le thème récurrent du théâtre, mis en abîme, favorisent par la distanciation qu'ils introduisent une lecture littéraire. Face à l'effondrement identitaire, plus fort que la pierre et comparable à la peinture dont les chefs d'œuvre restent mais peuvent « devenir illisibles » (p. 327), se dresse le monument de l'écriture littéraire dont l'ensemble des *Œuvres Romanesques Croisées* est la transposition à une autre échelle.

Toutefois la romancière se singularise en associant crise identitaire et substrat personnel. Le leitmotiv de la clocharde, repris ici et très présent dans toute l'œuvre (du *Rendez-vous des Étrangers* à *L'Âme* en passant par *L'Inspecteur des ruines*), revêt une connotation à caractère privé et socioculturel car il renvoie aussi au thème du juif errant. Sur un plan plus littéraire, la représentation iconographique de perspectives vertigineuses fait écho au motif récurrent de la cour-puits²¹. Celui de l'oiseau, relayé par certaines images (p. 238, 242), est également chargé de réminiscences littéraires qui prendront toute leur ampleur dans l'ultime récit *Le rossignol se tait à l'aube*. Le regard de la romancière se nourrit de sa propre intertextualité.

C'est aussi un regard d'amateur d'art. Aragon et les surréalistes y occupent une place de choix. Près de l'église Saint-Julien-le-Pauvre, Madeleine, « informée » par la romancière, croit se souvenir :

On me dit qu'il y a eu ici, près de l'église, un cimetière, et que les surréalistes y avaient amassé du monde pour écouter Aragon lire des pages du *Petit Larousse* (p. 92)

Outre l'exemple d'Aurélien commenté plus haut, on citerait encore, sur un plan plus privé, la photographie de Nancy Cunard²² par Man Ray qui surgit p. 146.

La lecture littéraire à laquelle invite la romancière ne peut donc faire l'impasse sur l'intention auctoriale et sur les allusions à une histoire personnelle dont son roman est la projection. Pour autant, le roman s'achève sur le renvoi au lecteur chargé d'en rejouer la partition pour son propre compte :

Des êtres vont l'habiter « ni hommes ni choses vivantes, ni vivants ni morts » – des personnages de roman. Descriptibles comme des objets à dimensions multiples, à propriétés infinies. Madeleine y marche au-devant de vous, elle se laisse absorber, elle se fait de plus en plus petite, à la manière du Golem de Prague, et lorsqu'elle va s'approcher de vous à vous toucher, elle s'amenuisera et disparaîtra avec la dernière page lue comme si vous l'aviez avalée. Maintenant sa vie dépend de ce qu'engendreront par leur rencontre la force qu'elle vous a donnée et celle que vous aviez déjà. Tout ne sera plus qu'affaire de rêve, de sortilèges. L'auteur vous laisse ce qu'il possédait. Tout maintenant dépend de vous. Les personnages du roman vous tirent leur révérence. (p. 344-345)

²¹ Dans *L'Âme*, Nathalie Petracci, réduite à l'impotence, contemple par sa fenêtre l'image de la cour-puits qui symbolise sa fin prochaine. Elle croit percevoir sur la fenêtre d'en face un héros de la bande dessinée qu'elle est en train de réaliser, le Golem, surgi du roman de Gustav Meyrink qui l'a inspiré. Encore un traitement antinaturaliste de l'image.

²² Nancy Cunard est la maîtresse d'Aragon avant sa rencontre avec Elsa Triolet. De cette relation tumultueuse reste un écho dans les pages de *La Défense de l'infini*.

Voilà qui nous éloigne fortement de l'illusion référentielle et nous rapproche de la littérature comme création continuée...

L'insertion d'images dans un roman n'est donc pas le propre d'une romancière essoufflée, comme a pu le prétendre une critique peu avertie ou malveillante²³. Le procédé, qui pourrait paraître se prêter à la mystification référentielle par le recours à la vision photographique, se traduit par une amplification de l'activité sémiotique. Cette activité dialectise affects et intellect, dans le sens d'une lecture littéraire. La réflexion sur ce roman amène toutefois à infléchir deux des propositions théoriques d'abord examinées. La vision, informée par le regard des artistes, est enrichie par le souvenir de leurs œuvres. C'est à ce titre que l'image, certes prise à la lettre, peut jouer comme réservoir de sens supplémentaire et non comme facteur aliénant. Cette vision enrichie d'un sens intellectuel confirme aussi la difficulté à effectuer une coupure franche entre les sens cognitif et intellectuel du voir et de l'entendre.

Si la lecture littéraire au sens picardien du terme est par ailleurs à concevoir comme processus de renforcement identitaire, il n'est pas sûr que le roman trioletien remplisse cette fonction. Elsa Triolet est d'une certaine façon l'anti-Proust. Là où la *Recherche du temps perdu* nous promet la consolidation des lieux grâce à la mémoire affective éveillée par l'art, autrement dit par la répétition et rétrospection²⁴, la romancière interroge le monde moderne à travers l'effondrement de son espace²⁵ qu'elle nous donne à entendre, autrement dit à concevoir.

Alain Trouvé

²³ On trouve ce genre d'assertion sous la plume de Dominique Desanti dans son livre *Les Clefs d'Elsa* (Paris, Ramsay, 1983), plus soucieux de commérages que d'analyse littéraire.

²⁴ Voir à ce sujet, Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

²⁵ Cette réflexion comparative s'inspire de l'étude consacrée au roman par Olivier Barbarant : « Madeleine Lalande, l'espace baroque et la question du lieu », in *Elsa Triolet Un écrivain dans le siècle*, Actes du colloque de Saint-Arnoult-en-Yvelines de 1996, textes réunis par Marianne Delranc-Gaudric, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 103-115.