



Ce document a été mis en ligne sur le site de l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon (ÉRITA), <http://louisaragon-elsatriolet.fr>

Mise en ligne effectuée par Josette Pintueles et Erwan Caulet le 4 septembre 2024

Pour citer ce document : Louise Routier-Guillemot, « La géante et la fée. Splendeurs et misères de la rêveuse dans les *Dessins animés* d'Elsa triolet » dans *Elsa Triolet, une écriture plurielle*, sous la dir. de Marianne Delranc Gaudric et Geneviève Chovrelat-Péchoux, dossier mis en ligne sur le site de l'Équipe de recherche interdisciplinaire Elsa Triolet / Aragon (ERITA), <https://louisaragon-elsatriolet.fr/2024/09/04/de-la-deuxieme-guerre-mondiale-aux-annees-1960/>, le 4 septembre 2024.



La géante et la fée. Splendeurs et misères de la rêveuse dans les *Dessins animés* d'Elsa Triolet

Louise ROUTIER-GUILLEMOT
ENS Ulm

Parus en feuilleton dans la revue *Poésie 45* dirigée par Pierre Seghers, chez Bordas en 1947, puis à nouveau en feuilleton dans les *Lettres françaises* du 15 septembre au 27 octobre 1949 (mais en noir et blanc), les *Dessins animés* d'Elsa Triolet n'avaient été réédités que dans les *ORC* sans les dessins de Raymond Peynet, jusqu'à leur reparution récente aux éditions Manifeste!¹ qui rend à nouveau accessibles texte et illustrations. Ces « dessins animés », qui composent un livre illustré (et non « imagé » comme l'est *Écoutez-voir*, selon la propre expression d'Elsa Triolet dans la préface des *Œuvres romanesques croisées*), ont donc été longtemps privés de leurs images — comme un kaléidoscope en noir et blanc². Livre inclassable, il a été jusqu'alors oublié par la recherche, ou considéré comme le pendant embryonnaire et hybride du diptyque romanesque écrit à la même époque, *Anne-Marie*³.

Le caractère apparemment inclassable des *Dessins animés* (qui évoque un livre pour enfants, un conte à la *Casse-Noisette*, mais se transforme après quelques pages en une fantasmagorie cauchemardesque) est sans doute en partie la cause de son oubli.

Efforçons-nous cependant de résumer cet inclassable.

¹ Paris, Éditions Manifeste !, 2021, préface de Louise Guillemot.

² Le livre « imagé » est un livre dont les images et le(s) texte(s) sont nés ensemble, il n'y a pas à chercher une antériorité ou une hiérarchie des unes sur l'(es) autre(s) : ainsi, en composant *Écoutez-voir*, Elsa Triolet se servait-elle des pages de gauche et de droite d'un cahier pour construire une double progression du texte et des images. La genèse du livre illustré, en revanche, est plus traditionnelle : le texte des *Dessins animés* préexiste aux dessins de Raymond Peynet qui a été sollicité par l'autrice pour illustrer une œuvre déjà achevée. Les dessins de R. Peynet ne peuvent donc pas être regardés comme des sources précises d'inspiration pour le texte de l'autrice, à moins d'une illusion rétrospective. Reste cependant que si Elsa Triolet a tenu absolument à solliciter R. Peynet, d'après sa fille Annie Peynet, cette insistance témoigne sans doute que pour l'écrivaine, c'est dans le style de R. Peynet que son livre trouverait l'illustration la plus adéquate — c'est donc ce regard que nous porterons sur les illustrations. Nous ne nous attacherons pas à les analyser en elles-mêmes et pour elles-mêmes, mais comme un reflet possible du monde onirique d'Elsa Triolet tel qu'elle le développe dans les *Dessins animés*, et surtout, comme présence nécessaire autour et dans le texte. En résumé, ce qui nous intéresse dans les illustrations, c'est avant tout qu'Elsa Triolet les jugeait nécessaires, a souhaité donner à son livre l'apparence d'un livre pour enfants, parce que son texte regorgeait d'images et qu'il lui semblait nécessaire de donner à ce bouillonnement d'images un prolongement autre que l'écrit.

³ Il est vrai que nombre de scènes se font écho d'un livre l'autre, comme souvent chez Elsa Triolet, mais plus nettement entre les *Dessins animés* et *Les Fantômes armés* : ainsi du chapitre VII, où Anne-Marie Bellanger, résistante devenue reporter photographe, participe à un déjeuner d'officiers dans une Allemagne vaincue, rappelant la scène des *Dessins animés* où la narratrice dotée d'ailes atterrit inopinément au milieu d'un déjeuner semblable, p. 91-93 (toutes les paginations proviennent de la réédition des *Dessins animés*, Paris, Éditions Manifeste !, 2021).



Le livre s'ouvre sur un tableau de Paris en fête⁴. Un arbre de Noël gigantesque a été dressé au milieu de la place de la Concorde, un goûter immense a lieu dans toute la rue Royale, l'aspirateur a été passé partout de fond en comble et la ville satisfait enfin les désirs de tous : il y a des cadeaux et des friandises pour tout le monde, la Seine est à la fois gelée pour les patineurs et non gelée pour les baigneurs. Puis ce panoramique se centre sur les Champs-Élysées, devenus une immense piste de danse⁵. Des milliers de drapeaux semblables à des créatures vivantes applaudissent les couples. On comprend alors que ces couples ont été séparés par la guerre : hommes et femmes, militaires et civils, ce sont « tous les disparus, tous les pas revenus, tous les détenus d'une façon ou d'une autre »⁶. Mais sont-ils vraiment revenus ? demande la narratrice : « je ne sais pas si ces couples sont tous bien vivants, et cela pourrait faire vilain dans mon tableau⁷. » Elsa Triolet s'attache aux formulations implicites ou imagées, à un lexique parfois volontairement enfantin, imprégné d'euphémismes (« faire vilain ») pour introduire une discordance au sein de la fête, une discordance sourde qui crée le doute et l'angoisse : on perçoit d'autant mieux, dans le non-dit, le regard artificiellement naïf, à quel point la fête est peuplée de fantômes. C'est ainsi qu'on devine l'indicible, et qui sont ces gens « détenus d'une façon ou d'une autre », pas tout à fait revenus : non seulement les prisonniers de guerre, mais aussi — surtout ? — les déportés. On lit entre les lignes par anticipation le titre de Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*⁸. C'est peut-être ici que l'on comprend le choix de cette naïveté d'apparence enfantine : celles et ceux qui n'ont pas été arrêtés, poursuivis, déportés, ne peuvent entendre le récit de celles et ceux qui l'ont été que par la médiation d'un langage imagé, comme des enfants à qui les adultes diraient le monde sans le leur montrer tout de suite en face. L'écriture d'Elsa Triolet demande au lecteur de poursuivre les pointillés, de penser par métaphores un état de fait impensable et inacceptable, mais aussi de penser les métaphores qu'elle emploie pour en déplier le sens, sans s'en tenir à leur extérieur coloré.

C'est alors qu'apparaît, au détour d'une danse, la première personne. La narratrice danse avec un jeune homme qui se révèle être un mort, mais reprend vie pendant la danse et le couple s'enfonce dans la ville en une longue promenade romantique et nocturne⁹. Mais quelque chose

⁴ *Ibid.*, p. 23-41.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ Premier livre de la trilogie *Auschwitz, et après*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

⁹ Elsa Triolet, *Dessins animés*, p. 33-38.



cloche, le malheur refoulé fait dérailler ce Noël enchanté¹⁰. Prise d'une tristesse écrasante, la narratrice s'enfuit, rentre chez elle en courant, presque en volant : « et me voilà assise devant ma table, avec mon stylo, et j'écris une histoire comme celle-ci et j'y mets le mot : FIN¹¹. »

Après une page blanche, le récit reprend : « je m'aperçus que je ne pouvais faire autrement que de continuer »¹². La narratrice évoque sa propre vulnérabilité, ses cheveux de jacinthe et ses ailes fragiles. Elle parle de son chez-elle, où la présence de son éléphant Jongo la rassure, mais elle est malheureusement chassée de son intérieur par une invasion de souris explicitement identifiées à des mauvaises nouvelles du monde extérieur¹³. Elle souhaite également restituer à son propriétaire un saucisson métamorphosé en jambe chaussée d'un talon Louis XV dans lequel s'est glissé une dent en or. Malheureusement, sa quête de sens auprès du charcutier tourne court¹⁴, elle doit rentrer chez elle et souffre d'un froid glacial qui n'est pas sans rappeler les rigueurs de la vie quotidienne sous l'Occupation¹⁵. Il ne lui reste qu'à dormir, et peut-être rêver¹⁶. Nouvelle Ophélie, elle est emportée par des eaux printanières qui la déposent dans un pré printanier magnifique... qui se révèle être la tombe fleurie de tous ses amis morts pendant la guerre¹⁷. Elle est alors projetée dans les airs, par-dessus la cime du mont Kasbek. S'ensuit un éprouvant voyage entre des hauteurs vertigineuses et des gouffres remplis de cadavres défigurés¹⁸. Elle échappe de peu à des hélices d'avion et regagne Paris où entretemps, l'été est presque arrivé. Pour se remettre de ses émotions, elle se couche sur un lit de pétales de roses¹⁹. Mais les rideaux ne sont pas tirés et elle se réveille brutalement de son assoupissement.

Elsa Triolet brouille constamment la frontière entre ce qui ressort ou non du rêve, et les différents paliers de rêves imbriqués : rappelons-nous que la narratrice est censée rêver depuis au moins la page 56 (dans un livre qui en compte 119). On ignore si ce qui suit est censé ou non appartenir aussi au rêve — ni s'il y a vraiment, dans le livre, une dimension hors rêve. Toujours est-il que la petite créature à cheveux de jacinthe et ailes de paradis se métamorphose en géante : son

¹⁰ *Ibid.*, « Mon beau Noël ne tient pas le coup », p. 40.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹² *Ibid.*, p. 43.

¹³ *Ibid.*, p. 43-51.

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ *Ibid.*, p. 53-5.

¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸ *Ibid.*, p. 62-8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.



corps prend les dimensions de la ville entière dont elle reçoit toutes les impressions sonores, tactiles, ..., tout en demeurant consciente qu'elle se trouve dans sa chambre.

Après une nouvelle page blanche, la narratrice se réveille pour une nouvelle journée qui commence par une douche sous la trompe de l'éléphant Jongo²⁰. Un peu plus tard, elle est abordée dans la rue par un inconnu qui lui confie une mission de sabotage : détraquer une machine mortifère dans un étrange pays. Ce travail mystérieux évoque bien sûr, quoique toujours implicitement, une mission de Résistance. Après une traversée de Paris en Mercedes, un terrible accident, un passage par les nuages puis un déjeuner d'officiers particulièrement galants, commence enfin l'exploration d'une ville de l'étrange pays où a été envoyée la narratrice. La ville évoque à la fois les contes et le monde germanique : « c'était une petite ville, avec des rues qui avaient déjà servi aux contes fantastiques d'Hoffmann...²¹. » Elle est hantée par des robots animés, vert-de-gris, porteurs de casques métalliques, qui errent rongés de rouille. Or, il suffit de trafiquer un de leurs ressorts pour transformer leur fonction, et les reprogrammer, par exemple, pour qu'ils lisent des livres. Mais soudain, le sentiment de solitude et d'impuissance submerge la narratrice tandis que le jour baisse²². Elle se réfugie sur une fontaine où elle tente d'imiter un petit ange de pierre quand survient un cataclysme non identifié²³ : on pense à un bombardement. La ville paraît particulièrement vulnérable, car les maisons sont en réalité des châteaux de cartes dont les habitants marchent en s'appuyant sur des sceptres « auxquels ils n'ont aucun droit²⁴. » Hélas pour sa mission, la narratrice ne trouve rien à dévisser, rien à saboter. Elle volète jusqu'à une forêt merveilleuse où elle se fabrique une robe de poissons argentés²⁵ avant de se rendre compte avec effroi que la forêt n'est qu'un camouflage pour des chars couleur feuillage²⁶. Prenant conscience qu'elle « ne peu[t] rien contre une armée », elle décide de retourner à la ville en cartes à jouer²⁷ qui est désormais en ruines. Dans cette ville décomposée, sans structure logique, la narratrice trouve une baignoire suspendue à un mur d'une maison effondrée, et prend un bain délicieux entre ciel et terre²⁸ avant d'être tirée de sa contemplation de la Lune par la voix d'une femme appartenant à l'armée américaine qui lui

²⁰ *Ibid.*, p. 81.

²¹ *Ibid.*, p. 93.

²² *Ibid.*, p. 98.

²³ *Ibid.*, p. 101.

²⁴ *Ibid.*, p. 103.

²⁵ *Ibid.*, p. 103-108.

²⁶ *Ibid.*, p. 109-112.

²⁷ *Ibid.*, p. 112-113.

²⁸ *Ibid.*, p. 114-116.



demande doucement de la suivre pour la ramener en lieu sûr²⁹. Honteuse de son échec, la narratrice obtempère, mais à la honte succède bientôt la joie de retrouver Paris et les êtres qu'elle aime³⁰, et c'est sur cette note que s'achève le livre.

Dessins animés occupe comme *Camouflage* une place à part dans l'œuvre d'Elsa Triolet, mais il n'est pas, quant à lui, un « prologue au suicide ». Au contraire, son écriture accompagne le tournant de l'année 1945, ouvre une nouvelle époque — certes grevée de désillusions, mais aussi riche de combats à mener comme le proclame la fin des *Fantômes armés*. Les *Dessins animés* semblent être un étrange détour dans une production romanesque qui chez Elsa Triolet prend depuis plusieurs années son plein essor : aux formes brèves (roman court, nouvelles) succèdent des romans plus amples, parfois véritables fresques historiques ou cycles romanesques (à partir du *Cheval blanc* en 1943). L'écriture semble se faire « au fil de la plume », contrairement à ses habitudes d'architecte qui souvent accompagnait l'écriture de ses romans de l'élaboration d'un plan ; ou plutôt « au fil du rêve ». Dans l'écriture d'une Elsa Triolet souvent décrite comme une conteuse ou une moraliste, les *Dessins animés* seraient l'envers onirique (rêve ou cauchemar) des *Fantômes armés*, le rêve doublant le réel comme un envers inconscient, qui en tisse la logique souterraine (apparemment arbitraire comme les « manigances » du hasard) mais ne suffit pas à comprendre le monde et à y faire une œuvre. Le rêve demande transformation en romanesque : c'est l'opération que réalise l'alchimiste conteuse. Mais cette opération n'est pas définitive, l'inconscient rêvé demeure toujours l'arrière-plan, sinon l'arrière-texte du monde réel.

Arrière-texte, l'expression (si travaillée dans son *Histoire d'Anton Tchekhov*) est délicate lorsqu'il s'agit d'une œuvre au titre contradictoire, ces textes illustrés devenus dessins animés. Comme si Elsa Triolet faisait jouer un kaléidoscope intérieur, non pas un arrière-texte, mais des « images traversantes », enfance de la poésie. Si notre analyse se concentre sur le texte d'Elsa Triolet et non sur les illustrations de Raymond Peynet, car elles n'ont pas joué un rôle dans la genèse du livre, il nous paraît nécessaire de conserver toujours à l'esprit que dans le monde des *Dessins animés*, la narratrice est comme une rêveuse, les images ne sont pas (que) des figures de style : l'écrivaine a pris soin de les faire apparaître, sinon en chair et en os, du moins en couleur et en forme. La narratrice est comme une rêveuse, et comme dans un rêve, les métaphores prennent corps au pied de la lettre. Les *Dessins animés* prennent ainsi la forme d'une hallucination, d'un miroir déformant du réel mais aussi du « je ». Dans la lanterne magique des *Dessins animés*,

²⁹ *Ibid.*, p. 117-118.

³⁰ *Ibid.*, p. 118-119.



l'image projetée de l'écrivain prend les contours d'une fée, et d'une géante. Bien que le « je » ne se désigne pas explicitement comme « fée », c'est la projection « miniature » du « je » que nous désignerons ainsi, pour plus de clarté. La « fée » est donc ce « je » féminin, de petite taille, léger, qui se décrit ainsi :

Je ne suis qu'une pauvre petite femme, avec des yeux plus grands que le ventre, le nez au milieu de la figure et la bouche en cœur. Je porte une jolie robe pailletée qui est décolletée dans le dos jusqu'à la ceinture pour laisser passer mes ailes de paradis.³¹

En revanche, le mot de « géante » n'est pas non plus employé par Elsa Triolet elle-même, mais il ne s'agit pas d'une métaphore pour autant : au cours d'un épisode de rêve, l'héroïne voit réellement son corps s'agrandir dans des proportions surnaturelles, elle devient donc très littéralement une géante.

D'où le titre de cet article : la fée et la géante pourraient être vues comme les deux projections extrêmes de la narratrice, mais aussi de l'auteur. L'univers onirique fait de l'identité, et de l'instance d'écriture, un déroulé d'images se fondant en métamorphoses : des dessins animés. Et comme dans un dessin animé, la silhouette des personnages s'accuse à l'excès, dans la grandeur et dans la petitesse. La fée (ce personnage qui dit « je », aux « cheveux de jacinthe » et aux « ailes de parade », ailes sans force pour s'envoler au « paradis ») et la géante (métamorphose de la narratrice pendant son rêve sur un lit de pétales de roses) sont comme un « je » dessiné en petit et un « je » dessiné en grand. Mais ces deux projections oniriques apparaissent aussi comme deux pôles de l'écriture : l'écriture « en petit » et l'écriture « en grand » (expressions exemptes de tout jugement de valeur littéraire, mais distinguant deux tendances opposées dans l'œuvre d'Elsa Triolet, de la forme brève à la fresque romanesque).

L'ambiguïté générique des *Dessins animés*, livre hybride de textes et de dessins, sera donc interrogée en suivant les traces de ce personnage anonyme en ses métamorphoses, cette silhouette à la Peynet, amoureuse sans amoureux, fil conducteur dans un univers mouvant où la logique du rêve exige les contradictions et les ruptures de continuité.

1. La fée et la guerre

³¹ *Ibid.*, p. 44.



Solitude d'une fée dans un monde en ruines, solitude d'une femme dans un monde d'hommes : ce mode majeur de la solitude, dans l'œuvre d'Elsa Triolet, s'incarne dans le « je » fragile aux « ailes de parade », la saboteuse qui échoue, mais aussi la fée-écrivain qui s'astreint malgré tout à sa table de travail : celle à qui ne reste que « le secret de la conversation avec soi-même », « faite pour cette seule intimité » (*Les Manigances*), mais qui s'arrache à soi-même, sort de son « destin personnel » comme du cercle d'une jupe (« Préface au désenchantement »).

1.1. Fée et féerie

L'ouverture des *Dessins animés* nous fait entrer dans un monde semblable au Royaume des Délices de *Casse-Noisette*, où règne la Fée Dragée : féerie de Noël et de printemps à la fois, où le parfum des fleurs se mêle à celui du chocolat chaud, dans une symphonie synesthésique évoquant à la fois le ballet de Tchaïkovski, le merveilleux de l'enfance, du conte de fées, le roman d'anticipation (où des aspirateurs nettoient les rues, où des mains mystérieuses œuvrent au bien-être de tous) et le récit utopique (une vie collective heureuse et euphorique, où les désirs contradictoires coexistent harmonieusement — la Seine est à la fois gelée et non gelée, pour les patineurs et les pêcheurs —, où l'amour s'adresse à tous et se partage comme les brioches de la rue Royale).

[Les orchestres] faisaient tous ensemble une petite musique douce là où on dansait, autour de l'arbre et dans les jardins et sur l'eau... Une musique douce comme le parfum des branches vertes de sapin qui se mélangeait à celui des fleurs. Et ce qu'il y avait d'agréable, c'est que chacun sentait le parfum qu'il préférait, il n'y avait que celui du sapin qui s'imposait, parce que c'était sa grande fête.³²

La féerie synesthésique fait se rencontrer aussi bien les sens que les consciences, désirs multiples qui se croisent et résonnent en commun, parfums particuliers qui se mêlent au parfum d'un arbre central dépassant tous les autres arbres, toutes les fleurs. La musique se répand des orchestres, du « chœur » battant de la danse, autour de l'arbre, vers les jardins et l'eau comme en cercles concentriques, en échos devenus reflets et courants.

³² *Ibid.*, p. 30-31.



Dans la nouvelle « Je cherche un nom de parfum »³³, l'héroïne égrène dans un long monologue intérieur (un véritable « courant de conscience ») les noms possibles d'un futur parfum ; le cours de la pensée et le cours du monde scandent le texte de deux rythmes différents, l'axe paradigmatique (le pouvoir évocateur du nom du parfum, ses associations d'idées, ses échos poétiques à partir des revirements du monde réel) et l'axe syntagmatique (le quotidien qui se poursuit sans s'arrêter dans l'illumination du nom parfait, qui n'offre pas la densité poétique satisfaisante, mais aussi le mystère qui court et sourd, les indices mal déchiffrés par l'héroïne qui atteint dans le cours de sa pensée l'idée des « Têtes de pavots » au moment où éclate, dans le cours du monde réel qui l'entoure, le scandale d'une véritable tête coupée dont le sang dégoutte du sac d'une passagère du métro). Dans la féerie des *Dessins animés*, l'axe paradigmatique se projette sur l'axe syntagmatique³⁴, le mot commande la chose ou plutôt le cours de la pensée (onirique) rythme le flot du réel : chacun son parfum, chacun sa musique intérieure, le « soi » devient pays enchanté que peuple l'imagination. Les métaphores sont prises au sérieux, et appartiennent de plein droit au réel : « la v^e colonne était toute ramassée à coups de balais dans un coin, les gros morceaux ficelés comme des fagots...³⁵. » Les mots ont droit de cité parmi les choses, et s'animent comme les dessins de Raymond Peynet. L'illustrateur, qui fut aussi décorateur de théâtre et d'opéra, fut, d'après sa fille Annie Peynet, choisi par Elsa Triolet pour son amour des saynètes et des marionnettes, sa connaissance des étoffes, des bijoux, dont il parait ses poupées de collection³⁶. Le créateur de poupées lui semblait à même d'animer le théâtre du Paris merveilleux, semblable au monde-maquette dont le bateleur, projection du romancier dans l'avant-propos de la *Foire aux vanités* de William Makepeace Thackeray, régale les spectateurs de la foire. Si bien que l'on se demande si ce Paris fabuleux au pied d'un grand sapin ne serait pas une maquette de ville, un « *grostas*³⁷ » de cadeaux à lui seul, où les êtres humains sont des poupées, jouets de leurs illusions et prisonniers d'une féerie bien astiquée, mais en-deçà de la mesure de l'Histoire.

1.2. Une fée en exil

³³ Dans *Bonsoir, Thérèse*, Paris, Denoël, 1938, p. 63-90.

³⁴ Selon la définition de la poésie par Roman Jakobson, in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. Points, 1963, p. 220.

³⁵ Elsa Triolet, *Dessins animés*, p. 25.

³⁶ D'après le témoignage d'Annie Peynet.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.



Faut-il pour autant mépriser un bonheur non sublime, cette féerie miniature à quoi aspirent les survivants de la guerre ? Non, suggère la fée qui aime tant la ville de carton-pâte, plus réelle qu'il n'y paraît ; pas plus que n'est à mépriser la passion de Martine Donelle, l'héroïne de *Roses à crédit*, survivante de l'âge de pierre, pour les mirages du nylon — qui n'ont pas la poésie onirique des *Dessins animés*. Mais la fée qui a « les yeux plus grands que le ventre³⁸ » voit plus loin. Comme Juliette Noël, la midinette héroïque, part chercher des planques dans les hauteurs des montagnes³⁹, la légèreté de la fée lui permet de s'élever au-delà de la cime du mont Kasbek et d'apercevoir le sublime du monde, de dépasser « l'infini réduit par les savants⁴⁰ » : une élévation à la mesure de la chute, qui fait passer au cours des pages suivantes du sublime à l'abjection. Car la fée embrasse soudain, de ses yeux trop grands, une vue à la fois d'ensemble et de détail des horreurs de la guerre. C'est cet être minuscule qui dit « je », qui pose sur le monde le regard le plus lucide, et pleure sur la terre comme si ses larmes étaient des gouttes de pluie : le « je » pleut, et devient par là, l'espace d'une envolée, une véritable « personne d'univers », comme l'est le sujet des verbes météorologiques⁴¹.

Icare féminin dont Blanche Hauteville sera l'incarnation dans *Luna-Park*, la fée-narratrice est brutalement chassée du ciel par les avions. Face aux ailes mécaniques et motorisées, les pauvres ailes de la fée ne sont pas de taille et elle se retrouve en loques, pieds nus, à marcher cahin-caha. L'itinéraire saccadé de la fée, ses différences vertigineuses d'altitude, d'élan et d'audace, s'approchent d'une alternance cyclothymique de mélancolie et d'euphorie où le « soi » change de proportions, s'exalte dans des rêves d'envolée et se rapetisse dans la chute et la paralysie impuissantes⁴². Car la délicatesse des doigts de la fée la rend apte aux opérations de sabotage, comme le lui glisse le mystérieux agent de liaison qui l'envoie au pays terrible des robots guerriers⁴³ ; pourtant les ruines n'en sont pas moins écrasantes, disproportionnées aux forces de la fée fragile. La fragilité de la fée apparaît d'autant plus violemment qu'elle change de pays, sort de la féerie, et que tout son être au monde s'en trouve bouleversé. Ce que l'on devine être l'Allemagne est un pays tout entier ennemi, inhumain, un pays de mort et non un pays « animé ».

³⁸ *Ibid.*, p. 44.

³⁹ « Les Amants d'Avignon », dans *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris, Denoël, 1945 ; réédition Paris, Gallimard, « Folio », n°371.

⁴⁰ Elsa Triolet, *Dessins animés*, p. 63-64.

⁴¹ Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.

⁴² Voir Ludwig Binswanger, *Mélancolie et manie*, [1960], Paris, PUF, 1987.

⁴³ Elsa Triolet, *Dessins animés*, p. 84-85.



Mais si la tentation est grande de se réfugier dans la paralysie, comme lorsque la fée traquée tente de se rendre semblable au petit ange de pierre d'une fontaine⁴⁴, la narratrice échappe au carcan de sa propre petitesse, distord les dimensions qu'elle semblait s'être données. Ses projections mouvantes ne se figent jamais dans la pierre, ou dans la porcelaine d'une poupée, mais accompagnent les systoles et diastoles organiques qui font d'elle une femme de chair et de sang : « Ce n'est pas parce qu'on a eu des malheurs qu'il faut cesser d'être comme tout le monde, et s'aplatir au point de ressembler aux fleurs des papiers peints⁴⁵. » Narratrice en trois dimensions, la fée se déploie et devient géante.

2. La géante et la mesure des rêves

Figure plus discrète, mais à nos yeux, pendant de la fée, la géante est dans les *Dessins animés* la projection du « je » en grand. La narratrice-fée dort et rêve qu'elle devient une géante et recouvre Paris. Elle s'étend aux dimensions de la ville et les voix la traversent ; elle devient réceptacle des paroles des autres, comme une radio (radio qui inspira deux titres à Elsa Triolet : *Bonsoir, Thérèse* et *Le premier accroc coûte deux cents francs*). C'est par l'agrandissement de soi qu'elle excède son destin personnel, et que son corps se fond avec celui de la ville, écho peut-être de « Paris qui rêve », cette ville endormie qui s'agitait dans son sommeil des cris des manifestations⁴⁶, ou du corps déformé de Nathalie obèse⁴⁷, géante qui recueille les malheurs de tous et dessine toute la journée... des bandes dessinées.

2.1. En quête d'un « je » géant : le « nous »

Tournant inattendu dans l'histoire, la fée fragile se trouve sollicitée pour une opération secrète de sabotage dans un pays de robots, une quête héroïque de résistance qui consiste à détraquer une énorme machine de guerre par un tout petit levier d'action, une petite vis à dérober. L'aventure des *Dessins animés*, de la fée-chevalière partie en quête d'un Graal devenu petite vis, est la recherche d'une voie singulière vers le collectif, d'un « je » (ou plutôt d'une « je », tant l'insistance sur le

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁶ Dans *Bonsoir, Thérèse*, Paris, Denoël, 1938.

⁴⁷ Dans *L'Âme*, Paris, Gallimard, 1963.



féminin est constitutive de l'identité mouvante de la narratrice, qui change de taille mais pas de genre) qui puisse se hausser aux dimensions d'un « nous » : pour reprendre les mots d'Éluard, de l'horizon d'une femme à l'horizon de tous⁴⁸. Merveilleuse comme Grain d'Aile⁴⁹, comme elle transie de souhaits, la fée-écrivain, si elle a des « ailes de parade », ne perd pas ses bras et ses mains d'humaine pour toucher, saboter, construire, étreindre l'humanité.

Si les danseurs sont des figurines et des poupées, ils se trouvent réunis autour d'un sapin immense qui occupe le milieu de la place de la Concorde — emplacement non anodin qui évoque le temps du Directoire, la « réconciliation » des Français après la Terreur : une certaine lecture de l'Histoire que ne partage peut-être pas la narratrice. De quelle étoffe, semblablement, est faite la « réconciliation » de l'après-guerre, qui étouffe le courage et la fraternité de la Résistance, ses actions sublimes, sous couvert d'amnistie et de pardon, comme le Directoire anesthésie la Révolution ? Le rêve d'unité et d'harmonie est pourtant là, qui saisit chacun dans son corps. Les contraires s'unissent : « il faisait un froid chaud⁵⁰. » Chacun est à la fois à Tahiti et en Russie, dans le chaud et le froid, fuseaux horaires et points de vue coïncident.

La synesthésie féérique poétisait les sensations, mais la fée était guettée par la tentation de la miniature, du minéral, du silence figé; ce qui bat en brèche cette tentation, le pôle opposé de l'imaginaire, est ce que nous appellerions la pulsion vitale de la « géante »: le versant de la chair qui résiste, celui de l'éclosion de l'être, de la renaissance du corps qui croît et se déploie.

Ainsi la danse avec le mort s'apparente-t-elle à une véritable anthropogénèse, où le mort s'anime, où le squelette prend chair. La vie rapetissée et pétrifiée, réduite à l'os, se déploie à nouveau. Comment redevient-on humain ? Ce qui renaît d'abord, ce sont les lèvres, ces lèvres qu'on embrasse, et « les caves des orbites se remplissaient d'un regard brun et tendre⁵¹ » : le regard précède l'œil, la relation à autrui précède la vie organique et dans la grande danse macabre, soudain ce n'est plus la mort qui guide les corps, mais l'esprit et l'amour.

je sentais monter la chaleur // humaine / de sa main.

(8) (3) (3)

⁴⁸ Paul Éluard, « De l'horizon d'un homme à l'horizon de tous », Paris, *Europe*, vol. 26, n° 30, juin 1948.

⁴⁹ L'héroïne éponyme du conte de Paul Éluard illustré par Jacqueline Duhême (Paris, éditions Raison d'être, coll. « Raisins d'enfance », 1951) formule le souhait de voler : ses bras se métamorphosent en ailes, mais elle comprend bientôt qu'elle ne peut plus jouer à la poupée ni embrasser sa mère ; en annulant son vœu avant le coucher du soleil, point de non-retour, elle renonce à un merveilleux qui exige pour exister de se retrancher du monde des humains.

⁵⁰ Elsa Triolet, *Dessins animés*, p. 24.

⁵¹ *Ibid.*, p. 34-35.



Le syntagme semi-figé de la « chaleur humaine » est remotivé, séparé par le complément du nom qui le fait passer du figuré au propre et souligne la pression légère de la main par une pause discrète sur le e final d'« humaine ». Être humain n'est autre que cela : une universalité abstraite indissociable de la vie concrète qui pulse dans le sang, de la danse à deux des corps devenus pays entiers à repeupler après les catastrophes.

Mais comme le dormeur du val, son cavalier a un trou à la boutonnière⁵², et soudain c'est avec tous les morts de la guerre que la narratrice danse, car elle porte en elle-même leur mémoire et leur conscience. Les parabases tragiques surgissent dans les ruptures de rythme où subitement le monde réel semble se dérober sous les pieds de la narratrice, dévoiler des gouffres insondables⁵³.

Mon danseur aurait eu vingt-cinq [ans]. Et sommes-nous, nous les encore vivants,
une bonne cause, une cause suffisante, pour que l'on vive ou que l'on meure pour
nous ?

Et l'on entend Aragon dédiant le cycle romanesque du *Monde réel* « à Elsa Triolet, à qui je dois d'être ce que je suis, à qui je dois d'avoir trouvé, du fond de mes nuages, l'entrée du monde réel où cela vaut la peine de vivre et de mourir⁵⁴. » Soudain le « je » se démultiplie en « nous », sans dépasser l'instabilité référentielle profonde qui fait douter si le « nous » désigne les deux

⁵² *Ibid.*, « Il ne restait de tout ce désordre qu'un petit trou au niveau de la boutonnière du veston, ornée d'une tache qui imitait la Légion d'Honneur, mais faisait sale. », p. 34.

⁵³ p. 34-35. La parabase interrompt la scène, fait dévier la parole vers un autre plan, surimprime à la scène une interrogation plus profonde et vertigineuse car elle dépasse l'unique danseuse et l'unique danseur. Que soudain le ton se fasse grave, et la phrase nous emporte dans un autre rythme grâce à une alternance de cellules rythmiques de quatre et de six syllabes — des décasyllabes émergeant dans la prose :

Et sommes-nous,	4
nous les encore vivants,	6
une bonne cause,	4
une cause suffisante,	6
pour que l'on vive	4
ou que l'on meure pour nous ?	6

Or, comme le décasyllabe est un vers à césure asymétrique, le rythme de cet enchaînement est un rythme syncopé. Au moment où le couple virevoltant de la scène semble se figer pour que s'élève la voix grave de la narratrice qui parle de la vie et de la mort, la prose s'emplit de musique et la phrase se met, elle-même, à danser. Mais le rythme est tout sauf martelé : il est aisé d'y échapper en ajoutant ou en retranchant un « e » muet (« une bonne cause » peut compter de 3 à 5 syllabes et « une cause suffisante », de 5 à 7). La musique ne s'impose pas, elle se laisse entendre par qui est prêt à s'y abandonner.

⁵⁴ *ORC*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 2, p. 479.



danseurs, la survivante et le revenant, ou si le danseur disparaît dans l'au-delà, si le « nous » est une valse à deux, un élan collectif, un amour réel ou un idéal.

Car l'élan est bien là, qui fait se jeter les gens dans les bras les uns des autres : « Ce Noël-là tout le monde s'aimait énormément⁵⁵. » La France tout entière se réunit dans ses fleurs, comme s'unissaient la rose et le réséda : « il y avait [...] des mimosas venus pour représenter le Midi, et des violettes de Toulouse...⁵⁶. » *Venir de loin et se faire entendre de loin*, l'origine et la localisation, se confondent joyeusement : « [il y avait] aussi des chœurs russes qui venaient de loin mais que l'on entendait bien⁵⁷. » Les hymnes représentent les pays alliés, une chanson évoque la radio à Alger, les quatre coins du monde se retrouvent dans la ville de poupées élargie aux dimensions de carrefour de tous les labyrinthes, cœur battant animé d'un amour immense.

2.2. Intériorité et immensité : une chambre en soi

L'intériorité est aussi le lieu de l'immensité. Dans le petit intérieur parisien de la narratrice, pied-à-terre (au sens littéral : c'est là qu'elle se repose entre ses courses aériennes) à la taille d'une fée, elle héberge un éléphant devenu si grand qu'il ne pourrait plus en sortir, et dont l'appétit énorme réclame pourtant des aliments quotidiens. L'éléphant ne pourra jamais se révéler au monde extérieur, à moins d'être mort (mais sa longévité est impressionnante) et découpé en morceaux. Or la narratrice déclare tout net qu'elle refusera de le laisser couper en deux même dans plusieurs siècles : « J'aime mieux le faire empailler, ça me fera un petit souvenir⁵⁸. » La projection fantaisiste, et le jeu comique sur le grand et le petit, permet à la narratrice d'affirmer sa ferme intention de survivre par-delà les siècles, d'être plus tenace et plus durable que ce qui l'habite et la hante, de ne pas dépendre même de cette voix intérieure qu'elle fait ventriloquer.

Plus encombrantes sont les souris, métaphores des soucis qui s'infiltrent dans un monde intérieur calfeutré et déposent partout leurs saletés, mauvaises nouvelles d'un monde extérieur en plein marasme. On se souvient alors que dans la féerie de *Casse-Noisette*, le grand ennemi n'est autre que le Roi des Souris.

⁵⁵ Elsa Triolet, *Dessins animés*, p. 37-38.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 47.



Traversant la pièce d'un trait trop rapide pour être divisé en pas, flèches grises, pointues, filantes, insaisissables, affairées, farfouilleuses, les souris sortent de mes vieux murs, traversent ma chambre, porteuses de mauvaises nouvelles⁵⁹.

L'agitation hypnotique des souris est une pensée obsédante qui tourne et retourne dans le cerveau (un « trait trop rapide pour être divisé en pas »), comme la flèche de Zénon, paradigme d'un mouvement continu dont on ne peut jalonne le cours par des repères rationnels. La narratrice trouve refuge en se hissant sur le dos de son éléphant, chargé de lui « porter bonheur » et de lui « changer les idées » : pour surmonter les mauvaises nouvelles, la mesquinerie et la bassesse écrasantes de l'extérieur, il faut monter sur son éléphant, s'appuyer sur les ressources énormes de son intériorité. Mais petit à petit, les tas de petites saletés grandissent, il n'y a plus de place pour soi à l'intérieur de soi. Tout entre à l'intérieur :

nouvelles du froid, des pieds nus dans la neige, du dégel, des inondations, des amputés, des aveuglés, de la pagaille, des calomnies qui salissent ce que nous respectons, des injustices qui tuent ce que nous aimons, de la confiance abusée, des espoirs déçus⁶⁰.

L'entassement devient insupportable, impossible de conserver une position surplombante. La narratrice doit fuir au-dehors : le fracas du monde fait voler en éclats le refuge intérieur et contraint à sortir de soi-même, à quitter le petit pied-à-terre. Le froid fait rage, car « la température au-dehors dépendait de la température dans les maisons⁶¹. » La cloison étanche entre intérieur et extérieur, entre « destin personnel » et Histoire est une illusion dangereuse, qui cause la perte de la proprioception, de la perception de soi dans le monde. La narratrice perdue commence à geler : « ma colonne vertébrale se transformait en un très long glaçon pointu⁶². » Comme Alice, l'héroïne de Lewis Carroll transformée en géante, s'inquiétant du sort réservé à ses mains et ses pieds qui prendront froid loin d'elle, la narratrice devient un Everest, traversée par cette verticalité glacée ; ses extrémités trop lointaines gèlent indépendamment d'elle, prise dans une double irradiation de

⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁶¹ *Ibid.*, p. 54.

⁶² *Ibid.*, p. 54.



froid, depuis le centre de son corps et depuis la périphérie. Le corps se disloque quand l'intérieur, le cœur, et l'extérieur, le monde, se séparent et gèlent.

Mais le rêve provoque le dégel. Comme l'éléphant habite dans le petit intérieur, il y a, à l'intérieur du rêve de la narratrice qui se donne les traits d'une fée, un rêve d'être géante :

J'entendais bruisser sous moi les pétales des roses fanées et je sentais d'étranges douleurs, mes os qui craquaient, mes membres qui s'allongeaient... Je me sentais devenir immense⁶³.

La rêveuse enfante sa propre grandeur, s'étire à d'autres dimensions. La séquence de rêve qui suit se superpose à l'incipit, où le décor s'animait à travers les yeux des monuments de Paris :

J'étais maintenant étendue sur Paris. Ma tête reposait dans les arbres du Bois de Boulogne, l'Arc de Triomphe et le Dôme des Invalides aux omoplates, le Louvre, sous les reins, et des pieds je touchais le Bois de Vincennes, pendant que mes doigts jouaient avec les colonnes de la Madeleine comme avec les cordes d'un luth. Toute ma peau sentait ce qui se passait dans Paris : voici la rentrée des usines, des Jeeps qui roulent sans m'effleurer, mais les gros camions m'égratignent un peu, des manifestants passent et les drapeaux me frôlent doucement comme des ailes de papillons, j'entends des cris : « L'Allemagne a gagné la guerre, l'Allemagne a gagné la guerre ! », et des explosions font courir un frisson le long de mon échine, tandis que je respire la fraîcheur du Bois où bruissent des mots d'amour... Ce qui est odieux, c'est que j'ai des miettes dans mon lit⁶⁴ !

Allongée d'ouest en est, elle joue avec les colonnes de la Madeleine qui tenaient le rôle de maîtres d'hôtel au début du récit. L'immensité n'empêche pas la grâce, au contraire : devenir géante fait d'elle une musicienne. De ce Paris avec lequel elle se confond (on songe au « Paris qui rêve », ville personnifiée dont les artères, vrais vaisseaux sanguins, circulation vitale, sont le théâtre d'une manifestation réprimée dans le sang), elle a une perception épidermique, comme une mystérieuse sympathie. Les présentations actualisent les grands événements collectifs, rentrée des usines,

⁶³ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 76-78.



manifestations, tout ce qui la frôle, l'épargne, l'égratigne. La narratrice devient le terrain de jeu d'une époque, théâtre des opérations, convergence des luttes et jardins des confidences : une métaphore du récit lui-même, où sur l'espace de la page les personnages proches et étrangers tracent leurs routes simultanées et contradictoires, où le « je » de celle qui parle se donne corps et âme à son écriture, fait de sa vie le matériau de la vie des autres, des rêves partagés et d'une personne agrandie. Fée-géante, femme-ville, elle est Paris qui rêve, un « je » qui est à la fois un « nous » et un « elle » légendaire : comme une radio capte toutes les fréquences, parfois claironnantes, parfois chuchotantes, elle reçoit les cris de la foule comme les murmures d'amour. La Libération devient contemporaine de l'Occupation: « L'Allemagne a gagné la guerre ! » est à la fois une remontée dans le temps et un fantôme du présent. Sonia Delaunay avait inventé les étoffes simultanées, et c'est dans de telles étoffes qu'Elsa Triolet taille l'aune de ses rêves.

Mais comme le Paris de *Bonsoir, Thérèse* se retourne douloureusement dans son sommeil, comme la princesse au petit pois du conte d'Andersen s'éveille pour un rien qui enraye la machine des rêves, l'ici et maintenant se rappelle à la rêveuse et perce la surface du rêve, la peau profonde de la géante : les miettes dans le lit rappellent comiquement aux conditions de création du rêve — et du récit, ouvrant ainsi aux métalepses : car, fée ou géante, la narratrice est toujours écrivain.

3. Hors du rêve

Le « je » échappe à l'identification à une figure définie ; entre elle et la fée, elle et la géante, il y a du jeu où se glisse l'humour, par de discrètes métalepses — comme une manière de ne pas prendre tout à fait au sérieux ce personnage de dessin animé dans lequel la narratrice s'incarne. La dernière phrase du livre conclut le rêve par l'affirmation de l'existence d'un hors-rêve, peut-être le monde réel (qui n'est pas le *Monde réel*) où aux Amoureux de Peynet se substitue le couple réel d'Elsa Triolet et d'Aragon.

3.1. L'architecture du merveilleux

Dans ce récit déconcertant, Elsa Triolet semble se laisser aller aux abus du « stupéfiant-image » qui caractérisaient les surréalistes, selon le mot d'Aragon. Mais la dense intertextualité et le souci de l'agencement, de la réinterprétation, du décalage drôle et tragique, révèlent le travail



d'architecte d'une⁶⁵ écrivain qui crée de toutes pièces un monde rêvé — antichambre du monde réel et romanesque.

Les références aux contes, souvent dans leur dimension inquiétante, sombre ou malheureuse, sont omniprésentes. La valse avec le soldat (p. 30-36) évoque la métamorphose d'un Casse-Noisette, mais aussi la tragédie du « Vaillant soldat de plomb » d'Andersen, estropié amoureux d'une fragile danseuse de papier. La longue marche de la fée dans la forêt évoque le *Petit Poucet* de Charles Perrault :

Aïe, les petits cailloux blessent mes pieds nus... Je me laisse porter pendant un ou deux kilomètres par mes ailes fatiguées, jusqu'à la lisière d'une forêt⁶⁶.

Nouvelle Robinson, elle fabrique de toutes pièces une canne à pêche (un des premiers gestes de la future survivante du *Cheval roux* après l'apocalypse nucléaire) pour survivre dans la forêt, recréant à partir de l'état de nature la civilisation dans tout son raffinement esthétique et invente, presque sans le faire exprès, une robe argentée en poissons qui la fait « ressembler à une sorte de sirène⁶⁷. » Mais à l'inverse de celle d'Andersen, la sirène-Elsa Triolet ne perd pas sa voix, et la lumière des écailles lui dévoile la véritable sauvagerie de la forêt : pas la sauvagerie de l'état de nature, mais celle de machines de guerre camouflées sous les faux feuillages.

L'imaginaire merveilleux de la conteuse est ainsi entièrement artificiel et relève d'une construction profonde qui met en architecture les contes, les mythes et les fantasmes, les circonstances de l'Histoire et les aspirations des êtres. Ophélie préraphaélite emportée par le flot du

⁶⁵ « Une écrivain » : formule hybride, comme la fée qui vole cahin-caha, mi-terrestre mi-aérienne, et qui nous semble convenir à cette narratrice aux projections contradictoires, mais également à l'univers d'Elsa Triolet et son goût pour le « camouflage », son jeu constant sur l'affinité élective ou arbitraire entre le vêtement et celui ou celle qui s'en enveloppe (voir l'article de Marie-Vincente Calendini dans ce dossier). Ainsi aime-t-elle à peindre des personnages de femmes seules dans un monde d'hommes, et tout particulièrement des femmes présentant toutes les caractéristiques (vestimentaires, physiques, comportementales) socialement attribuées à la féminité (une féminité parfois très moderne, très émancipée), *mais* (et ce *mais* est d'ailleurs un *et*, voire, implicitement, dans certains cas très particuliers, un *donc*) créatrices, et dont le geste créateur s'inscrit dans un imaginaire *masculin* de l'auteur, de l'artiste, de la création. Elsa Triolet n'est pas George Sand, qui parle d'elle au masculin dans ses préfaces, mais tout en assumant pleinement son identité, elle se plaît très sciemment, très finement, à désigner son rôle comme celui de *l'auteur* dans un roman nourri de métalepses comme *Le Grand Jamais* (Paris, Gallimard, 1967), où elle multiplie les allusions au physique *masculin* de l'auteur : construction périlleuse, jeu de miroirs et de contradictions, ou de « camouflage », qu'il convient selon nous de respecter, du point de vue de la langue, dans son incarnation hybride et merveilleuse : la fée-écrivain des *Dessins animés*.

⁶⁶ Elsa Triolet, *Dessins animés*, p. 105.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 109.



dégel printanier⁶⁸, puis devenue pêcheuse, elle prélève et sélectionne les poissons de la rivière, les images attrapées au filet de l'imagination qui peuplent le cours de la pensée. Tout aussi significative est la propension de l'écrivain à préférer les métaphores baroques du faux-semblant et du minéral, qui nient l'apparente naturalité du monde. À l'entrée dans la forêt, la narratrice s'exclame ainsi : « Il fait vert là-dedans, une émeraude⁶⁹ ! » ; les oiseaux-mouches se posent sur ses doigts « pour imiter les pierres précieuses⁷⁰. » La créatrice de bijoux que fut Elsa Triolet transparait aussi dans la robe faite de poissons et de fil de pêche, lointaine parente du collier n°17⁷¹ : le répertoire des contes s'inscrit dans l'aventure d'une avant-garde artistique, celle qui se mêlait aux formalistes russes et aux folkloristes dans la lignée de Vladimir Propp⁷² et faisait s'entrechoquer poésie populaire, littérature prolétarienne et nouveauté formelle radicale⁷³. La narratrice, née de ces étincelles, est une conteuse résolument moderne.

Elsa Triolet joue ainsi des codes de l'espace et du temps, soulignant au passage le cadre de l'écriture : « Mais comme on mangeait tout le temps, l'ordre du récit n'a pas grande importance⁷⁴ » — comme dans *Alice au Pays des Merveilles*, où, au thé chez le chapelier fou, il est toujours cinq heures. Riches sont les liens qu'entretient le récit d'Elsa Triolet avec l'œuvre de Lewis Carroll (rappelons qu'Aragon avait traduit *La Chasse au Snark*). Comme Alice qui rapetisse et grandit au gré des ingrédients magiques de son rêve, la narratrice devient fée et géante, et l'univers du rêve repose sur une logique autre qui prend les mots pour des choses, prend les métaphores au sérieux. Le ton de la narratrice n'est pas sans rappeler celui d'une certaine littérature jeunesse anglo-saxonne où les adresses fréquentes au « vous » du lecteur, les appels au sérieux et au bon sens ainsi qu'à un savoir communément partagé démultiplient les effets du merveilleux ou du *nonsense*. C'est ce que l'on appelle la « voix du conteur », typique de l'âge d'or de la littérature jeunesse britannique (à l'époque victorienne) imprégnée d'un fort didactisme, qui fut néanmoins richement détournée, infléchie, parodiée : de Lewis Carroll à Lemony Snicket en passant par James Matthew Barrie et Edith Nesbit, les adresses fréquentes au « vous » du lecteur, les appels au sérieux et au bon sens

⁶⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁷¹ Voir le catalogue des colliers d'Elsa Triolet par Florence Calame-Levert (dir.), *De Neige et de Rêve, les bijoux d'Elsa Triolet*, Paris, Chêne, 2015.

⁷² *Morphologie du conte*, trad. française de Marguerite Derrida, Paris, Seuil, « Points / Essais », 2015 (1re éd. 1970, version originale Leningrad, 1928).

⁷³ « Maïakovski parcourt la réalité révolutionnaire avec des bottes de sept lieues », écrivait Charles Dobzynski dans son article « Maïakovski présent » (Paris, *Europe*, vol. 54, n°561, janvier 1976).

⁷⁴ Elsa Triolet, *Dessins animés*, p. 29.



ainsi qu'à un savoir communément partagé démultiplient les effets du merveilleux ou du *nonsense*, car loin de renvoyer aux codes établis du monde des adultes, ils affirment ceux d'un autre monde possible⁷⁵. Cette irruption d'une voix d'adulte dans un monde d'enfants prend souvent la forme d'une intrusion ironique ; pour peu que l'enfant ne se prenne pas au jeu, ne se sente pas convié à partager véritablement cette co-construction d'un monde avec le narrateur, l'auteur risque alors de verser dans le « writing down », cette position surplombante et condescendante⁷⁶. Or, chez Elsa Triolet, c'est l'exact inverse qui se produit : les assertions merveilleuses ne s'appuient sur aucune position d'autorité ; bien au contraire, le portrait de l'écrivaine en créature miniature et frêle lui confère une voix fluette dans un monde de robots brutaux et dominateurs. Chez Elsa Triolet, la témoin de l'Histoire n'est pas l'adulte surplombante (avatar de l'Oncle Paul délivrant ses leçons du passé) mais la *petite personne* : enfant parmi les adultes, fée parmi les robots, civile parmi les militaires, femme parmi les hommes, c'est en prenant le contrepied d'une position de force qu'elle dit le monde et préserve son humanité.

3.2. Où « je » est-elle ?

Dès l'ouverture des *Dessins animés*, Elsa Triolet installe le décor du merveilleux par des coups de force présuppositionnels qui font des monuments animés un élément universellement connu de la vie parisienne : « pour voir le Carrousel, l'Arc de Triomphe était obligé de se soulever sur une jambe »⁷⁷. La carte de Paris est dessinée par le regard des monuments les uns sur les autres, dans une atmosphère où l'on s'attend à rencontrer une tour Eiffel-bergère et son troupeau de ponts, et le fantôme de Guillaume Apollinaire. Mais qui regarde ? Car de ce tableau, « je » est absente.

La narratrice reste en effet un long moment avant de se situer dans la diégèse — comme un rêve où tout semble animé, et où le rêveur — la rêveuse — distingue pourtant avec difficulté quelle instance précise le représente, la représente, dans le rêve. À moins que l'absence de la narratrice participe de ses pouvoirs de fée, ou de géante créatrice de mondes, occupée à installer le décor inventé par elle-même avant d'y faire son entrée.

⁷⁵ Voir Maria Nikolajeva, *Aesthetic Approaches to Children's Literature*, Lanham-Toronto-Oxford, The Scarecrow Press, 2005 ; Philip Pullman, « The Classical Tone », in *Daemon Voices : On Stories and Storytelling*, Oxford, David Fickling Books, 2017. Merci à Clémentine Beauvais pour ses précieuses suggestions bibliographiques.

⁷⁶ Barbara Wall, *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, Londres, Palgrave Macmillan, 1991, p. 14.

⁷⁷ Elsa Triolet, *Dessins animés*, p. 23.



Le « je » apparaît par la danse. Au moment où le soldat mort s'anime, où le squelette redevient être humain, le « je » s'incarne dans la diégèse. L'éternelle solitaire n'apparaît pas seule. Mais une fois apparue, l'ambiguïté demeure : à la fois aimée et solitaire, à la fois recherchée et fuie, à la fois regard intérieur et regard extérieur, à la fois présente et absente de la fête.

Car le statut de la narratrice demeure de bout en bout indéfini : elle ne se laisse enfermer ni au-dedans, ni au-dehors de la fiction. Si elle intervient pour commenter la fiction comme fiction, rappelant que Pierre Seghers lui a commandé une suite⁷⁸, évoquant ses amis, qu'elle introduit à leur tour dans la fiction (les oiseaux-mouches rappellent l'oiseau de Paul Éluard, l'éléphant Jongo est un cadeau de Jean Paulhan, les amis enterrés dans la tombe d'été rappellent le poème d'Aragon, « Pour mes amis morts en mai », et tous les morts de la Résistance : Danielle Casanova, Georges Dudach, Georges et Maïe Politzer...), les parenthèses font surgir une tonalité bien plus grave dans la fête, font percer le cauchemar sous le rêve :

(Non, je ne veux pas penser aux planches de sapin, je ferme les yeux sur les croix de bois...⁷⁹)

[...]

(Je vous en prie, ne regardez pas de trop près cette fête, je ne sais si ces couples sont tous bien vivants, et cela pourrait faire vilain dans mon tableau.)

[...]

(avec, sous les paupières baissées, les ruines des maisons, des rêves, mais ça ne se voit pas quand c'est sous les paupières⁸⁰.)

La parenthèse donne aux phrases le statut d'un aparté, comme si la voix jouait sur deux clefs différentes, un thème et un contre-thème. Or, la narratrice parle de l'écriture en train de se faire, de la table de travail de l'écrivain, tout en évoquant l'achevé du « *tableau* » : une miniature, une petite gouache comme les dessins de Raymond Peynet, ou une fresque historique qui se perd dans le blizzard ? Car le paysage s'agrandit sans limite dès qu'on baisse les paupières, et la catastrophe, la ruine, est à l'intérieur de soi — une intériorité où les ruines des rêves valent celles des maisons. Mais au sein des apartés c'est la voix de la fée qu'on retrouve : le passif pronominal « *ça ne se voit pas* » (qui convoque ce bon sens, ces prescriptions d'étiquette recouvrant un *nonsense* d'autant plus

⁷⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁹ Allusion au titre du roman de Roland Dorgelès paru à Paris chez Albin Michel en 1919.

⁸⁰ Elsa Triolet, *Dessins animés*, p. 31.



profond), la précision, en réalité décalée et atténuante, de l'adverbe « *bien* » (« *tous bien vivants* » : peut-on être mal vivant ? pas tout à fait vivant ? voire un peu mort ?), le recours aux catégories esthétiques du joli et du « *vilain* » appliquées à la tragédie de l'Histoire — comme si la fée-narratrice voulait circonscrire l'horreur dans la double digue de la parenthèse. Mais le flot l'emporte, intérieur et extérieur se mêlent, les paupières refusent de rester baissées et la narratrice se révèle écrivain, sans se réfugier hors d'une fiction qui la met en danger, sans se soustraire aux missions de sabotage et de résistance commandées par le récit. La musique joue sur les deux clefs, et le cours du monde devient contemporain de son récit : l'écriture double la vie, refait la vie.

Il faut, dans un même élan, continuer la mission, et continuer à écrire. Le cadre, évoqué, du feuilleton, fait épouser la réalité à la fiction : les *Dessins animés* se lisent aussi au miroir de la correspondance d'Elsa Triolet qui se rend en Allemagne pendant l'année 1945 avec Aragon, au QG du général De Lattre de Tassigny sur le lac de Constance, au miroir du voyage d'Antonin Blond, un peu plus tard, dans l'*Inspecteur des ruines*, et du grand reportage « La Valse des juges » écrit en novembre de la même année 1945, fruit de son travail de correspondante des *Lettres françaises* au procès de Nuremberg. Mais à ce déroulé de l'Histoire, la fée-écrivain substitue un autre cours : celui du fil-en-aiguille de la pensée, fil d'Ariane de l'imagination dans le labyrinthe du réel. Du baiser avec le soldat, la fée dérive jusqu'aux alentours de l'ambassade d'Amérique : « l'ambassade d'Amérique, ça me dit, ça me rappelle quelque chose...⁸¹ », et de fil en aiguille : « est-ce que je vais sortir de mon Noël comme on descend à une station de métro⁸² ? »

Comme Elsa Triolet le proclamait dans la « Postface à l'Âge de Nylon », l'écrivain est Dieu le Père, et a le droit de faire ce qui lui plaît. Là s'interrompt le sentiment d'impuissance de la fée aux yeux plus grands que le ventre, et la réception passive et démesurée de la géante qui rêve. Car c'est un autre rêve qu'ouvre la narratrice : « Peut-être aurai-je la joie de rêver de Paris. D'un beau Paris pluvieux, grelottant, qu'on regarde souffrir comme son enfant, quand on ne peut plus rien pour lui⁸³. »

Alors, elle n'est plus Paris qui rêve⁸⁴, mais la rêveuse, celle qui recrée Paris par son rêve. La géante au corps déchiré par les douleurs enfante désormais par la pensée un monde réel : pluvieux,

⁸¹ *Ibid.*, p. 39.

⁸² *Ibid.*, p. 39.

⁸³ *Ibid.*, p. 40. La nostalgie de la narratrice fait écho à la nostalgie de Paris pendant la guerre et l'exil, qu'on lit chez Elsa Triolet (« Mille regrets », dans *Mille regrets*, Paris, Denoël, 1942) comme chez Aragon (« La nuit d'exil », *Les Yeux d'Elsa*, Villeneuve-lès-Avignon, Seghers, 1942).

⁸⁴ « Paris qui rêve » est le titre d'une des nouvelles de son roman-recueil *Bonsoir, Thérèse*, Paris, Denoël, 1938.



grelottant, fragile et merveilleux. Son enfant qu'elle fait naître comme Dieu le Père — mais la toute-puissance de la Créatrice n'empêche pas le malheur du monde comme il va — comme la fée se perd dans l'engrenage des machines.

« Tout ce qui me reste, c'est de me raconter des histoires⁸⁵ », dit la narratrice. Le datif de destination, dit « datif éthique », « me », paraît minimiser l'art du récit. Mais la première personne en appelle une deuxième :

Regardez, mais regardez-moi comme je file le long de la rue de Rivoli, les cheveux au vent encore pleins du duvet bouclé des jacinthes... Me voilà près de Jeanne d'Arc, je prends le virage comme si j'étais en ski, j'en dérape ! encore un virage, et un autre ! et me voilà assise devant ma table, avec mon stylo, et j'écris une histoire comme celle-ci et j'y mets le mot : FIN⁸⁶.

La fée qu'on croyait perdue maîtrise l'art de commencer et de finir. Elle ne se divise pas entre écrivain et personnage : l'écrivain appartient de plein droit à sa comédie humaine, et celle qui atterrit à sa table de travail est encore une fée aux cheveux de jacinthe. Elle écrit en fée, comme elle rêve en géante. Elle se sait et s'écrit regardée ; on la lit à la lumière de ce qu'on sait, ou croit savoir d'elle, on la lit comme un personnage de roman, une figure poétique. Elle retourne ce jeu de rôles, s'amuse des visages et des costumes qu'on lui prête. Son écriture exerce la fascination de l'image, et d'un même geste, la distancie : si elle prend les métaphores au sérieux, elle sait à l'occasion, signe discret et fondamental, introduire l'écart d'une comparaison : la narratrice écrit une histoire « *comme celle-ci* ». La fée est *semblable* à l'écrivain, elle est une image de l'écrivain. Le rêve ourle le réel, sans le confondre avec lui.

Quand il est temps de finir, quand il n'y a plus rien à inspecter dans les ruines, quand Paris rappelle sa rêveuse à la lumière de ses réverbères, la rêveuse repasse « de l'autre côté du miroir ». Elle va retrouver Jongou, l'immense présence dans l'intérieur intime, et au-delà du rêve, ce qui est plus fort que le rêve :

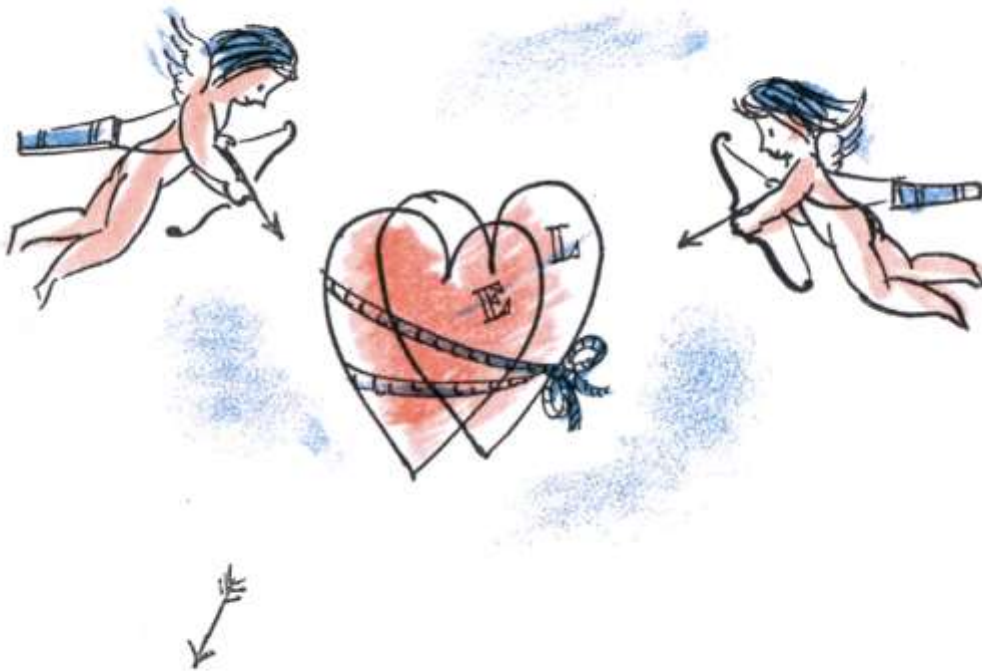
⁸⁵ Elsa Triolet, *Dessins animés*, p. 43.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 41.



J'ai hâte de retrouver ma vieille rue, et Jongo⁸⁷ et mon lit de pétales de roses, les jacinthes des Tuileries, les soucis apportés par les souris, et quelque chose que je vous ai toujours caché... Quelque chose qui est plus tentant que le parfum des jacinthes, plus troublant qu'un air de guitare, plus attendu qu'un coup de téléphone, plus vertigineux que l'altitude, plus consumant que le feu, plus nécessaire que l'air, quelque chose qui se nomme, et que je ne nommerai pas⁸⁸.

Alors que l'amour d'un poète proclamait sans répit le prénom de celle dont il était fou, la narratrice se livre au « camouflage », cache l'amour en-deçà ou au-delà de l'écriture et refuse de le faire entrer dans la valse des rêves, de risquer la confusion avec son jumeau onirique, le fantasma. Le dernier dessin de R. Peynet⁸⁹, le plus proche de l'univers des « Amoureux », a la signification d'un blason : pas de nom en entier lisible, mais deux cœurs à la fois distincts et liés, comme les deux hêtres du moulin, plus tard, à Saint-Arnoult. Deux cœurs, et deux lettres entrelacées : E et L — le secret géant de la fée. Mais Elsa Triolet n'a pas commandité le dessin, c'est Peynet qui explicite la prétention du texte : comme Phèdre à Œnone, Elsa Triolet pourrait dire à Raymond Peynet « *C'est toi qui l'as nommé* » — ou plutôt dessiné.





Qu'animent-ils, les *Dessins animés* ? Des silhouettes irréalistes, petites, immenses, mille manières de marcher, bouger, voler ; une fantasmagorie russe à la Casse-Noisette, à la Chagall ; des objets frémissants, un monde de chocs, d'explosions et d'étoiles, à la façon des *cartoons* américains. Plus que les fleurs japonaises se dépliant dans le thé, comme Combray tout entier se déplie dans la mémoire du narrateur dans *Du côté de chez Swann*, le kaléidoscope d'Elsa Triolet ressemble à la lanterne magique, l'abat-jour coloré et tournant qui colore sa chambre et projette sur les choses familières les couleurs et les formes du rêve, la silhouette de Geneviève de Brabant⁹⁰. Comme dans la poésie courtoise, l'amour transcende la vie, l'idéal prend chair, et se grise d'un humour un peu moqueur lorsque les rêveurs se frottent aux miettes d'un réel infiltré. Car si les fantasmes de soi sont, dans le rêve, multiples et insaisissables, le rêve n'offre pas les moyens d'action et de pensée d'une femme de lettres et d'Histoire. Il est temps à la fin, pour reprendre l'image d'Héraclite⁹¹, que les rêveurs quittent leur monde particulier et subjectif, et commencent à écrire la vie en commun. Ainsi, dans le cycle romanesque contemporain des *Dessins animés*, l'histoire tragique de Jenny Borghèze, la solitaire entourée, l'idéaliste parmi les cyniques, à la subjectivité torturée par ce « *Personne ne m'aime* » qui la mène au suicide, est-elle ressaisie, rehaussée, par la résistance d'Anne-Marie, la femme ordinaire, de taille moyenne, qui soudain se dépasse et devient héroïne de guerre puis photographe — capable d'éclairer le monde à l'éclair de son *objectif*⁹².

*Avec tous mes remerciements à Annie Peynet pour ses précieuses indications sur le travail et
l'œuvre de son père.*

⁹⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. I : *Du côté de chez Swann*, 1, éd. Jean-Yves Tadié (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 9.

⁹¹ fr. 93 DK (voir André Laks et Glenn W. Most, *Les débuts de la philosophie : des premiers penseurs grecs à Socrate*, Paris, Fayard, 2017).

⁹² Voir Geneviève Chovrelat-Péchoux (que je remercie pour son aimable reproduction de l'article), « Elsa revue par Triolet. L'écriture comme montage de l'autoportrait », *Revue des lettres et de traduction*, Dossier : De la question du portrait, n°18/2018, PUSEK, Kaslik, 2018, p. 63 - 84.



Bibliographie

Œuvres d'Elsa TRIOLET

Dessins animés, Paris, Bordas, 1947 ; réédition Paris, Éditions Manifeste ! préface de Louise Guillemot, 2021.

Bonsoir Thérèse, Paris, Denoël, 1938.

Le Cheval blanc, Paris, Denoël, 1943 ; réédition Paris, Gallimard, « Folio », n°48.

Le premier accroc coûte deux cents francs, Paris, Denoël, 1945 ; réédition Paris, Gallimard, « Folio », n°371.

Anne-Marie : I. Personne ne m'aime, Paris, Bibliothèque française, 1946, réédition Paris, Le Temps des cerises, 2014 ; *II. Les Fantômes armés*, Paris, Bibliothèque française, 1947, réédition Paris, Le Temps des cerises, 2014.

Le Rendez-vous des étrangers, Paris, Gallimard, 1956.

Les Manigances. Journal d'une égoïste, Paris, Gallimard, 1962.

L'Âme, Paris, Gallimard, 1963.

Écoutez-voir, Paris, Gallimard, 1968.

Préfaces aux *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon (ORC)*, Paris, Robert Laffont, 1964-1974, 42 vol.

Autres références

Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, Seghers, Villeneuve-lès-Avignon, 1942.

Binswanger, Ludwig, *Mélancolie et manie*, 1960, Paris, PUF, 1987.

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

Carroll, Lewis, *La Chasse au Snark*, traduit par Louis ARAGON, La Chapelle-Réanville (Eure), The Hours Press, 1929.

Chovrelat-Péchoux, Geneviève, « Elsa revue par Triolet. L'écriture comme montage de l'autoportrait », *Revue des lettres et de Traduction*, Dossier : De la question du portrait, n°18/2018, PUSEK, Kaslik, 2018.

Delbo, Charlotte, *Auschwitz, et après*, t. 1 : *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

Delranc Gaudric, Marianne, « La culture russe dans les premiers romans d'Elsa Triolet et le passage du russe au français », in Andrew Macanulty, (dir.), *Aragon, Elsa Triolet et les cultures étrangères*, Actes du colloque de Glasgow, avril 1992, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, « Annales littéraires », 2000.

—, « La Valse des juges : Elsa Triolet au procès de Nuremberg », *Recherches Croisées Aragon/Elsa Triolet* n° 12, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.

—, "La Contribution d'Elsa Triolet aux *Lettres françaises*", *Recherches Croisées Aragon/Elsa Triolet* n°14, 2013, p. 151-168.

— et Stauder, Thomas, *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : À l'écoute du radar poésie*, Reims, EPURE, 2017.

Dobzynski, Charles, « Maïakovski présent », *Europe*, 54, n°561, janvier 1976.

Dorgelès, Roland, *Les Croix de Bois*, Paris, Albin Michel, 1919.

Éluard, Paul, « De l'horizon d'un homme à l'horizon de tous », Paris, *Europe*, 26, n° 30, juin 1948.



—, et Duhême, Jacqueline, *Grain d'aile*, Paris, éditions Raison d'être, coll. Raisins d'enfance, 1951.

Eychart-Siméon, Marie-Thérèse, *L'Individu dans l'histoire : figures de la dissonance dans les romans d'Elsa Triolet (1943-1953)*, thèse réalisée, sous la dir. de Marie-Claire Bancquart, Paris IV, 1995.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. Points, 1963.

Marcou, Lilly, *Elsa Triolet. Les yeux et la mémoire*, Paris, Plon, 1994.

Massonnaud, Dominique, « Transactions photolittéraires dans les *ORC d'Aragon et Elsa Triolet* », in Jean-Pierre Montier et Andrea Oberhuber (dir.), *Œuvres photolittéraires et couples créateurs*, *Revue internationale de photolittérature*, n°3, mars 2021.

— et Obry, Vanessa, *Genèse et génétique éditoriale des textes imagés*, IHRIM-CNRS, *Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image*, 2021.

Moignet, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.

Nikolajeva, Maria, *Aesthetic Approaches to Children's Literature*, Lanham-Toronto-Oxford, The Scarecrow Press, 2005.

Nouveau Musée National de Monaco, *Marginalia. Dans le secret des collections de bande dessinée*, catalogue de l'exposition Marginalia, Grenoble, Glénat, 2021.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, trad. française de Marguerite Derrida, Paris, Seuil, coll. Points / Essais, 2015 (1re éd. 1970, version originale Leningrad, 1928).

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, t. 1 : *Du côté de chez Swann*, 1, éd. Jean-Yves Tadié (dir.), Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1987.

Pullman, Philip, *Daemon Voices: On Stories and Storytelling*, Oxford, David Fickling Books, 2017.

Ragon, Michel, *Le dessin d'humour. Histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992.

Stauder, Thomas, (dir.), *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*, Tübingen, Narr Verlag, 2010.

Trouvé, Alain, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, Lyon, ENS Éditions, 2006.

Wall, Barbara, *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, Londres, Palgrave Macmillan, 1991.

Crédits image : (c) ADAGP

Notice biographique

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Paris, agrégée de lettres classiques, Louise Routier-Guillemot consacre sa thèse à l'*Andromaque* d'Euripide. Autrice de littérature jeunesse (Les Petits Platons, Fleurus) et adulte (*Nues*, éditions Manifeste!), elle a préfacé la réédition des *Dessins animés* d'Elsa Triolet aux éditions Manifeste! (2021). En 2022, elle a organisé la journée d'hommage *Elsa Triolet - une écrivaine pour le XXI^e siècle* à l'ENS.