

Territoire politique et territoire floristique dans *Le cheval blanc* et *Les cahiers enterrés sous un pêcher* d'Elsa Triolet

Carolle Gagnon

Université Laurentienne (Canada)

Résumé : Peut-on parler d'espaces privilégiés définis comme territoires floristiques chez Elsa Triolet? Ses descriptions pourraient-elles représenter un autre type de stratégie spatiale pour exprimer l'engagement du narrateur? En outre, peut-on discerner dans sa fiction des descriptions d'espaces propres à la conscience intentionnelle du narrateur, qui forme un sous-texte? En effet, dans *Les cahiers enterrés sous un pêcher*, on trouve des descriptions de territoires politiques définissant des frontières rigides, mais aussi des descriptions de territoires dont les limites sont souples. Leur principale caractéristique consiste dans la dimension symbolique qu'elles donnent à l'œuvre. Même *Le cheval blanc*, qui précède la Seconde Guerre mondiale, explore cette dimension, dont la fonction consiste à donner en filigrane l'identité du personnage principal.

Mots-clés : espace; territoire; intentionnalité; description; Résistance française; identité; sous-texte

Abstract: Can one speak of certain privileged spaces in the fiction of Elsa Triolet as floristic territories? Could their descriptions represent another type of spatial strategy expressing the narrator's engagement? Furthermore, could these specific spatial descriptions pertain to the narrator's intentionality, that is, to a particular point of view, a point of view belonging to a sub-text? Such is certainly the case in *Les cahiers enterrés sous un pêcher* where one finds descriptions of political territories with fixed frontiers, as well as descriptions of flora that create territories with mobile frontiers. These descriptions are important for the symbolic dimension they bring to the work. Even in the novel *Le cheval blanc*, written before World War II, such descriptions serve to hint at the identity of the main character.

Key words: space; territory; intentionality; description; French Resistance; identity; sub-text

Peut-on définir les descriptions de certains espaces comme « territoires floristiques » dans la fiction d'Elsa Triolet? Nous empruntons le terme à l'écologie végétale et à l'étude de la distribution des plantes dans l'espace. Un territoire floristique est l'ensemble des stations ayant des flores similaires. On connaît, bien sûr, Triolet comme écrivaine de la Résistance pour ses descriptions de territoires politiques. Ses romans ont été écrits dans des périodes de profonds bouleversements politiques. Cependant, outre les descriptions des territoires politiques, les descriptions qui empruntent à l'écologie végétale constituent un deuxième type de stratégie textuelle que l'écrivaine exprime à travers la voix du narrateur. Il est donc possible de discerner dans la fiction de Triolet des espaces plus intimement et plus spécifiquement révélateurs de sa résistance contre les Nazis à travers le point de vue du narrateur, de ce que nous allons appeler sa « conscience intentionnelle ».

La fiction de Triolet illustre les idées philosophiques de son temps. Triolet connaissait bien les problèmes sur le thème de la liberté posés par les existentialistes, problèmes qui sont devenus éminents avec la Deuxième Guerre mondiale. Il nous semble que l'une de ces questions, formulée par Kierkegaard, est l'affirmation qu'il ne s'agit pas de réfléchir le monde, de le penser, mais de vivre sa vérité, laquelle est liberté et subjectivité. Comme l'explique Jean Wahl, qui a enseigné à la Sorbonne, et dont les idées étaient connues par l'intelligentsia française dont Triolet faisait partie, Kierkegaard promeut ce qu'il appelle la vie pour moi : une vérité pour laquelle on puisse vivre et mourir¹.

Triolet thématise cette passion de vivre pour « sa vérité » dans son roman *Le cheval blanc* (1943) et dans la nouvelle « Cahiers enterrés sous un pêcher » (1945), écrite au début de la Deuxième Guerre mondiale. Ces deux œuvres révèlent, plus que toute autre œuvre de

¹ Jean Wahl, *Kierkegaard*, Paris, Hachette, 1998, p. 250.

la même période où elle vivait, comme Juive, dans la crainte et était obligée de se cacher avec son mari Aragon, son engagement dans la Résistance. La particularité de ces œuvres est de comporter un sous-texte, c'est-à-dire un fil conducteur avec un sens implicite. Dans ces deux œuvres, ce fil conducteur est créé à l'aide de descriptions empruntant à la flore. La passion des héros de ces deux œuvres, celle de Michel Vigaud, dans *Le cheval blanc* et celle de Louise Delfort dans « Cahiers enterrés sous un pêcher », se manifeste au carrefour de deux territoires apparemment opposés. Il y a, d'une part, le territoire du politique et de la guerre, qui est le territoire de l'ici et du maintenant, et qui constitue un territoire d'incertitude et de tourment. D'autre part, d'une importance égale, se pose le territoire de l'ailleurs et du passé, qui est le territoire du paradis perdu. Le rêve, l'écriture, et, jusqu'à un certain point, l'action, permettent d'accéder au territoire du paradis rattaché au thème essentiel de la liberté et décrit en termes de territoires floristiques.

Le philosophe Edmond Husserl a défini, au début du 20^e siècle, la conscience comme « intentionnalité² ». Cela signifie que la conscience « vise » les objets, qu'elle a un regard qui lui est propre sur les objets. La conscience, dans l'expérience, est une avec son objet suivant sa perspective propre, et c'est là ce que l'on appelle l'intentionnalité. Si l'on admet que le narrateur représente la conscience intentionnelle de l'écrivain, on peut découvrir un point de vue sur les choses tout à fait particulier à Triolet. Ce point de vue, et la manière dont il se manifeste en sous-texte contribue à cerner l'identité de Michel Vigaud et de Louise Lefort. Le sous-texte est un fil conducteur tracé en filigrane dans le texte, et c'est bien à travers la description de territoires floristiques

² René Schérer, « Husserl », dans Yvon Belaval (dir.), *Histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1974, p. 530.

que la conscience intentionnelle du narrateur vise les objets dans ces œuvres de Triolet. Comme intentionnalité, la conscience du narrateur oriente et hiérarchise les choses et les actions dans lesquelles les héros évoluent. « La conscience n'a ni dedans ni dehors », explique René Schérer, « elle est tout entière relation à l'objet de son intention³ ».

Chez Triolet, les descriptions floristiques, que nous venons de qualifier comme propres à la conscience intentionnelle du narrateur, appartiennent donc à un sous-texte, c'est-à-dire à un réseau de relations qui ne se découvrent que dans une lecture de détail. Ce réseau de relations se situe au second plan dans la narration. Les descriptions des territoires floristiques permettent, selon nous, d'accéder au sous-texte de la passion de vivre et de la liberté, qui, dans le même ordre d'idées, est aussi celui de la fuite, en direct contraste, ou bien d'une relation complémentaire avec les thèmes de la guerre et de l'oppression décrits à l'aide de territoires politiques.

À l'opposé des stratégies textuelles du sous-texte, le territoire du politique et de la guerre est décrit directement. Cela est le cas, par exemple, au début du *Cheval blanc* quand Michel Vigaud enfant rencontre une petite fille nommée Marina :

- Je m'appelle Marina, dit-elle, et vous?
- Michel Vigaud.
- J'ai dix ans, et vous?
- Je vais sur mes onze ans...
- Est-ce que vous êtes juif [*sic*]? continua Marina en tirant sur ses chaussettes blanches. Michel la regarda avec intérêt :
- Juif ? Comment est-on juif ? Qu'est-ce que c'est ?
- C'est des gens avec qui je ne dois pas jouer. J'ai promis de toujours demander si on est juif, avant de jouer avec des enfants⁴.

³ *Ibid.*

⁴ Elsa Triolet, *Le cheval blanc*, Paris, Gallimard, 1972, p. 43.

La guerre obligera le petit Michel à s'enfuir avec sa mère. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il rencontrera de nouveau Marina à Berlin, où un *producer* du nom de Bimmmler a réussi à l'attirer⁵. Le narrateur raconte que Berlin apparaît alors à Michel « tel qu'il dormait dans ses souvenirs⁶ ». Le narrateur raconte que la ville dégageait une odeur qui lui donnait presque le vertige.

La déclaration de guerre, l'asphalte de ces rues, blanc du papier des proclamations, des foules délirantes, et sa mère tremblante, le tenant par la main, et lui disant : 'Surtout, tais-toi, surtout ne dis rien... Si jamais ils s'apercevaient qu'on est Français...' Fouetté par les souvenirs, Michel marchait vite...⁷

Cette odeur dont Michel se souvient, c'est celle du géranium, la seule fleur qu'il détestait : « (le géranium) a l'air d'un hortensia mal venu, il sent mauvais, et sa verdure est odieuse à toucher, avec son petit duvet qui fait grincer des dents⁸ ».

La crainte qu'inspire la ville de Berlin se définit en termes d'écologie végétale. Un territoire floristique se dessine en jointure avec le politique : « Berlin lui apparut tel qu'il dormait dans ses souvenirs, avec le gris de ses maisons rayées de géraniums roses et rouges...⁹ ». Le territoire floristique est composé de lieux vécus dans le passé de Michel, mais également dans son présent, ces lieux partageant une flore similaire. La description du lieu au temps de la narration, ainsi que celle des souvenirs que ce lieu évoque, consiste en une gradation ascendante amorcée avec les géraniums roses et rouges et leur odeur. L'horreur qu'inspire le géranium est suivie de mentions explicites à la guerre.

⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁹ *Ibid.*, p. 129.

Un passage s'effectue, celui d'un territoire floristique, assez discret dans sa signification, à un territoire politique d'une signification explicite : « la déclaration de guerre, l'asphalte de ces rues, blanc du papier des proclamations, des foules délirantes, et sa mère tremblante [...] »¹⁰. Ce passage, que nous définissons comme une gradation et que le lexique contribue à construire, produit une quasi-hyperbole grâce à l'usage de qualificatifs d'intensité dans « foules *délirantes* » et « mère *tremblante* », suggérant une expérience hors de l'ordinaire. La métaphore adjectivale « fouetté par les souvenirs » décrivant l'état de conscience de Michel montre l'intensité de cette expérience¹¹. Tout du territoire floristique semble excessif :

Ils peuvent aller se coucher, les fleuristes de Paris! Prodigieuse, cette corbeille, une plate-bande ronde, grande comme une roue d'auto, faite de roses et de bleuets, tassés joue à joue... Et ce rosier! Un véritable arbre... Qu'est-ce que c'est que ces fleurs rouges avec un dard s'enroulant sur le pétale unique? À la porte du fleuriste, un mendiant, tenant un chien en laisse, tendait une main immobile; il était coiffé d'une casquette militaire de couleur indéfinissable...¹²

La casquette militaire du mendiant renvoie discrètement à la guerre imminente. Un rapport a été établi entre le géranium et la guerre, leur conférant une étrange parenté.

La rencontre de Marina au hasard dans un dancing de ce Berlin sera pourtant un événement heureux.

- Si j'étais habillé, je vous aurais demandé une danse, lui dit Michel. Cela m'aurait récompensé de cette longue attente...
- C'est vous qui n'avez pas voulu jouer au tennis avec moi, répondit-elle, sérieuse... -
- J'avais peur d'être juif... », lui répartit Michel.

¹⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 130.

- Marina l'invita à sa table.
[...]
- Venez à notre table, je vous présenterai à mes amis...
- Vous voulez bien jouer avec moi?
- Elle tourna vers lui sa tête fébrile :
- Chut... Taisez-vous. Surtout pas de plaisanteries sur les juifs. Kurt ne sait pas que mes amis le sont¹³.

Le lendemain, on informa Bimmler que Michel avait quitté Berlin sans laisser d'adresse¹⁴.

Les mentions explicites de la guerre dans *Le cheval blanc* sont intéressantes, cependant, les références indirectes et les omissions y sont plus caractéristiques. L'escapade à Berlin introduit le sous-texte de la fuite. Ce sous-texte, dessiné en filigrane, donne au *Cheval blanc* une unité inattendue. Pourquoi, en effet, Michel va-t-il de place en place sans laisser d'adresse? Pourquoi éprouve-t-il des difficultés à rester dans une chambre ou un logement trop longtemps?

La signification de la fuite de Michel ne se livre complètement qu'en connotation. En dénotation, elle représente souvent une rupture avec une femme qui l'aime. Michel a un besoin vital de grand air qui l'appelle sur les routes, et il est poussé par la crainte de la captivité, comme s'il était constamment poursuivi. Or, la littérature de l'holocauste campe ses héros de la même façon. Cette littérature peut servir de paradigme pour décoder le sous-texte du *Cheval blanc*. La Polonaise juive Alicia Appleman-Jurman représente sans doute l'un des exemples les plus frappants de la Juive en fuite qui, pour survivre, travaille tantôt dans une famille à la campagne, tantôt se cache dans d'autres espaces isolés où elle adopte l'identité des habitants. Son texte biographique intitulé *Alicia, My Story*, publié en 1988, aide à décoder le thème de la fuite.

¹³ *Ibid.*, p. 133-134.

¹⁴ *Ibid.*, p. 138.

Comme Michel dans *le cheval blanc*, Alicia part précipitamment lorsqu'elle se sent piégée. Après la mort de sa mère, comme le fait aussi Michel dans *Le cheval blanc*, Alicia se cache et erre dans « la sécurité relative de la forêt », « sans but¹⁵ ». Elle n'a nulle part où aller, et Michel Vigaud non plus. Alicia doit constamment se déplacer pour sa sécurité, sans cesse reprendre sa fuite sur les routes¹⁶, et il en semble de même pour Vigaud.

La fuite de Vigaud parle ainsi d'autres fuites. Elle ressemble à une fable des survivants de la guerre. Dans le passage qui suit, par exemple, Vigaud fuit la maison de campagne d'un autre Michel, son ami du temps du service militaire.

Une fois sur la route, il prit le pas de course. Voici le village, la place avec l'église, le boulanger où l'on venait chercher le pain... Et à nouveau des champs à gauche, à droite, des vignes. Il prit par les vignes. Les feuilles commençaient à rougir... Michel marchait vite, voilà le chemin avec ses deux ornières profondes. Francine et Michel devaient être partis de l'autre côté, mais savait-on jamais, avec Francine? [...] Le chemin à ornières était trempé par la pluie torrentielle de cette nuit, les espadrilles blanches de Michel étaient dégoûtantes... Il était content de retrouver la grande route, dure sous les pieds, bien sèche. Il reprit le pas de course, jusqu'au pont de chemin de fer, on aurait dit que quelqu'un le poursuivait... La gare était de l'autre côté... Une gare si l'on veut : les trains express y passaient, mais ne s'y arrêtaient pas [...] ¹⁷

Cette description illustre ce qui semble préoccuper véritablement Vigaud, l'imminence de la guerre et la nécessité de s'y préparer. Car à quoi le thème de la fuite est-il relié, sinon aux territoires politiques?

Un autre sous-programme narratif significatif prend place lorsque Vigaud vend de la drogue et se fait prendre par la police. Le rôle de

¹⁵ Alicia Appleman-Jurman, *Alicia: My Story*, New York, Bantam, 1990, p. 234.

¹⁶ *Ibid.*, p. 235.

¹⁷ Elsa Triolet, *Le cheval blanc*, *op. cit.*, p. 174-175.

vendeur de drogue ne cadre pas très bien avec le caractère de Michel. Il permet toutefois d'introduire le thème de la captivité. On avait enlevé à Michel sa valise, ainsi que ses objets de toilette, « il n'avait aucun moyen de se laver, et quand [il] allait aux cabinets, [il] en rapportait une odeur tenace¹⁸ ». Le passage suivant pourrait faire partie de la description d'un résistant.

Depuis un an qu'il faisait ce métier, il avait perdu tout sens du danger, cela avait toujours marché comme sur des roulettes. Il avait dû, ce jour-là, se produire quelque chose d'exceptionnel, car c'était la grande rafle, on embarquait tout le monde...¹⁹

Une extraordinaire description de la fuite de prison suit sur plusieurs pages : le saut du mur dans l'espace ouvert qu'on appelait « la promenade », le bond du haut de la grange au moyen d'une branche, la marche rapide, mais sans course, dans la grande rue du village où, devant chacune des maisons, un chien se met à aboyer. Bientôt, tous les chiens du village aboyaient en chœur. « Michel avait bien du mal à ne pas courir... », raconte le narrateur.

Il était déjà loin du village, qu'il entendait encore ce concert mortel. Il voyait à peine la route, tellement il faisait noir. C'était un avantage, mais est-ce qu'il ne tournait pas en rond? La première pente qu'il avait montée, à la sortie du village, était raide... Celle-ci aussi... N'était-ce pas la même? Il y avait eu des croisements... Michel choisissait une des routes, au petit bonheur la chance [...] Une auto ronronna au loin et Michel eut peur, follement! Les phares! On allait le voir... C'était la police! Sûr que c'était la police! Il se jeta par terre, à côté de la route. Mais l'auto avait dû tourner, le bruit s'éloignait... Maintenant il fallait qu'il courût : il courait comme s'il avait les poursuivants à ses trousses²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, p. 189.

¹⁹ *Ibid.*, p. 190.

²⁰ *Ibid.*, p. 194.

Michel se met ensuite à suivre des rails de chemin de fer, trouve un tunnel qui certainement fera ralentir le train, attend le train sur le talus tout près, et, lorsque celui-ci ralentit, bondit et s'accroche au dernier marchepied²¹.

La nouvelle « Cahiers enterrés sous un pêcher » fait appel à une stratégie textuelle différente. La guerre et la fuite commandent explicitement les allers et venues de Louise Delfort, l'héroïne. Elle se cache dans un petit village « au cœur de la France²² ». Pourquoi ces belles images de la Russie dans « Cahiers », qui traitent de tout autre chose? « Il n'y a pas d'aujourd'hui », explique le narrateur, « il n'y a que la douceur des jours passés et un lendemain incertain²³ ». Raconter le présent ferait trop mal. Seul le rêve peut ramener quelque chose des jours heureux du passé. Pour vivre ces expériences de liberté et de beauté hautement désirées, il faut les recréer. « Je m'arrête d'écrire pour mieux rêver », écrit la narratrice.

[...] rêver plus pleinement, je souris bêtement, plongée dans cette enfance heureuse. Je sors dans la rue du village les yeux pleins d'images trop lointaines, j'ai peine à me croire dans un petit village de France, avec la guerre, l'Occupation, le déchirement, et les soucis quotidiens, énervants comme une démangeaison²⁴.

Du rêve et de la mémoire se déploie magiquement la Russie de la jeunesse de Delfort, le pays de son enfance, avec ses résonnances infinies. Des images arboricoles et florales se dessinent.

Le froid. L'odeur d'une fumée invisible. L'air éclatant. Le ciel blanc, sans transparence, une vitre dépolie sur laquelle on aurait gratté avec un diamant,

²¹ *Ibid.*, p. 195.

²² Elsa Triolet, « Cahiers enterrés sous un pêcher », dans *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris, Denoël, 1945, p. 316.

²³ *Ibid.*, p. 291.

²⁴ *Ibid.*, p. 315.

comme sur une glace de restaurant, le mince dessin d'arbres nus et de fils télégraphiques. Chaque brindille, chaque fil, enrobé de douces aiguilles blanches, était transformé en une épaisse chenille de velours blanc [...] ²⁵

Dans *L'eau et les rêves*, Gaston Bachelard qualifie le pays natal de « matière » : il est une terre, un vent, une eau, une lumière. C'est dans le pays natal que le rêve prend sa couleur ²⁶. Il est intéressant, comme le souligne Gérard Genette, de

chercher le sens et la cohérence d'une œuvre au niveau des sensations, des rêveries substantielles, des préférences avouées ou inavouées pour certains éléments, certaines matières, certains états du monde extérieur, au niveau de cette région de la conscience, profonde mais ouverte aux choses, que Bachelard a nommée *l'imagination matérielle* ²⁷.

La narratrice dans « Cahiers » mêle ses souvenirs à ses rêves. Elle se rappelle des « temps bénis d'Elisabeth ²⁸ », de la maison « aux brassées de fleurs », et de ce « lieu de passage » où Elisabeth venait la visiter avec « son visage de rose ²⁹ ». Elisabeth « était comme un paysage qu'on aime sous tous les éclairages, par toutes les saisons ³⁰ ». Comme Henri Bergson l'a fait remarquer dans ses études sur la mémoire, les images du passé qui se présentent à la mémoire se mêlent à la perception du présent et l'enrichissent.

[...] si l'on pose la mémoire, c'est-à-dire une survivance des images passées, ces images se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer. Car elles ne se conservent que pour se rendre utiles : à tout instant elles complètent l'expérience présente en l'enrichissant

²⁵ *Ibid.*, p. 306.

²⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 15.

²⁷ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 91.

²⁸ Elsa Triolet, « Cahiers... », *op. cit.*, p. 335.

²⁹ *Ibid.*, p. 337.

³⁰ *Ibid.*

de l'expérience acquise; et comme celle-ci va sans cesse en grossissant, elle finira par recouvrir et par submerger l'autre³¹.

Peu à peu, le territoire de l'ici et du maintenant se transforme.

Tout autour la campagne est vide [...] Une campagne à peine vallonnée, où il n'y a que le nécessaire : des champs, des jardins potagers, des vergers, des routes, des chemins, des maisons. Et je commence à trouver de la beauté à ce manque d'éclat, à ce pays qui n'a rien pour lui, rien pour plaire, raisonnable et simple. J'aime la petite rivière et ses rives broussailleuses, la terre soignée qui doit tout à l'homme : l'irrigation, le labour, le blé, les choux, les pommes de terre, les vergers... Une terre touchante [...] tous les fruits de cette terre sont des fruits de labeur. Quand je pense au gâchis des tropiques, au désordre des fleurs, des fruits, à ce luxe, cette profusion, cette surabondance scandaleuse jetée par la terre à pleins bras au premier venu, qui n'a rien fait pour ça, ne l'a pas mérité!³²

Le territoire est un lieu de questionnement sur l'identité de l'héroïne. La terre est une « terre touchante », les fruits sont des « fruits de labeur », et les fleurs et les fruits peuvent devenir d'une « surabondance scandaleuse jetée par la terre à pleins bras au premier venu...³³ ». Le surréalisme propre à Triolet permet d'aller au-delà de l'interprétation littérale des territoires politiques et floristiques en entraînant le lecteur dans des files de métaphores créées grâce à l'association de champs sémantiques divers, ces métaphores, comme le dit le sémioticien Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence*, qui sont des « passages d'un étant à l'autre, ou d'un signifié à un autre³⁴ ».

« [L]a grande fenêtre donnera sur de l'espace, sur un beau paysage, la porte sera ouverte [...] ³⁵ », rêve l'héroïne des « Cahiers enterrés sous

³¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 68.

³² Elsa Triolet, « Cahiers... », *op. cit.*, p. 317.

³³ *Ibid.*

³⁴ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 45.

³⁵ Elsa Triolet, « Cahiers... », *op. cit.*, p. 292.

un pêcher ». Michel aussi, à travers ses aventures, va de désirs en désirs, et il « aurait été bien embarrassé s'il lui avait fallu expliquer pourquoi il était plutôt là qu'ailleurs...³⁶ ». Michel a aussi « son » Elisabeth, un être de rêve et de caprices qui lui a montré la véritable dimension de la vie, celle qui est gratuite et vécue pour elle-même, et que lui-même, Vigaud, représente.

Même si une intentionnalité se fait jour à travers le narrateur des « Cahiers enterrés sous un pêcher », comme l'écrit le formaliste russe Boris Tomachevski³⁷ en parlant des œuvres purement « descriptives » et « sans sujet » de la tradition littéraire russe, les événements sont disposés dans une succession qui ne tient compte d'aucune causalité interne. La narration est discontinue. Elle est constituée de morceaux. Cependant, dans *Le cheval blanc* tout comme dans « Cahiers enterrés sous un pêcher », non seulement le hasard répond-t-il à une nécessité intérieure des personnages, car ils sont des êtres de rêve et de désirs poétiques, mais il se trouve sous la commande de territoires politiques sur lesquels les héros n'ont pas beaucoup de pouvoir.

Le narrateur du *Cheval blanc* nous dit comment sa mère et la nature constituent la vraie patrie de Michel. Toutes deux partagent une similitude de propriétés de proche en proche : « retrouver la patrie : sa mère, le grand air, le ciel, l'eau et la terre [...]. Que ce fût la guerre ou l'après-guerre, l'eau et le ciel n'en savaient rien³⁸ ». Ici, la guerre est explicitement localisée en dehors du monde de Vigaud. Il avait tellement soif de verdure, nous dit le narrateur³⁹. Même la fumée de

³⁶ Elsa Triolet, *Le cheval blanc*, op. cit., p. 285.

³⁷ Boris Tomachevski, « Thématique », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965, p. 271.

³⁸ Elsa Triolet, *Le cheval blanc*, op. cit., p. 49.

³⁹ *Ibid.*, p. 49.

tabac de « La Vierge folle » où il chantait le fait quitter son emploi⁴⁰. Ce détail n'est pas sans signification indicielle. Michel se réfugie, comme Louise Delfort dans « Cahiers enterrés sous un pêcher », dans ce qui lui semble un paradis perdu, la forêt de Fontainebleau, avec ses arbres, ses perce-neige...⁴¹ Il y a donc bien ici une opposition entre territoires politiques et territoires floristiques.

Les roses affluent dans *Le cheval blanc*. Elles sont associées aux femmes et à des moments heureux. Il en est ainsi dans les passages décrivant Lucie Lopez, cette inconnue chez qui Michel se trouve par hasard⁴². Elles ont cependant une importance symbolique lorsqu'elles sont associées au *leitmotiv* qui peu à peu s'impose dans *Le cheval blanc*. Ce *leitmotiv* consiste au rêve d'une « Belle aux tresses d'un blond argent » que Michel doit défendre⁴³. Il est introduit après une autre escapade de Michel.

Ah! Oui, il aimait marcher sur les routes et encore plus sans route, sur du mou, comme les chevaux. Il enleva ses souliers, et la poussière moelleuse, l'herbe fraîche, les brindilles et les cailloux qui blessent, tout lui était caresse, une intimité avec le sol, avec le paysage [...] Michel sentait le jeu de la terre sous la plante de ses pieds, l'air sur son visage, l'odeur de la verdure et il était heureux⁴⁴.

Le *leitmotiv* suit ces descriptions poétiques :

Quelques gouttes de pluie tombèrent sur les épaules nues de Michel : il alla s'installer dans une espèce de niche, sous le petit pont. Il voyait le château sur sa colline, encadré par la voûte du pont, il imagina en haut

⁴⁰ *Ibid.*, p. 81-82.

⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

⁴² *Ibid.*, p. 67.

⁴³ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 101-102.

de la tour pointue, la Belle aux tresses d'un blond argent qui le regardait s'approcher au galop de son cheval gris pommelé...⁴⁵

Michel trouve un refuge dans une vieille maison de paysans qui acceptent de lui donner du travail. Le *leitmotiv* revient de manière plus explicite plus loin alors que Vigaud a connu d'autres aventures. Un mal existentiel l'accable.

Je ne sais pas, j'ai l'impression d'avoir perdu quelque chose d'essentiel... Que voulez-vous que je fasse dans la vie? Tout ce qui me plairait, c'est d'être un héros. Tu parles d'un métier! La belle, la belle... C'est bon pour les gosses, ces histoires-là. Pas de belle à défendre, pas de peuple à libérer, pas de monstres à combattre. Je voudrais me sacrifier, accomplir des actions d'éclat... La foule jetterait des roses sur mon passage, sous les sabots de mon cheval blanc, ou alezan...⁴⁶

La signification des fleurs, et des roses en particulier, est souvent double. Elles symbolisent la beauté, mais aussi la souffrance. Cette signification reviendra plus tard dans *Roses à crédit* (1959)⁴⁷, un roman faisant partie de la trilogie *L'âge de nylon* que Triolet a écrite après la Deuxième Guerre mondiale. L'héroïne, Martine, y est associée explicitement à la rose. L'histoire du roman est celle de son mariage brisé avec un rosieriste qui créera une rose en son honneur et qu'il appellera « Martine Donelle ».

Un passage polysémique attire l'attention juste après la rupture de Michel avec Elisabeth. Vigaud avait pris un petit hôtel qui sentait le renfermé.

Le silence pesait son poids de plomb; l'air s'épaississait à devenir un bâillon. Michel gémissait, comme on le fait en rêve, d'une voix atroce. Ça le réveilla : il avait vu en rêve Elisabeth, elle était ensanglantée. Le cœur lui battait à le rendre sourd. La bouche sèche, il alluma et se leva pour boire : la cruche à eau, posée dans une cuvette fendue, sur le lavabo, était vide. Trois heures... Il se mit à la fenêtre : en se penchant et renversant

⁴⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 182-183.

⁴⁷ Elsa Triolet, *Roses à crédit*, Paris, Gallimard, 1959, p. 300.

la tête on pouvait voir le ciel, un ciel de Paris, artificiel, avec des lueurs sur un fond d'incendie... Il avait atrocement soif ⁴⁸.

Une nouvelle fuite s'ensuit. Michel trouve cette fois la paix au Jardin des Plantes où un inconnu lui apprend qu'en France « tous les acacias, les marronniers, les araucarias et que sais-je encore, sont des petits-fils des hôtes du Jardin des plantes⁴⁹ ». S'agit-il d'une allusion aux Juifs et à leurs descendants? L'historien André Kaspi écrit que les pogromes qui éclatèrent en Russie après l'assassinat du tsar Alexandre II en 1881, provoquèrent un premier mouvement d'immigration juive en France. À partir de cette date, et surtout au lendemain de la Grande Guerre, ce mouvement prit une ampleur qu'il n'avait pas eue précédemment. On pourrait, selon Kaspi, tracer une géographie juive de Paris. Les centres en seraient la place de la République, puis la Bastille, Belleville, Montmartre, la rue des Rosiers et la place Saint-Paul⁵⁰.

Le champ sémantique des descriptions du territoire floristique établit un contraste, que l'on peut voir comme complémentaire, avec celui du territoire politique et ainsi aide à le définir. Il se situe aussi à leur jonction et les deux types de territoires partagent des choses en commun. Comme le suggère Genette, le vocabulaire d'une œuvre n'est pas une nomenclature inerte calquée sur une collection d'objets, mais une forme active, découpant le réel à sa manière propre, significative d'autre chose que son objet, où chaque mot prend sa valeur non pas du rapport vertical qu'il entretient avec une chose, mais des relations latérales qui l'unissent à l'ensemble des éléments de son champ sémantique⁵¹.

⁴⁸ Elsa Triolet, *Le cheval blanc*, op. cit., p. 283.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 287.

⁵⁰ André Kaspi, *Les Juifs pendant l'Occupation*, Paris, Seuil, 1997, p. 27, 29.

⁵¹ Gérard Genette, op. cit., p. 105.

« Tout ce que je veux », s'écrie Michel, « c'est de perdre conscience de moi-même, retrouver mon paradis perdu...⁵² ». Ce qu'il déteste au plus haut point, c'est d'être un personnage pour les autres⁵³. Cette problématique de l'autre contribue à ancrer le roman dans un contexte politique. Être conscient des choses, c'est une chose, mais s'y abandonner, ne faire qu'un avec le monde, c'est encore plus. Les personnages de Simone de Beauvoir ont aussi ce désir. Françoise, dans *L'invitée* de Beauvoir, peut vivre des moments où elle se laisse aller : « Il y avait ce bruit mouvant, le ciel, le feuillage hésitant des arbres, une vitre rose dans une façade noire; il n'y avait plus de Françoise; personne n'existait plus nulle part⁵⁴ ».

L'écriture de Triolet a beaucoup en commun avec celle de Beauvoir. Beauvoir se décrit elle-même comme « survivante absurde » dans son *Journal de guerre*⁵⁵, dont plusieurs passages l'ont inspirée dans *Le sang des autres*⁵⁶. Le titre original de son roman plus tardif, *Les mandarins*, était « *Les survivants*⁵⁷ ». Déjà, *L'invitée* campait le personnage de Françoise comme survivante grâce à des analogies qui relèvent du champ sémantique du jardin, et qui sont définies dans des sous-programmes narratifs qui portent sur le thème de la convalescence⁵⁸.

⁵² Elsa Triolet, *Le cheval blanc*, op. cit., p. 240.

⁵³ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁴ Simone de Beauvoir, *L'invitée*, Paris, Gallimard, 1943, p. 12.

⁵⁵ Simone de Beauvoir, *Journal de guerre. Septembre 1939-Janvier 1941*, Paris, Gallimard, 1990, p. 326.

⁵⁶ Le retour de Beauvoir à Paris, raconté dans *Journal de guerre* (p. 326), a inspiré le passage sur le retour d'Hélène à Paris dans *Le sang des autres* (Paris, Gallimard, « Folio », 1945, p. 264).

⁵⁷ C'est dans *La force de l'âge* (Tome II, Paris, Gallimard, 1963, p. 25), que Simone de Beauvoir mentionne son premier titre.

⁵⁸ Carolle Gagnon, « La *convenientia* : analyse sémiotique de quelques analogies sensibles et spatiales de la conscience intentionnelle de Françoise dans *L'Invitée* », dans *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 26, 2009-2010, p. 38-45.

Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault discute des ressemblances et des similitudes qui ont guidé la représentation des choses visibles et invisibles dans la culture occidentale. La *convenientia* permet aux choses et aux êtres différents de s'ajuster l'un à l'autre dans l'espace qu'ils partagent⁵⁹. Ainsi, Michel Vigaud et Elisabeth, et Louise Delfort et Elisabeth. *L'aemulatio* est une ressemblance à distance, « un peu comme si la connivence spatiale avait été rompue et que les anneaux de la chaîne, détachés, reproduisaient leurs cercles, loin les uns des autres, selon une ressemblance sans contact⁶⁰ ». Ainsi, la Moscova et la Seine pour Delfort.

[...] c'était le pont de la Moscova. Et comme à Paris on ne peut jamais traverser la Seine sans émotion, que cela ne peut jamais devenir chose quotidienne, indifférente, qu'à chaque fois on est frappé au cœur par ces magnifiques et légères grisailles, par la somptueuse délicatesse de la pierre, de l'eau, du ciel, ainsi traverser la Moscova est toujours un conte de fées⁶¹.

La troisième sorte de similitude dont parle Foucault, l'analogie, assure comme l'*aemulatio* le merveilleux affrontement des ressemblances à travers l'espace, mais elle parle, comme la *convenientia*, d'ajustements et de jointure. L'analogie comprend des similitudes autres que celles des choses elles-mêmes : il s'agit de ressemblances plus subtiles, les ressemblances des rapports.

Le rapport, par exemple, des astres au ciel où ils scintillent, on le retrouve aussi bien : de l'herbe à la terre, des vivants au globe qu'ils habitent, des minéraux et des diamants aux rochers où ils sont enfouis, des organes des sens au visage qu'ils animent, des taches de la peau au corps qu'elles marquent secrètement⁶².

⁵⁹ Michel Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32-32.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁶¹ Elsa Triolet, « Cahiers... », *op. cit.*, p. 307.

⁶² Michel Foucault, *op. cit.*, p. 36.

Foucault mentionne les rapports des organes des sens au visage qu'ils animent. Le portrait d'Elisabeth dans *Le cheval blanc* illustre bien ce rapport : « Dieu, quels yeux elle avait, cette femme! Gris-bleu et ternes, ils s'illuminaient brusquement d'un regard... Quel regard! Au-dessus d'un océan se levait un soleil, un océan de bonheur gris-bleu...⁶³ ». Foucault parle du rapport des astres au ciel. Ici, le regard d'Elisabeth est à ses yeux ce que le soleil est à l'océan. Un double rapport s'est établi.

Il y a aussi une relation intégrante entre la description d'Elisabeth que donne le narrateur et les espaces floristiques qu'elle crée, puis habite avec Michel. La description même d'Elisabeth emprunte au champ sémantique de la flore : « Un peu voûtée, les épaules rondes, et tout entière ployée, comme froissée par un orage, si fraîche de l'avoir reçu, froissée et fraîche... Ses doigts évoquaient toutes les comparaisons classiques, les doigts de rose de l'aurore...⁶⁴ ». Ces descriptions métaphoriques font d'Elisabeth une fleur, une rose sans aucun doute...

Sont « convenantes » les choses qui, approchant l'une de l'autre, viennent à se juxter, ressemblance du lieu, du site où la nature a placé les deux choses, donc similitude des propriétés. « La *convenientia* est une ressemblance liée à l'espace dans la forme du 'proche en proche'⁶⁵ ». Une liaison symbolique est ainsi établie entre la rose et Elisabeth, signifiant la fragilité, la conquête, l'héroïsme, aux moments-clés de la narration, lors de la première rencontre avec Michel, puis dans le *leitmotiv* où on jette des roses sur son passage : « Le cheval préféré de Michel l'attendait devant l'écurie [...] pour faire son entrée dans

⁶³ Elsa Triolet, *Le cheval blanc*, op. cit., p. 242.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁵ Michel Foucault, op. cit., p. 33.

la ville libérée par lui, où le peuple jetterait des roses sous les sabots du cheval⁶⁶ ». La rose est ici associée à l'honneur et à la reconnaissance.

Les similitudes de la *convenientia* affluent chez Triolet, nourries par son écriture poétique. « Je vais écrire pour rien », écrit Louise dans « Cahiers enterrés sous un pêcher », « comme on rêve dans les nuits d'insomnie ou couchée dans un hamac, les yeux au ciel, en regardant filer les nuages⁶⁷ ». Les nuages introduisent la route et l'ailleurs. Ils répondent en écho aux vers de Charles Baudelaire : « Eh, qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger? J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages!⁶⁸ » Les nuages sont représentés dans leur mouvement, ils filent, comme dans *Le cheval blanc* où Michel Vigaud s'absorbe dans la contemplation du mouvement des flammes pour apaiser son cœur⁶⁹.

La flore, particulièrement la rose, signifie la beauté et la souffrance dans *Le cheval blanc*, comme ceci est confirmé dans le roman *Roses à crédit*, mais les autres éléments empruntés à la nature, dans l'œuvre de Triolet, tout en contribuant à présenter les émotions des héros, n'ont pas une signification aussi précise. Par exemple, comme nous en avons discuté dans notre article « Corps de la fête et corps de la guerre dans *Cahiers enterrés sous un pêcher* d'Elsa Triolet », ces éléments peuvent signifier diverses choses : l'eau, par exemple, peut signifier la féminité⁷⁰. La nature peut avoir des aspects menaçants dans la nouvelle

⁶⁶ Elsa Triolet, *Le cheval blanc*, *op. cit.*, p. 375

⁶⁷ Elsa Triolet, « Cahiers... », *op. cit.*, p. 293.

⁶⁸ Charles Baudelaire, « L'étranger », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 277.

⁶⁹ Elsa Triolet, *Le cheval blanc*, *op. cit.*, p. 88

⁷⁰ Carole Gagnon, « Corps de la fête et corps de la guerre dans *Cahiers enterrés sous un pêcher* d'Elsa Triolet », dans Thomas Stauder (dir.), *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*, Tübingen, Narr Verlag, 2010, p. 305-318.

Les amants d'Avignon (1945). La lune y représente la protection⁷¹, mais la terre peut être menaçante avec ses « gros cailloux pointus⁷² ».

On peut donc trouver dans *Le cheval blanc* et *Les cahiers enterrés sous un pêcher* des descriptions de territoires politiques, puisqu'elles définissent des frontières, mais on peut certes y découvrir des descriptions de territoires floristiques dont les limites sont plus souples. Leur principale caractéristique consiste dans la dimension symbolique qu'elles donnent à l'œuvre. Même une œuvre comme *Le cheval blanc*, qui précède tout juste la Seconde Guerre mondiale, explore cette dimension, dont les effets sur le lecteur sont d'autant plus grands qu'ils se manifestent dans le langage de la métaphore. Michel Vigaud, alias Michenka, se veut un citoyen du monde, mais il ne cesse de se déplacer dans des espaces définis en termes d'écologie végétale, ceux-ci constituant un sous-texte particulier, celui de la fuite, indiquant un sens plus profond, celui d'une crise existentielle reliée à la préservation puis à la recherche de son identité.

Y a-t-il réconciliation du rêve et du politique, ou du rêve dans le politique grâce à l'héroïsme? Michel Vigaud donnera sa vie sur le front de la Deuxième Guerre mondiale et Louise Delfort sera déportée dans les camps de la mort nazis. Auront-ils usé de leur liberté, de leur passion et de leur engagement pour une bonne cause? C'est là une question à laquelle on peut certainement répondre par l'affirmative.

⁷¹ Elsa Triolet, « Les amants d'Avignon », dans *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris, Denoël, 1945, p. 37.

⁷² *Ibid.*, p. 45.

Références

- Appleman-Jurman, Alicia, *Alicia: My Story*, New York, Bantam, 1990.
- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.
- De Beauvoir, Simone, *Journal de guerre. Septembre 1939-Janvier 1941*, Paris, Gallimard, 1990.
- De Beauvoir, Simone, *La force de l'âge*, Tome II, Paris, Gallimard, 1963.
- De Beauvoir, Simone, *Le sang des autres*, Paris, Gallimard, « Folio », 1945.
- De Beauvoir, Simone, *L'invitée*, Paris, Gallimard, 1943.
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Gagnon, Carolle, « Corps de la fête et corps de la guerre dans *Cahiers enterrés sous un pêcher* d'Elsa Triolet », dans Thomas Stauder (dir.), *L'identité féminine dans l'œuvre d'Elsa Triolet*, Tübingen, Narr Verlag, 2010, p. 305-318.
- Gagnon, Carolle, « La *convenientia* : analyse sémiotique de quelques analogies sensibles et spatiales de la conscience intentionnelle de Françoise dans *L'Invitée* », dans *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 26, 2009-2010, p. 38-45.
- Genette, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- Kaspi, André, *Les Juifs pendant l'Occupation*, Paris, Seuil, 1997.
- Schérer, René, « Husserl », dans Yvon Belaval (dir.), *Histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1974.
- Tomachevski, Boris, « Thématique », dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.
- Triolet, Elsa, *Le cheval blanc*, Paris, Gallimard, 1972.
- Triolet, Elsa, « Les amants d'Avignon », dans *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris, Denoël, 1945, p. 29-116.
- Triolet, Elsa, « Cahiers enterrés sous un pêcher », dans *Le premier accroc coûte deux cents francs*, Paris, Denoël, 1945, p. 291-406.
- Triolet, Elsa, *Roses à crédit*, Paris, Gallimard, 1959.
- Wahl, Jean, *Kierkegaard*, Paris, Hachette, 1998.