

Vera Gajju

## Les chronotopes d'une xénographie. *Cahiers enterrés sous un pêcher* d'Elsa Triolet

Cette contribution s'intéresse principalement à la thématique de la « xénographie féminine » (Alfaro Amieiro/Sawas/Soto Cano 2020), en particulier à la production littéraire de l'auteure translingue (Ausoni 2018) Elsa Triolet, écrivaine française d'origine russe. Dans ce contexte, on s'interrogera sur la relation entre le chronotope extérieur et le chronotope intérieur, ainsi que sur le chronotope de la mémoire dans la nouvelle *Cahiers enterrés sous un pêcher* écrite par Elsa Triolet. Tenant compte du concept de xénographie, territoire de l'ailleurs traversé par le multilinguisme, la multiculturalité et les pluri-identités, et considérant la transbiographie (Mistreau 2021) de l'auteure, le chronotope sera analysé prenant pour point de départ la définition bakhtinienne. On y réfléchira aussi sur le chronotope en fonction de ses valeurs temporelles (le temps personnel, le temps quotidien, le temps historique et le temps cyclique). On explorera, enfin, l'espace de l'écriture en tant que forme du chronotope et symbole de la quête.

### 1. Portrait d'Elsa Triolet, une « étrangère parmi les étrangers »

Elsa Triolet (Moscou, 1896 – Saint-Arnoult-en-Yvelines, 1970), née Ella Yourievna Kagan, d'origine russe et de famille juive (Marcou 1994 ; Bouchardeau 2000 ; Liaut 2015 ; Delranc-Gaudric 2020), connue comme « la femme d'Aragon » et associée trop souvent à cette union, commence à s'intéresser à l'art et à l'écriture dès sa jeunesse. Étudiante en architecture, elle fréquente les milieux artistiques des années vingt à Moscou et plus tard, les artistes russes de Berlin. Elle a pour amis les formalistes et les futuristes, elle fréquente le poète Maïakovski et, avant de faire la connaissance d'Aragon, les surréalistes et les artistes de Montparnasse. Encouragée par Chklovski et par Gorki, elle commence à écrire sous le nom russe Эльза Триоле [Elsa Triolet] : *Na Taiti* paraît en langue russe, en URSS en 1925 ; *Fraises-des-Bois* en 1926 ; *Camouflage* en 1928 et *Colliers*, qui fut refusé par les éditeurs soviétiques, en 1934 environ. C'est en 1938, avec *Bonsoir Thérèse*, qu'elle passe au français, tout en parlant

d'elle-même comme d'« [...] une Russe qui écrit en français » (Triolet 1967, 15). Elle affirmait aussi : « Si j'avais habité la Russie, j'aurais continué à écrire en russe et le fait de parler le français ne m'aurait pas fait écrire le français » (Triolet 1967, 15). Être écrivaine bilingue comportait un déchirement permanent, mais jamais une rupture totale avec ses origines. Le travail scientifique sur les manuscrits de ses premiers romans (Delranc-Gaudric 2020, 18) relève de cette double appartenance dans le passage d'une langue à l'autre et d'un translinguisme initial encore instable. Des mots en alphabet latin et des mots en alphabet cyrillique s'entremêlent au moment de l'écriture et le processus de création reste fortement lié à son passé et à son évolution personnelle. Les identités linguistiques et culturelles de Triolet l'accompagnent tout au long de sa vie personnelle et littéraire, se croisant et donnant vie à des personnages toujours dans l'entre-deux et toujours à la recherche d'eux-mêmes.

« Étrangère parmi les étrangères », comme l'appelle Edmonde Charles-Roux dans une de ses études sur l'auteure (2005, 35), après quelques années d'exil, Triolet décide de retourner dans son pays. Le sentiment d'être une étrangère se manifeste encore en Russie, quand dans une lettre datée du 29 novembre 1926, Maïakovski, après avoir rendu compte de sa vie artistique tumultueuse (entre 22 et 26 novembre il avait donné 9 concerts), écrit à son amour qui est aussi la sœur de Triolet, Lili Brik : « Опасно жить, как говорит писательница Эльза Триоле (C'est dangereux vivre, comme le dit l'écrivaine Elsa Triolet) » (Maïakovski 1926; c'est nous qui traduisons) faisant allusion au chapitre « Опасность жизни (Les dangers de la vie) » (Maïakovski 1926; c'est nous qui traduisons) du livre *Fraise-des-Bois*. Mentionnant le *Rendez-vous des étrangers* (Triolet 1956), Charles-Roux attire l'attention du lecteur sur un passage, à la première page du roman, qui souligne ce que « être étrangère » signifiait pour Triolet. Il s'agit d'un dialogue entre les Espagnols :

Tu ne connais pas ta chance, s'écrie Alberto l'Espagnol, un ancien des Brigades internationales, naître et mourir au même endroit !

[...]

« Notre mal du pays, les idées noires, la nostalgie, tristesse, vague à l'âme. Ce qu'il faut de mots pour exprimer l'inexprimable ! »

[...]

« Il fallait qu'il sache tout d'abord qu'une patrie d'adoption cela n'existe pas. Mourir pour elle ne donnait pas le droit, même posthume, de l'appeler sienne. » (Charles-Roux 2005, 37-38)

Triolet parlera toujours de l'amour pour son pays comme d'un *amour malheureux* : « Pour s'aimer, il faut être deux [...] », écrit-elle (Triolet 1967, 12). Cet amour malheureux et le dépaysement chronotopique que l'écrivaine vit se font ressentir dans la nouvelle *Cahiers enterrés sous un pêcher* que nous allons analyser.

## 2. Brève histoire de *Cahiers enterrés sous un pêcher*

La nouvelle *Cahiers enterrés sous un pêcher* fait partie du recueil intitulé *Le premier accroc coûte deux cents francs*. Ce dernier titre, appartenant aussi à la quatrième et dernière nouvelle du recueil, est un des nombreux messages du 6 juin 1944, jour du débarquement de Normandie, qui indiquait de façon codée que la guerre changeait de forme et que, pour accélérer son cours, il fallait passer à l'action à l'intérieur. Ce message était en fait celui destiné au département de l'Ardèche.

La première des nouvelles, *Les Amants d'Avignon*, écrite pendant le séjour de Triolet et d'Aragon à Lyon au premier semestre du 1943, a été publiée clandestinement aux Éditions de Minuit, le 25 octobre 1943, sous « la signature de Laurent Daniel. Ce pseudonyme avait, pour l'auteure, la valeur d'une dédicace à Laurent et Danièle Casanova. Au moment où cette nouvelle a été écrite, Laurent Casanova, évadé d'Allemagne, travaillait dans la Résistance, en France, et sa femme venait d'être déportée en Silésie » (Sauvageon 2004). Elle est morte au camp d'Auschwitz le 9 mai 1943. Cette nouvelle, par son titre en particulier, rappelle le séjour qu'Elsa, malade, a dû faire chez Pierre Seghers, à Villeneuve-lès-Avignon, en novembre 1942. Les manuscrits de la deuxième nouvelle, *La vie privée ou Alexis Slavsky, artiste peintre* et la troisième, *Cahiers enterrés sous un pêcher*, ont été enterrés près de la maison habitée par Elsa Triolet et n'ont été révélés qu'après la Libération. Seul un fragment de *Cahiers enterrés sous un pêcher*, écrit en avril 1944, avait été publié dans « Les Lettres françaises » en mai 1944. Dans ce recueil, les personnages ne peuvent pas échapper à l'Histoire et au destin de leurs pays. La vie privée, l'amour, la famille, la vocation deviennent inséparables des événements

historiques et des événements liés à la vie de Triolet. Le recueil obtient le Prix Goncourt le 2 juillet 1945 (au titre de l'année 1944, 5 voix sur 7) et c'est la première fois que le prix est attribué à une femme, et de plus, pour un recueil de nouvelles.

### 3. Les chronotopes d'une xénographie : de l'espace du temps à l'espace de l'écriture

Dans *Cahiers enterrés sous un pêcher* le chronotope peut entraîner plusieurs configurations, mais il nous faut d'abord préciser quelle est la définition de « chronotope » qu'on utilisera pour cette étude. Le théoricien et philosophe russe Mikhaïl Bakhtine définit le chronotope comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » ; il considère aussi le « *chronotope* comme une catégorie de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture » (Bakhtine 1978, 237). C'est autour du chronotope que le texte littéraire se structure et c'est le chronotope qui a pour fonction d'établir « l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité » (Bakhtine 1978, 384). Le chronotope est donc « le principal générateur du sujet » (Bakhtine 1978, 391) et « chaque thème peut avoir son chronotope propre » (Bakhtine 1978, 392). Le chronotope est « comme une métaphore. Ce qui compte [...] c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace) » (Bakhtine 1978, 237). Comme l'affirme de façon prosaïque Hans Färnlöf, « il s'agit de voir comment les choses se passent dans cet endroit pendant un certain temps, quelles sortes d'actions cet endroit permet de mettre en récit pour former la progression de l'histoire » (Färnlöf 2023). Cette dimension a lieu à travers le texte littéraire qui met en évidence la condition de l'homme. Le chronotope, d'ailleurs, « établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle » (Bakhtine 1978, 238). L'écriture, au sein de notre étude, sera considérée elle-même comme un espace multiple qui permet d'explorer la complexe relation espace-temps et ce qui dérive de cette relation. Le concept de xénographie se lie à celui du chronotope par la pluralité et la diversité des espaces et des lieux qu'il englobe : linguistiques, culturels, sociaux, idéologiques.

Nouvelle polyphonique, l'espace du temps passé se conjugue avec l'espace des événements qui sont en train d'avoir lieu jusqu'à engendrer une désarticulation entre les espaces intérieurs et les espaces extérieurs. Entre Moscou et un petit village français, entre la Moscova et la Seine, la protagoniste de *Cahiers enterrés sous un pêcher* est à la recherche d'un temps et d'un espace à soi. Les retours dans le passé ne sont qu'un glissement vers l'avenir ayant lieu à travers l'écriture dans le présent. Par conséquent, l'axe temporel et l'axe spatial du chronotope de la mémoire se mélangent aux axes temporel et spatial du chronotope de l'écriture jusqu'à interroger la réappropriation et le retour chez soi de la protagoniste, mais aussi de l'auteure. Le chronotope intérieur, c'est-à-dire du personnage, et le chronotope extérieur, celui du récit, sont étroitement liés, dans cette nouvelle, se mélangeant et se complétant l'un l'autre. Le point de vue de la protagoniste Louise Delfort est celui d'Elsa Triolet ; le monde de la Résistante Elsa Triolet est celui de la Résistante Louise Delfort, un monde « dévoré par la nostalgie » où « il n'y a pas d'aujourd'hui, il n'y a que la douceur des jours passés et un lendemain incertain » (Triolet 2010, 291). Le voyage de l'auteure est celui de la protagoniste, les attentes infinies, les insomnies presque désirées, les rêves de luxe et, enfin, l'écriture. « Je vais écrire pour rien » (Triolet 2010, 293), dit-elle, écrire la vie dans un cahier, un cahier devoir, un cahier qui, vœu dernier, devra être brûlé. On le verra plus loin, Triolet changera d'objectif, mais l'intention première reste celle de ne laisser aucune trace de cette vie, aucune trace de la capacité de la mémoire de comprimer les souvenirs. Il ne restera que l'acte d'écrire, comme un besoin de tout tracer : « étrange besoin d'écrire : « Je portais un uniforme marron ... » » (Triolet 2010, 294).

Dans la « Préface à la clandestinité », Triolet non seulement revient sur l'écriture et la nécessité d'inventer la réalité, mais confesse aussi son rapprochement du personnage :

Dans les *Cahiers enterrés sous un pêcher*, j'écrivais : [...]. J'attendais, j'écrivais. Entre deux voyages. Je laissais couler doucement mon histoire le long du passé de Louise Delfort. J'écrivais, comme elle, sur des cahiers d'écolier, comme elle je les enterrais [...]. Écrire était ma liberté, mon défi, mon luxe. Personne ne pouvait m'empêcher d'inventer une réalité (Triolet 2010, 19).

Bakhtine soutient qu'il y a une liaison entre l'œuvre et l'époque pendant laquelle celle-ci est écrite. Ce qu'on atteste dans l'écriture de Triolet, c'est

donc la mise en place d'un « véritable chronotope historique » (Bakhtine 1978, 238). Caractérisée par la (ré)invention de la réalité, cette (ré)invention a lieu à travers l'acte d'écrire et constitue le seul espace de vie possible. C'est à cette époque-là que Triolet voyageait à Valence, Lyon, Paris, sous une fausse identité, avec son mari Louis Aragon (tous les deux participant à la Résistance). Ils se réfugient à Saint-Donat-sur-l'Herbasse du 1<sup>er</sup> juillet 1943 au début septembre 1944. Malgré leurs nombreuses activités d'organisation de la Résistance intellectuelle en zone sud, ils continuent à écrire. Ils restent « jusqu'à la Libération » (Triolet 2010, 16) dans cette petite commune française d'à peu près cinq mille habitants. Entre les voyages, comme on l'a déjà mentionné, Triolet écrit *La vie privée* et *Cahiers enterrés sous un pêcher* : « Quand nous nous absentions, je mettais mes manuscrits au fond d'une grande boîte en ferblanc et je l'enterrais dans le sol de terre battue d'une remise, en face de la petite maison que nous habitons » (Triolet 2010, 17).

Le chronotope intérieur, du personnage, et le chronotope extérieur, du récit, cohabitent avec le chronotope de la mémoire, c'est-à-dire la capacité de l'auteure de rattraper les souvenirs. Comment se manifeste ici la valeur temporelle ? D'abord, à travers le temps personnel, la vie qui s'écoule loin de chez elle, un temps personnel moral et intérieur qui, à certains moments, oscille vers l'extérieur, et qui renferme et s'approprie le temps quotidien. Il s'agit des gestes, mais aussi des besoins et des pensées. Louise est à la recherche de son propre temps, un temps psychologique (individuel), un temps à vivre. Le temps historique se manifeste à travers les souvenirs qui entrecroisent le passé et le présent : d'abord, les histoires minuscules (Triolet prête son enfance russe à Louise Delfort) comme sa mère « révolutionnaire » (Triolet 2010, 297) qui ne voulait pas vraiment d'enfants, sa sœur Odette « qui était d'une beauté à arrêter les horloges », « cette maison russe qui était *la* maison » (Triolet 2010, 305), le souvenir des deux rivières, la Seine et la Moscova, les églises orthodoxes, l'école et son parc, le professeur de russe qui était poète ; et puis, la campagne vide comme les maisons, une campagne de « la couleur du linoléum délavé, ni jaune, ni gris, ni vert... » (Triolet 2010, 317), les hommes qui se voient rarement, la vie « faite que de nuits, [qui] sont plus réelles que les jours » (Triolet 2010, 323), être la femme de Gaston, la perte du petit Jean, le divorce. On découvre ensuite les Histoires majuscules : les années en Russie, à Moscou, jusqu'en 1917, la Résistance et

la «peine de se croire dans un petit village de France, avec la guerre, l'Occupation, le déchirement, et le souci quotidien, énervant comme une démangeaison» (Triolet 2010, 315), le camp et la prison, cette fois-ci physiques. Enfin, on retrouve le temps cyclique : voir l'existence s'écouler devant soi, traverser les multiples étapes de la vie, il s'agit là du temps répétitif et ordinaire et d'une soumission involontaire de la protagoniste à ce processus. Si on reste sur ce temps répétitif et si on analyse les éléments spatiaux et temporels, on s'aperçoit de la richesse chronotopique que Triolet met en acte : «C'est un pays bien fait pour l'attente, un pays où je n'imagine pas qu'on puisse faire autre chose qu'attendre» (Triolet 2010, 316). Cette attente, qu'on a déjà mentionnée, est une attente plutôt dystopique qui caractérise toute son œuvre et qui devient «force créatrice et source d'inspiration» (Hertrampf 2024).

Au fur et à mesure de la lecture de *Cahiers enterrés sous un pêcher*, on est aussi transportés dans une dimension temporelle et spatiale russe non seulement du point de vue du contexte, mais aussi du point de vue du rythme et du son qui semblent pousser le lecteur dans un récit ou un conte russe. Il ne s'agit pas d'un cas isolé : Margarita Makarova a déjà développé ce thème (Makarova 2020) en étudiant le roman *Roses à crédit* (Triolet 1959). Si les contes russes sont caractérisés par des ritournelles, les œuvres de Triolet le sont, elles aussi. Comme des refrains, les mots retournent, certains prénoms, surtout le pronom «je» ou «Maman» ou «Grand-Mère», sans avoir peur de la répétition et pour renforcer le discours ou l'action qui a lieu. Il s'agit ici presque d'une conversation orale, en russe, avec un interlocuteur ou, tout simplement, il s'agit de quelqu'un qui se raconte à haute voix. La tradition orale, en Russie, est riche et forte. L'oralité vient du peuple et appartient au peuple, de manière qu'il est impossible de s'en dispenser à l'écrit. D'ailleurs c'est ce que Tomachevski affirme dans son étude sur la poésie : «le secret du vers : c'est l'art de parler» (Tomachevski 1928, 238) :

On portait la morte à l'église, en face, à cette église où *Annouchka* me menait en cachette de *Maman*. Si *Maman*, qui ne nous a même pas fait baptiser, sans parler de la première communion, dont il n'était jamais question que pour juger cet acte avec sévérité, si *Maman* avait appris qu'*Annouchka* me menait à l'église orthodoxe ! Athées néophytes, mes parents ne plaisantaient pas avec la religion. *Maman* avait bien trop peur de s'y laisser prendre [...] (Triolet 2010, 299 ; c'est nous qui soulignons).

Même procédé dans le passage suivant qui respecte la répétition de l'oral, tout en mettant en évidence la cantilène de la langue russe, si forte et si aisément perceptible en français : « qui remuait la terre près du pêcher/qui remuait la terre comme si elle devait; tendrement/désespérément/réellement Jean/Jean/autrement/Jean; cahiers/y était/dirigée/cahier/étaient; s'éloigna, sa proie sous le bras/qui combla/qui referma » (Triolet 2010, 299). La rythmicité est évidente, les rimes aussi, comme si c'était une prière, une de celles qu'on entend chanter dans les églises orthodoxes, ou une chanson, la chanson finale car il est question de la mort de Louise et du dernier paragraphe du texte :

*Louise! Louise! la vie elle-même! Personne n'a pu faire ça! Adossé au mur, l'industriel regardait l'autre, qui remuait la terre près du pêcher, un homme grand et fort, qui remuait la terre comme si elle devait recouvrir le corps de Louise, tendrement, désespérément... C'était une grande boîte noire, avec, sur le couvercle, des filets d'or. Jean, celui qui s'appelle réellement Jean, le véritable Jean, sortit la boîte du trou: oui, la petite pile des cahiers y était: École... dirigée par... Cahier... appartenant... Ils étaient un peu humides, mais n'avaient pas souffert autrement.*

- Je les emporte, dit Jean.

Il ne serra même pas la main de l'industriel, toujours adossé au pêcher, et s'éloigna, sa proie sous le bras. Ce fut l'industriel qui combla le trou, qui referma la tombe de Louise (Triolet 2010, 406; c'est nous qui soulignons).

Pour revenir aux chronotopes bakhtiniens, si on tient compte de ces deux derniers passages, on peut affirmer que Triolet attribue à la notion de temps une caractéristique universelle. Ce n'est pas un temps individuel, ni même un lieu appartenant exclusivement à Louise/Elsa, c'est un temps et un lieu qui appartiennent au monde. Ce temps/lieu historique est représentatif de l'époque où ce récit fut écrit, mais il correspond aussi à d'autres temps qui englobent des narrations semblables. Ce temps/lieu appartient à l'Histoire.

À la recherche d'une vie, d'une voix, d'un chemin, à la recherche d'un espace pour sa protagoniste, Elsa Triolet revient, dans la préface clandestine, sur le chronotope de l'écriture et affirme que l'écriture est possible « en dehors du temps, des événements, mais pas en dehors de son propre sort et, partant, en dehors de soi-même, de ce qu'on est » (Triolet 2010, 10). La structure, donc le chronotope qu'elle attribue à son écriture, passe à travers « la biographie de l'œuvre qui dépend de la biographie de son auteur » (Triolet 2010, 10) :



Le romancier aurait-il eu un autre destin qu'il aurait écrit des romans autres, sans que pour cela ses romans relèvent de l'autobiographie. [...] Nous avons vers les années 30 traversé tous deux un temps mort pour l'écriture. Les raisons, pour moi, s'en trouvaient clairement dans ma biographie: le dépaysement, le passage d'une langue à l'autre [...].

Qu'aurais-je écrit [s'il n'y avait pas eu la guerre]? Autre chose, voilà, qui est certain. J'ai toujours écrit librement, comme les Parisiens traversent la rue, sans me préoccuper des clous ni des voitures. Mais le sens, l'itinéraire, dépend de ce qu'on a à faire dans la vie (Triolet 2010, 10-11).

Georges Poulet, dans ses *Études sur le temps humain* (1949), essaie de déterminer l'existence accomplie qui mesure le quotidien: «Une distance infinie sépare le présent du passé. Entre les deux reparait une sorte de durée morte, temps négatif composé de destructions et d'absences, l'existence accomplie» (Poulet 1949, XXXI). On dirait qu'une distance infinie sépare Triolet et sa protagoniste du passé. Deux existences accomplies et un intervalle qui lie l'histoire personnelle de Triolet à celle de son héroïne.

Mais nous, [...] nous étions incapables de nous libérer de ce qui nous entourait. Est-il possible d'écrire en dehors de ses obsessions? Peut-être, mais sur une décision délibérée. La littérature de la Résistance aura été une littérature dictée par l'obsession et non par une décision froide. Elle était le contraire de ce qu'on écrit d'habitude par le terme *engagement*, elle était la libre et difficile expression d'un seul et unique souci: se libérer d'un intolérable état de choses (Triolet 2010, 12).

Si, au début, l'auteure déclarait qu'elle écrivait «pour rien», vers la fin de la nouvelle elle déclare: «Oui, cette fois-ci je voudrais écrire pour plaire à un homme, user de l'écriture comme d'un moyen de séduction» (Triolet 2010, 375). Si on y réfléchit plus à fond, l'acte d'écrire en français, précédé par l'acte de penser d'abord en russe est en soi un acte de séduction: «Combien je souhaiterais sauter sur les mots comme sur un cheval sauvage, m'interdire la réflexion de comment mieux formuler ce que j'ai à écrire» (Triolet 1969, 53-54). Dans une lettre à Lili Brik, elle avoue la possibilité que l'écriture, tout comme les premières phases de l'amour, puisse être comparée à un «délire» (Triolet/Brik 2000, 1457).

Pour conclure, ajoutons quelques dernières remarques sur les chronotopes de la xénographie dans *Cahiers enterrés sous un pêcher*. Trois espaces/temps se superposent donc dans cette nouvelle, celui du réel (Elsa Triolet), du fictif (Louise Delfort) et de l'écriture (l'œuvre). Le réel, comme le fictif, s'accomplit à travers l'écriture et l'écriture s'accomplit

à travers l'attente. Il s'agit là d'une attente qui obéit à l'acte d'écrire, une attente qui devient le rituel même de l'acte d'écrire. Rattraper la mémoire d'un temps passé, la transposer dans le temps présent où, une fois sur la page, le temps présent devient un temps futur : écrire était surtout cela pour Louise Delfort et pour Elsa Triolet. La protagoniste, tout comme l'auteure, se retrouve emprisonnée dans l'abîme spatial et temporel de l'Histoire. Les deux femmes écrivent pour ne pas oublier, elles écrivent pour se libérer, oui, mais aussi pour libérer, libérer les mots. Au début de la guerre, comme Aragon, Elsa Triolet croyait toujours possible de pouvoir agir par l'écriture, de ne pas se taire. Elle avait publié clandestinement ses œuvres. Elle était engagée dans cette lutte dont l'outil le plus important était le mot. Elle est entrée par le mot dans l'univers langagier de la Résistance, dans le grand discours de l'Histoire, et c'est par le mot qu'elle y reste.

## Bibliographie

- Alfaro Amieiro, Margarita/Sawas, Stéphane/Soto Cano, Ana Belén (dir.) (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Bruxelles : Peter Lang.
- Ausoni, Alain (2018) : « Avant-propos. L'écriture translingue vue du ciel », in : *Interfrancophonies* 9, 1-5.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978) : *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.
- Bouchardeau, Huguette (2000) : *Elsa Triolet : écrivain*, Paris : Flammarion.
- Charles-Roux, Edmonde (2005) : « Elsa, les yeux et la mémoire », in : *Médium* 5, 30-40, <https://doi.org/10.3917/mediu.005.0030> [15.12.2023].
- Delranc-Gaudric, Marianne (2020) : *Elsa Triolet. Un écrivain dans le siècle*, Paris : L'Harmattan.
- Färnlöf, Hans (2023) : « Chronotope/Chronotope », in : *Glossaire du RéNaF*, <https://wp.unil.ch/narratologie/2023/01/chronotope-chronotope/> [15.12.2023].

- Hertrampf, Marina Ortrud M. (2024) : « Le mal du pays comme muse ou : le mal de la langue d'Elsa Triolet, précurseur d'une écriture transnationale transgressive », in : *Feuillages 7*, sous presse, <https://www.cinquecentofrancese.it/index.php/feuillages>.
- Liaut, Jean-Noël (2015) : *Elsa Triolet et Lili Brik. Les deux sœurs insoumises*, Paris : Robert Laffont.
- Maïakovski à Lili Brik, lettre du 29 novembre 1926, <http://mayakovskiy.lit-info.ru/mayakovskiy/pisma/pismo-103.htm> [15.11.2023].
- Makarova, Margarita (2020) : « *Roses à crédit* d'Elsa Triolet : un roman français ou un conte russe. Présence de la langue russe à travers les modalités génériques et énonciatives », in : *Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée*, Zürich, <https://www.e-periodica.ch> [10.12.2023].
- Marcou, Lilly (1994) : *Elsa Triolet. Les yeux et la mémoire*, Paris : Plon.
- Mistreanu, Diana (2021) : *Andreï Makine et la cognition humaine. Pour une transbiographie*, Paris : Hermann.
- Sauvageon, Jean (2004) : « Contexte historique du recueil *Le premier accroc coûte deux cents francs* », Romans-sur-Isère : Fondation de la Résistance (Département AERI), <https://museedelaresistanceenligne.org/media1131-Couverture-iLe-premier-accroc-cote-deux-cents-francs-i> [15.12.2023].
- Tomachevski, Boris (1928) : « La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie », in : *Revue des études slaves* 8, 226-240.
- Triolet, Elsa (1956) : *Rendez-vous des étrangers*, Paris : Gallimard.
- Triolet, Elsa (1967) : « Préface au mal du pays », in : Triolet, Elsa : *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, t. 27, Paris : Laffont, 11-19.
- Triolet, Elsa (1969) : *La mise en mots*, Genève : Skira.
- Triolet, Elsa/Brik, Lili (2000) : *Correspondance (1921-1970)*, Paris : Gallimard.
- Triolet, Elsa (2010) : *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris : Denoël.