

**UNIVERSITE DE FRANCHE COMTE
ECOLE DOCTORALE « LANGAGES, ESPACES, TEMPS,
SOCIETES »**

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
Langues et littératures française et comparées

Anna de Noailles : entre prose et poésie.

Présentée et soutenue publiquement par
Marie-Lise Allard

Le 15 novembre 2010

Sous la direction de M. le Professeur Bruno Curatolo

Membres du jury :

Bruno Curatolo, Professeur à l'université de Franche-Comté
Yves-Michel Ergal, Maître de conférence H.D.R. à l'université de Strasbourg,
rapporteur
Yvon Houssais, Maître de conférence à l'université de Franche-Comté
Jean-Michel Wittmann, Professeur à l'université de Metz, rapporteur.

ANNA DE NOAILLES

ENTRE PROSE
ET POESIE

ANNA DE NOAILLES : PROSE AND POETRY



À ma mère.

TABLE DES MATIÈRES

<u>INTRODUCTION</u>	9
<u>I. PRÉSENTATION D'ANNA DE NOAILLES</u>	9
<u>1. UN ENTOURAGE DÉCISIF</u>	13
<u>2. UNE DESTINÉE LITTÉRAIRE : DEUX RENCONTRES PRÉCIEUSES</u>	14
<u>II. UNE ŒUVRE À PART ENTIÈRE, UNE FEMME EXCEPTIONNELLE</u>	17
<u>III. PERSPECTIVES DE L'ÉTUDE</u>	21
<u>PREMIER CHAPITRE</u>	27
<u>ANNA DE NOAILLES ET L'AVENTURE DU ROMAN AU DEBUT DU XXE SIECLE</u>	27
<u>I. LES ETAPES PREALABLES À LA CRÉATION LITTÉRAIRE NOAILLIENNE</u>	29
<u>1. LES PREMIÈRES INFLUENCES</u>	29
1.1 Les lectures de jeunesse et la découverte de la littérature française	30
a) Les contes	30
b) Les Romantiques	33
c) Les Classiques	40
d) Les Modernes	43
1.2 La musique	48
1.3 Les influences philosophiques	54

<u>2.</u>	<u>DES EXPÉRIENCES INDÉLÉBILES</u>	60
2.1	Les lieux emblématiques de sa vie : entre le Paris 1900 et Amphion l'édénique	60
a)	Paris	62
b)	Amphion	74
2.2	La mort du père (15 octobre 1886)	81
2.3	Le voyage en Orient (1887)	86
<u>3.</u>	<u>LES PREMIERS ÉCRITS</u>	94
<u>II.</u>	<u>L'AVENTURE DU ROMAN</u>	105
<u>1.</u>	<u>LE ROMAN EN 1900</u>	107
1.1	Remise en cause et mutations	107
1.2	Le cas du roman poétique	115
<u>2.</u>	<u>LES FEMMES PRENNENT PART À L'AVENTURE</u>	120
2.1	La notion de littérature féminine	126
2.2	Anna de Noailles : un poète atypique ?	132
2.3	Autres exemples : Marie de Régnier, Renée Vivien, Colette, Lucie Delarue-Mardrus	137
<u>III.</u>	<u>LES ROMANS D'ANNA DE NOAILLES : UNE TRILOGIE SENTIMENTALE</u>	145
<u>1.</u>	<u>PRÉSENTATION DES TROIS ROMANS</u>	145
<u>2.</u>	<u>ROMANCER SON HISTOIRE D'AMOUR : MAURICE BARRÈS</u>	150
2.1	Une passion « absolue, parfaite, divine... sublime »	151
2.2	Entre influence et imitation réciproque : un lien visible dans les œuvres	154

<u>3. LA RÉCEPTION DU PUBLIC ET DE LA CRITIQUE : ENTRE SCANDALE ET ÉCHEC</u>	158
<u>DEUXIEME CHAPITRE</u>	165
<u>LES ROMANS D'ANNA DE NOAILLES</u>	165
<u>I. LES RESSORTS DU ROMANESQUE NOAILLIEN</u>	167
<u>1. LES MODALITÉS DU RÉCIT</u>	167
1.1 Analyse du paratexte : les titres et les épigraphes	167
1.2 La structure des romans	173
1.3 Le traitement du temps	180
<u>2. L'INSTANCE NARRATIVE</u>	196
2.1 Les voix narratives	196
2.2 Les dialogues	207
2.3 Les monologues	241
<u>3. LES PERSONNAGES</u>	247
3.1 Typologie générale et description	247
3.2 Les personnages noailliens : des formes vides ?	304
<u>II. LA DIMENSION POETIQUE DES ROMANS NOAILLIENS</u>	324
<u>1. UNE PROFUSION DE LIEUX</u>	325
1.1 Des sites et lieux réels et symboliques : « (...) car c'est la ville qui fait le sortilège... »	326
<u>2. LES DESCRIPTIONS</u>	348
2.1 Entre « force créatrice » et annihilation due à l'hyperprécision	350

2.2	L'ekphrasis	360
3.	« L'IMAGINATION LINGUISTIQUE » DE NOAILLES	365
3.1	La richesse du style	367
3.2	Le traitement des couleurs	396
III.	<u>CAS PARTICULIER DU VISAGE ÉMERVEILLÉ : LE PROBLEME DE LA FORME.</u>	404
	TROISIÈME CHAPITRE	409
	<u>LES AUTRES FORMES DE LA PROSE FICTIONNELLE NOAILLIENNE</u>	409
I.	<u>CONTES ET RECUEILS EN PROSE</u>	416
1.	<u>DEUX CONTES</u>	416
1.1	L'Amoureuse imaginaire, 1903	420
1.2	Un Conte de Noël	428
2.	<u>LES RECUEILS EN PROSE</u>	437
2.1	Le contexte biographique	437
2.2	La teneur littéraire des recueils	440
3.	<u>OCTAVE : LE ROMAN INACHEVÉ</u>	455
4.	<u>UN FORMAT IDOINE : LES PIÈCES COURTES</u>	458
4.1	Les principes des courts textes en prose noailliens	458
4.2	Confondre et mélanger	462

<u>II.</u>	<u>CHRONIQUES DE L'AMOUR ET REFLEXIONS PHILOSOPHIQUES</u>	<u>468</u>
<u>1.</u>	<u>UNE PHILOSOPHIE DE L'AMOUR</u>	<u>472</u>
1.1	Exposer la multiplicité de la problématique amoureuse	472
1.2	La morale et les valeurs	478
1.3	L'archaïsme primaire de l'amour	482
<u>2.</u>	<u>UNE PROPÉDEUTIQUE AMOUREUSE</u>	<u>485</u>
2.1	Les mécanismes de l'amour	486
2.2	L'amour : une construction intérieure	494
2.3	La jalousie	499
<u>3.</u>	<u>DE L'APPRENTISSAGE À L'ENSEIGNEMENT</u>	<u>501</u>
3.1	Préjugés, définitions et lois	503
3.2	Conseils et recommandations	509
3.3	La dichotomie entre l'homme et la femme	512
<u>III.</u>	<u>L'ÉVOLUTION SPIRITUELLE D'ANNA DE NOAILLES</u>	<u>516</u>
<u>1.</u>	<u>LA NATURE</u>	<u>518</u>
1.1	Un miroir : identification et personnification	519
1.2	Un refuge : le bonheur à l'état pur	524
1.3	Un rejet : après la déception, l'abandon comme tout ce qui a suscité l'amour	526
<u>2.</u>	<u>L'ART</u>	<u>528</u>
2.1	Rôle et fonction de l'art	530
2.2	La figure primordiale de l'artiste	537
<u>3.</u>	<u>L'AMOUR, À QUELLES FINS ?</u>	<u>542</u>
3.1	Le questionnement identitaire	543
3.2	La quête du bonheur	549

3.3	Une idée de l'absolu	553
4.	<u>LES ARCANES MAJEURS DE L'AMOUR NOAILLIEN</u>	<u>557</u>
4.1	Le désir, « l'enfantin caillou blanc »	558
4.2	La souffrance et la mort	562
	<u>CONCLUSION</u>	<u>577</u>
	<u>ANNEXES</u>	<u>593</u>
	<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>629</u>
	<u>INDEX</u>	<u>657</u>

INTRODUCTION

I. PRÉSENTATION D'ANNA DE NOAILLES

Lorsque l'on évoque la vie d'Anna de Noailles, on a envie d'en faire un récit qui commencerait par le classique incipit des contes de fée « Il était une fois... »

C'est effectivement une princesse d'ascendance royale par son père qui naquit le 15 novembre 1876 à Paris et que l'on prénomma Anna Élisabeth. En effet, Grégoire Bassaraba de Brancovan, prince (et par tradition le « filleul » de l'empereur d'Autriche) d'un petit pays de l'Est appartenant à l'Empire ottoman, la Valachie¹, se maria en 1874 avec Rachel Musurus, élevée dans le giron de la cour d'Angleterre². Anna de Noailles possédait des ancêtres issus d'une lignée prestigieuse. On les retrouve dispersés dans les Annales de la diplomatie anglaise, parmi les mécènes de grands architectes³, dans les pages de la littérature turque.

Après le voyage de noces passé en Turquie, le couple princier s'installa à Paris où le cousin Georges Bibesco leur prêta son hôtel particulier boulevard de Latour-Maubourg. Cette grande maison vit la naissance des trois enfants de la famille : Michel Constantin, Anna Élisabeth et Catherine Hélène. Ce rappel n'est pas une simple ou facile entrée en matière : les origines et le lieu de naissance du poète ont littéralement fondé une des sources d'inspiration de son œuvre. Ainsi était-elle particulièrement fière de sa nationalité française alors que certains se raillaient d'un tel attachement : Georges-Armand Masson préfère l'image orientale d'une « née-native de Trébizonde ou de

¹ Cette petite principauté appartient ensuite à la Russie, avant de fusionner avec la Moldavie, pour former la Roumanie actuelle, et conserva la même capitale, Bucarest.

² Elle y suivit son père, Musurus Pacha, ambassadeur de Turquie en Grande-Bretagne.

³ Georges-Démètre Bibesco (le père du prince) par son mariage avec Zoé Bassaraba de Brancovan (dont il eut sept enfants) hérita du trône de Valachie en 1842. Mais son remariage avec Marie Vacaresco l'obligea à abdiquer en 1848. Il s'exila à Vienne, puis à Paris où il mourut en 1873. Il fit construire au Père-Lachaise une chapelle expiatoire commandée à Antoine-Martin Garnaud.

Bagdad⁴ » tandis que Paul Flat nie purement et simplement cette identité : « en dépit de son nom français, Mme de Noailles fait à nos yeux figure d'étrangère⁵ ».

Une princesse, sans aucun doute et à plus d'un titre car en ce 15 novembre 1876, toutes les fées semblaient s'être réunies pour combler cette enfant. Elle connut la richesse, l'aisance matérielle et le confort d'une société exceptionnelle durant toute sa jeunesse. La famille s'installa avenue Hoche dans un vaste hôtel particulier où Anna habita jusqu'à son mariage avec Mathieu de Noailles en 1897. Toute la décoration intérieure illustre le goût pour l'art, la beauté et les origines orientales de ses parents : des toiles de maîtres aux murs, des objets d'art de diverses provenances toutes aussi exotiques, des sculptures en bois rare incrustées de pierres précieuses, des marbres ou encore des tentures lourdes et moirées. Malgré son opulence ostentatoire, ces ornements dignes d'un conte des *Mille et Une Nuits*, n'inspirèrent que de l'affliction à la jeune princesse : « Pourtant, ce riche décor citadin me désolait de mélancolie (...) Je n'ai pas aimé la demeure élégante de mes parents (...)»⁶ Aussi sa préférence allait-elle à l'autre demeure, celle qui se dressait au bord du lac Léman, près d'Évian à Amphion⁷ et qu'elle appelait son *paradis*. Ce grand chalet entouré d'un vaste jardin façonna l'imaginaire de la petite fille, émerveillée très tôt par les multiples manifestations de la nature. Les moments passés à observer et à jouer dans ce grand jardin révélèrent un deuxième don reçu : une sensibilité sincère et aiguë qui fut sans cesse transposée, précisée et développée sous de multiples formes : musique, littérature, peinture...

La beauté se trouva aussi dans la dot accordée par les fées. Il suffit de regarder les photos de l'adolescente et de relire les descriptions qui ont été faites de la jeune femme par ses contemporains. Parmi celles-ci les témoignages de Colette (qui lui succéda à l'Académie royale de Belgique) et de René Gillouin, un ami intime, méritent d'être cités. Dans l'extrait qui suit, Colette lui rend hommage en établissant un lien entre le physique de la femme et son talent de poète car, affirmait-elle, « nous n'échappons pas à notre enveloppe » : « Les portraits d'enfant de la princesse Anna de Brancovan attestent qu'elle naquit belle, qu'elle eut toujours des yeux resplendissants, si

⁴ Georges-Armand Masson, *La Comtesse de Noailles – Son œuvre, portrait et autographe*, Éd. du Carnet critique, 1924, p. 5.

⁵ Paul Flat réitère ses propos dans *Nos Femmes de lettres*, Perrin, 1909, pp. 26 et 58, ajoutant que ses origines seraient « la cause de la plasticité » de Mme de Noailles.

⁶ *Le Livre de ma vie*, (Hachette, 1932), Bartillat, 2008, p. 113.

⁷ Le rôle et l'importance de ce lieu seront développés dans la troisième partie de ce travail.

grands qu'ils débordaient un peu sur la tempe, des lacs d'yeux sans bornes, où buvaient tous les spectacles de l'univers. (...) Dotée d'un front plein de présages, d'un nez à la fine et dure attache orientale, de deux yeux profonds et vastes, Mme de Noailles était donc un grand poète. (...) et je contemplais, à travers la grille harmonieuse de ses vers, la jeune femme de qui les origines, les dons et la beauté faisaient un être sans second, apte à visiter familièrement et à nous rendre intelligible tout ce qui était hors de notre portée⁸ ».

Outre le physique d'Anna de Noailles si souvent loué et surtout ses yeux qui fascinaient⁹, voici quelques traits notés par René Gillouin et publiés vingt ans après la disparition du poète dans la *Revue des Deux mondes* en mai 1956 :

« Ce qui me frappa d'abord chez Madame de Noailles, par contraste avec son apparente fragilité, ce fut la 'haute tension' psychique où elle s'élevait sans effort et où elle se maintenait sans faiblesse (...) ce fut la fougue joyeuse avec laquelle elle prodiguait sans compter, pour un visiteur inconnu, les trésors d'une invention verbale inépuisable ; ce fut la richesse et l'étendue du clavier mental et sentimental dont elle disposait avec une aisance souveraine ; ce fut l'ivresse dionysiaque avec laquelle elle se livrait sans réserve (...) » Mais tous n'ont pas été aussi élogieux, la verve et les manières capricieuses de la comtesse ont parfois agacé ses contemporains.

Enfin, on découvrit très tôt chez la jeune Anna ses dons pour la poésie. Sa mère l'encouragea particulièrement en lui offrant de jolis carnets, ce qui l'incita à écrire ses premiers vers¹⁰. En favorisant ses facilités à associer les mots, les images et les sons, son entourage lui permit de développer ce talent précoce ; les parents d'Anna furent l'un des facteurs prédominants de sa vocation littéraire.

Son enfance avait été marquée par les récits de batailles racontés par son père sans censure ni précautions malgré le jeune âge des ses enfants¹¹. Ces histoires suscitaient de fortes émotions et agissaient durablement sur la sensibilité puérile du futur écrivain, alors même que les parents n'en semblaient pas réellement conscients : « Devant notre imagination effrayée se déroulaient les brillants combats du Mexique, la

⁸ Colette, « Discours de réception à l'Académie Royale de Belgique », Gallimard, vol. 3, 1988.

⁹ De nombreux contemporains ont insisté sur la beauté de ses yeux y compris l'abbé Mugnier qui nota dans son journal intime à la date du 14 juillet 1912 : « Elle avait des yeux superbes qui étaient toute sa figure, toute son âme... », *Journal, 1879-1939*, Mercure de France, 1985, p. 242.

¹⁰ « Je me souviens de l'émerveillement que me donna, un jour, à Évian, la récitation, par elle, de ses premiers vers. » Robert de Montesquiou-Fezensac, *Les Pas effacés*, (Émile-Paul Frères, 1923), Éd. du Sandre, 2007, p.60.

¹¹ « Il se plaisait à narrer, à l'heure des repas où nous étions présents, si petits que nous fussions, et torturés, la soir, par le vertige du sommeil, la politique des Tuileries. », *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 37.

prise de la Puebla, la guerre de 1870, l'arrachement de l'Alsace-Lorraine à la France¹² ». Ce père charismatique, de par son rang et sa formation à l'école militaire de Saint-Cyr, avait conservé le sens de l'ordre, de la discipline et du devoir. Les hauts faits de guerre si souvent relatés au sein du cercle amical prestigieux dont il s'entourait, contribuèrent à construire une image paternelle magnifiée et encensée par l'enfant. L'amour qu'il vouait à la France, la patrie d'accueil, respectée et louangée, participa également de cette vénération. Un personnage si noble et valeureux, « autoritaire et bon¹³ », suscita logiquement une admiration infaillible, ce père incarnait le héros magnanime de la littérature. Plus tard, l'auteur revint sur l'image de cet homme qui fut le premier révérend et qui sut lui inculquer le sens de l'honneur, du patriotisme et de l'espoir.

Les époux Brancovan partageaient un même goût pour la beauté, les arts et la littérature. Des vers de Racine, Hugo ou Corneille passaient dans les propos courants, comme des chansons, des proverbes¹⁴. La passion de la littérature semble une caractéristique atavique : un des ancêtres d'Anna avait traduit en grec *La Divine Comédie*, son oncle Paul, poète également reconnu, faillit rencontrer Victor Hugo (grâce à un prix reçu pour un sonnet composé en l'honneur du maître), déjà adulé par la famille... Autre passion artistique : la musique, incarnée par la mère d'Anna qui fut saluée comme une pianiste de talent¹⁵. Dans sa biographie, elle lui rend un fervent hommage en rappelant l'importance cruciale des moments musicaux de son enfance¹⁶.

La culture et le savoir constituaient pour cette famille des repères et des valeurs fondamentales. Ce capital culturel étonnant, la curiosité aiguillonnée par la proximité de personnalités associées à l'affection maternelle inconditionnelle¹⁷ ont formé un terreau riche et fertile, l'idiosyncrasie poétique noaillienne.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 36.

¹⁴ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 16.

¹⁵ Comme en témoigne Ignace Paderewski : « Princesse de Brancovan, whose salon had the reputation of being the most musical and exclusive in Paris, was an exceptionally talented lady. », *The Paderewski memoirs*, Ignace Jan Paderewski and Mary Lawton, Collins, Londres, 1939, p. 155.

¹⁶ « (...) j'étais si redevable du don de poésie à son ravissant génie (...) », *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 19.

¹⁷ « Ma mère (...) ne doutait d'aucune de mes facultés. (...) Nulle petite fille ne fut plus complimentée, plus embrassée que moi », *ibidem*, p. 88-89.

1. Un entourage décisif

Grâce à ces parents éclairés, les jeunes enfants de la famille grandirent au milieu d'une prestigieuse coterie cosmopolite composée d'écrivains, de musiciens, d'artistes ou encore d'érudits, tel l'incontournable M. Dessus qui connut Alfred de Musset, et d'hommes politiques. Écrivains et artistes étaient représentés par Robert de Montesquiou, cousin par alliance, Marcel Proust, Frédéric Mistral, Sully-Prudhomme, Fernand Gregh, etc. Il y eut aussi quelques séjours formateurs pour l'imaginaire du futur poète. Jeune fille, elle alla à Coppet chez le descendant de Madame de Staël, le comte d'Haussonville. Dans ce château où l'on cultivait encore le souvenir du passage de Chateaubriand, les pensées de l'enfant vagabondèrent longtemps, associant à ces souvenirs du romantisme les noms si édifiants de George Sand, Frédéric Chopin, Franz Liszt et Alfred de Musset...

Entre ces voyages, il y avait également le quotidien fastueux de la maison Brancovan, traversé par quelques personnages fantasmagoriques : le prince Jérôme Napoléon – fils du dernier frère de Napoléon I^{er} –, Edmond de Polignac, ami de Georges Bizet, Eugène Melchior de Vogüé, élu à l'Académie française en 1888, ou encore les La Rochefoucauld¹⁸.

Mais les observations attentives de la jeune Anna ne se limitaient pas à cet entourage mondain. Lorsqu'elle se pencha sur cette période de sa vie pour écrire son autobiographie, elle reconnut le rôle des petites gens de la maison. En effet, les gouvernantes participaient à l'éducation de la princesse et contribuaient également à l'éveil de sa sensibilité. On sait que les jeunes filles de l'époque n'allaient pas à l'école car l'instruction était réservée aux hommes. L'on craignait sans doute leur émancipation, comme le prouve la loi de Sylvain Maréchal sur « la défense d'apprendre à lire aux femmes¹⁹. » Anna eut une première gouvernante de nationalité allemande. Même si « elle était rude et sans bonté », « la cruelle gouvernante », cette « sévère créature », lui enseigna sa langue d'origine lors de stimulantes et instructives

¹⁸ Edmée de La Rochefoucauld écrivit un livre hommage intitulé *Anna de Noailles*, Éd. Universitaires, 1956.

¹⁹ La première bachelière française fut reçue en 1861. En outre, la première faculté universitaire ouverte aux femmes fut celle de médecine en 1868.

promenades dans le jardin d'Amphion²⁰. Cet apprentissage de l'allemand permit plus tard à l'écrivain de voyager à plusieurs reprises dans ce pays, en 1911, 1912 et 1913, et d'aborder des philosophes et des écrivains romantiques allemands tels que Goethe, Schiller, Schopenhauer et Nietzsche dans le texte original²¹. Et quelle que fut la langue, de manière inconsciente, la gouvernante inocula à l'enfant dont elle avait la charge une fervente vénération de la nature. Omniprésente, cette femme froide restait auprès de la jeune fille si souvent malade et veillait sur elle en lui lisant les contes des auteurs de son pays tels les Frères Grimm, ou encore ceux d'Andersen. Anna lui fut également redevable de son regard compatissant sur les plus humbles qu'elle ne dédaignait jamais, consciente, grâce à cette éducation, de la contingence et du destin. Lien étrange et complexe qu'Anna de Noailles résuma par cette phrase : « Elle avait, sans le comprendre et d'une main distraite et rude, touché et frappé le cœur le plus sensible et le plus complet²² ».

Il y eut ensuite d'autres personnes dédiées aux enfants : une gouvernante belge, une Française libérale qui devait sombrer dans la folie quelques années plus tard ou encore une autre Allemande chargée d'accompagner l'adolescente en cure, plus douce cette fois mais tellement moins marquante !

2. Une destinée littéraire : deux rencontres précieuses

Cette première approche nous permet d'appréhender les sources initiales du lyrisme du futur écrivain et de comprendre les étapes qui ont façonné sa personnalité. D'après ce portrait, on constate que l'éducation et l'entourage d'Anna de Noailles sont tout à la fois classiques et hors norme, traditionnels et exotiques. Cette tendance au mélange, à la mixité, figure également dans les écrits de l'auteur. L'évocation de ce

²⁰ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 41.

²¹ « L'allemand est une seconde langue maternelle pour Anna de Noailles, élevée par une Fräulein » note de Claude Mignot-Ogliastri, *Anna de Noailles – Maurice Barrès - Correspondance 1901-1923, L'Inventaire*, 1998, p. 604.

²² *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 24.

cheminement serait incomplète si l'on omettait de relater deux rencontres qui ont contribué à faire éclore les talents littéraires de la jeune fille.

En août 1885, une fastueuse fête célébra, à Amphion, deux grands hommes. Il eût été impossible d'envisager plus bel augure pour le poète en herbe : encadrant la jeune fille, Sully Prudhomme et Frédéric Mistral²³. Anna fut d'abord impressionnée par leur physique : Mistral était « superbe », tel un « pâtre royal », tandis que Prudhomme, « haut, lourd et clair, yeux d'ange et barbe d'évêque », attendrissait par sa bonhomie amène²⁴. D'après Claude Mignot-Ogliastri, Anna de Noailles entendit sa première leçon sur les règles de la prosodie édictée par Sully Prudhomme²⁵. Précis et inflexible, ce cours un peu trop formel ne captiva pas l'adolescente de quinze ans et « l'ami des mathématiques et du genre humain²⁶ » comme le surnommait Léon Daudet, fut supplanté par Musset. Quelque temps plus tard, « le maître bienveillant » avait changé, « il n'était plus convaincu comme jadis que *blasphémer* et *aimer* constituassent une mélodie satisfaisante, tandis que *froid* et *effroi* ne se devaient pas confronter²⁷. »

Grâce à sa jeune institutrice qui ne pratiquait pas la censure, la jeune Anna, alors âgée de treize ans avait pu lire en toute insouciance des romans de Pierre Loti. Lecture licencieuse s'il en est, qui, par l'entremise de descriptions de paysages exotiques, de récits épiques sur mer comme sur terre, portés par la sensualité de son style, suscita une véritable commotion de ses sens²⁸. Fatalement séduite par « l'invisible immoralité du génie de Loti²⁹ », conquise même par les « longs adjectifs qui captivent le cœur³⁰ », les images particulièrement évocatrices et surtout la virilité des héros, Anna ne rêva plus dès cet instant que de rencontrer l'auteur de ses fébriles émois, qui lui intimait cette première leçon d'une philosophie « si humaine par quoi la créature cherche âprement à s'envelopper de sensations voluptueuses et à les retenir³¹. » Cette rencontre eut lieu par l'intermédiaire de sa tante qui comptait l'écrivain parmi ses proches amis. Mais la

²³ En voyage en Suisse, Frédéric Mistral fut introduit par Paul Mariéton, ami du couple Brancovan. Onze ans plus tard ce fut encore Mariéton qui présenta Anna de Noailles à Maurice Barrès.

²⁴ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 103.

²⁵ *Op.cit.*, p. 63.

²⁶ *Souvenirs littéraires*, (Crès, 1925), Grasset, 1997, p. 51.

²⁷ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 103-104.

²⁸ « Je vivais dans la turbulence de ce récit [*Pêcheur d'Islande*] qu'animent les flots marins indéfiniment dépeints en leurs variétés ; j'aimais d'une confuse et harcelante passion le héros du roman, le pauvre matelot apollonien qui lutte avec la tempête », *ibidem*, p. 205.

²⁹ *Ibidem*, p. 206.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ « Enivrée par le style de Loti qui me semble murmurer, rêver, suggérer, plus qu'il ne s'attache à formuler nettement, je pénétrais dans le miel de ses longs adjectifs qui captivent le cœur avant même de le renseigner. » *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 209.

confrontation de ses phantasmes à la réalité se révéla finalement décevante : certes l'homme possédait des yeux d'acier magnétiques, un regard « obsédant », mais desservis par un visage disharmonieux et de petite taille, « anxieux de son apparence »³². Pourtant, lorsque Pierre Loti reconnut la jeune fille qu'il avait déjà croisée quelques années plus tôt, pleurant sur le bateau qui la ramenait en Europe, il la fit symboliquement entrer dans la communauté des muses et des écrivains. Par cette reconnaissance inattendue, pour la première fois, Anna sentit avec orgueil son admission dans le cercle des gens qu'elle admirait : elle entra en littérature.

³² *Ibidem*, p. 207.

II. UNE ŒUVRE À PART ENTIÈRE, UNE FEMME EXCEPTIONNELLE

L'œuvre d'Anna de Noailles s'avère plus vaste que ce que l'on en a retenu aujourd'hui. Précoce et tout à la fois prolifique, elle commença à écrire très jeune, vers huit ou neuf ans, d'après ses dires, et ne cessa jamais jusqu'aux jours précédant sa mort en 1933. Il en résulte une grande quantité de textes en tout genre. Chronologiquement, on peut établir qu'elle commença par la prose, les premiers vers datant de ses seize ans³³. L'écriture devint rapidement un plaisir quotidien progressivement plus intense. Dans ses cahiers intimes, des ébauches de poèmes, des remarques personnelles, des descriptions de paysages, des analyses de sentiments et des impressions notées souvent brièvement formaient une matière première brute et retravaillée au fil des années.

Son premier livre *Le Cœur innombrable* parut en mai 1901³⁴. Quelques poèmes furent publiés au préalable dans la *Revue de Paris* en février 1898 et en 1900 dans la *Revue des Deux Mondes*³⁵. Composé de cinquante-neuf poèmes répartis en six chapitres, ce livre repose sur des réflexions de jeunesse. D'ailleurs tout semble être un commencement, une genèse, tant pour le jeune poète que pour tout ce qu'il décrit³⁶. C'est un état d'éveil perpétuellement renouvelé que traduisent les expressions foisonnantes telles que : « éclosion soudaine », « naissant univers », « matin de l'enfance », « la jeunesse du temps », « ma jeunesse »³⁷ La contemplation du monde est toujours curiosité, étonnement mêlé de gaîté et d'enivrement des sens. Ce premier recueil célèbre la vie et ses beautés à travers l'amour de la nature, à la fois perçue comme la matrice et le viatique de l'homme. Cette étonnante fonction met alors en

³³ « Et puis, vers seize ans, ce fut plus sérieux. Je composai des poèmes qui figurèrent plus tard dans mon premier volume. », « Une heure chez Mme de Noailles », entretien avec André Arnyvelde, *Les Annales politiques et littéraires*, 13 avril 1913.

³⁴ *Le Cœur innombrable*, Calmann-Lévy, 1901. Anna avait alors vingt-cinq ans et était mariée depuis quatre ans. Un fils unique naquit le 18 septembre 1900, Anne-Jules.

³⁵ C'est par l'intermédiaire de Robert de Montesquiou que Félix Ganderax accepta de publier « Litanies » le 1^{er} février 1898 puis « Bittô », le 15 avril 1900 et enfin « Exaltation » le 1^{er} juillet 1900.

³⁶ Cf. l'épigraphe de Taine situé au début du deuxième chapitre : « L'Antiquité est la jeunesse du monde ».

³⁷ Voir à titre d'exemple les poèmes « Le baiser », « L'appel », « Hébé », « Le temps de vivre »...

exergue la fragilité humaine face au temps et à la mort. Pourtant, dans ces poèmes, la mort, « écarté[e] par le matin³⁸ » n'a rien de terrifiant et ressemble à un « si doux et si profond accord...³⁹ »

Ce premier recueil fut un triomphe, malgré les critiques émises sur le style original et parfois peu académique de la versification (en particulier à propos du [e] muet et de l'hiatus). Elle reçut le prix Archon Despéruses, décerné par l'Académie française. François Mauriac témoigna de cet engouement exceptionnel dans un article écrit en son hommage : « Cette jeune femme illustre prêta sa voix à toute une jeunesse tourmentée. Sa poésie fut le cri de notre adolescence⁴⁰ ». Ainsi devint-elle un personnage public recherché, l'idole de toute une génération.

Dès lors, on attendit avec impatience les livres de la désormais célèbre comtesse de Noailles. *L'Ombre des jours*⁴¹, paru l'année suivante, obtint le même succès. Des thèmes récurrents s'installent : la nature, le voyage et le temps. Mais l'accent est différent : la nature abordée par ses phénomènes (la pluie, l'orage, les saisons) apparaît dans toute sa puissance et se transmet au poète à travers le prisme de l'inspiration. Il émane de ce recueil une vigoureuse ferveur accentuée par l'exhortation à jouir de la vie, une incitation au *carpe diem*. L'imaginaire du poète se déploie dans une évocation des voyages abondante voire exagérée⁴². Elle rend également hommage aux grands auteurs (Verlaine, Rousseau, Villon, La Fontaine, Racine...) qui l'ont inspirée. La fin du recueil prend des accents différents : quelques états d'âme sombres troublent cette sérénité trop parfaite. Ils sont encore cependant rares et modérés : comme par exemple « tristesse », « mélancolie », « nostalgie ». Mais l'idée de la souffrance affleure subrepticement. L'auteur évoque en filigrane le début de la solitude et de l'incompréhension⁴³.

³⁸ *Ibidem*, « O lumineux matin », p. 42.

³⁹ *Ibidem*, « L'amoureux été », p. 82.

⁴⁰ *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques*, le 6 mai 1933. On compte de nombreux témoignages de ce genre là : Lucien Corpechot, Jean Cocteau, Emmanuel Berl...

⁴¹ *L'Ombre des jours*, Calmann-Lévy, 1902.

⁴² Plus de seize villes et pays sont cités dans un seul poème : Naples, Venise, Espagne, Grèce, Perse, Égypte, Tunis, Byzance, Chine, Suède, Inde, Hollande...

⁴³ « Et puis surtout, d'abord, le silence et l'oubli ; / Plus rien, ah ! plus d'effort, de voix et de visage ! / Laissez, on est mieux seul dans le soir amolli / Pour ces tourments de vie et ces mauvais passages... - Ne rien entendre, ne rien voir, ne rien vouloir, / Demeurer en soi-même invisible et farouche, / Sentir le cœur se fendre et les larmes pleuvoir, / Ne plus laisser que l'on vous parle ou qu'on vous touche. », « La Détresse », *op.cit.*, p. 157.

Les sept recueils suivants⁴⁴ ont marqué une évolution spirituelle importante : l'auteur se livre à une psychomachie infernale. Elle lutte en proie à deux forces antinomiques : l'instinct de vie et le désir de la mort. Le premier pas est franchi dans *Les Éblouissements* où l'eudémonisme se voit rejeté définitivement. Ensuite, la douleur qui s'est concentrée depuis *Les Vivants et les Morts* fait surgir la question de Dieu. Mais aucun secours ne vint de ce côté-ci, le désespoir et l'angoisse eschatologique culminent dans *L'Honneur de souffrir* où résonnent déjà les voix de l'au-delà, comme l'atteste l'épigraphe extraite de l'*Antigone* de Sophocle : « J'aurai plus longtemps à plaire à ceux qui sont sous terre qu'à ceux qui sont ici. »

Mais, entre ce sombre « basculement » de l'inspiration du poète s'intercalent trois publications consécutives très différentes de ces derniers recueils : les uniques romans d'Anna de Noailles. En 1903, la prépublication du premier roman *La Nouvelle Espérance* dans la revue de son frère, *La Renaissance Latine*, étonne par sa liberté de ton et ses audaces. En juin 1904 paraît *Le Visage émerveillé*, puis l'année suivante, le troisième et dernier roman, *La Domination*. À partir de cette période, Anna de Noailles multiplie également les articles de presse, ne publiant aucun recueil entre 1908 et 1912 puis entre 1914 et 1922.

En 1907 pourtant, elle commence un nouveau roman, *Octave*, jamais achevé. Quelques années plus tard, il est disloqué et certains passages sont réutilisés pour apparaître dans *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes*. Déjà, en 1913, Anna de Noailles fait publier un autre livre en prose mais qui n'est pas un roman : *De la rive d'Europe à la rive d'Asie*. Comme nous le verrons plus loin, il s'agit dorénavant de courts textes de genres différents : lettres, courts dialogues, récits, critiques, chroniques. À l'instar des recueils en vers, ceux qui sont composés en prose connaissent une évolution : la passion amoureuse fonde toujours l'axe central mais Anna de Noailles ne se limite pas à une description des affects sentimentaux. Au fur et à mesure, elle nous livre les divers aspects que cette passion révèle. Une fois l'émotion lyrique dépassée par la déception, la séparation, l'auteur se transforme en analyste, en moraliste, parfois en sociologue et probablement encore en philosophe ; cette question sera abordée plus tard dans ce travail. Cette prose n'est plus seulement descriptive ou narrative, elle atteint à une autre dimension, celle du questionnement métaphysique.

⁴⁴ En 1907, *Les Éblouissements*, en 1913, *Les Vivants et les Morts*, en 1920, *Les Forces éternelles*, en 1924, *Poème de l'amour*, en 1927, *L'Honneur de souffrir*, en 1928, *Poèmes d'enfance*, et en 1933, *Derniers Vers*.

Enfin, on compte dans la bibliographie noaillienne, une cinquantaine d'articles publiés entre 1905 et 1932, auxquels s'ajoute une coopération exceptionnelle au magazine *Vogue* durant toute l'année 1926, soit douze chroniques mensuelles⁴⁵. Ces articles de presse, très éclectiques, prouvent la dimension protéiforme du talent d'Anna de Noailles, qu'il s'agisse d'écrire un article sur les soldats au front de la Marne, une poésie de Noël, de dédier des hommages aux auteurs admirés, de relater des soirées mondaines, de glorifier les exploits de Costes et Bellonte, ou encore de défendre les nouvelles modes vestimentaires des femmes. Mais ce n'est pas tout, elle collabora en effet à plusieurs livres en composant les préfaces de vingt-cinq ouvrages, ou autres catalogues d'exposition, anthologies et diverses traductions. Pour être tout à fait complet, il faut évoquer la vaste correspondance qu'Anna de Noailles a entretenue avec bon nombre de ses contemporains : Marcel Proust et Maurice Barrès bien sûr mais aussi Jean Cocteau, Colette, François Mauriac, Francis Jammes, Charles-Louis Philippe, le général Mangin ou encore des soldats du front.

Aucun sujet, aucune forme ne semblait l'effrayer ni la rebuter.

⁴⁵ Trois de ces chroniques furent reprises dans le petit recueil en prose *Passions et Vanités*, paru en 1926.

III. PERSPECTIVES DE L'ÉTUDE

L'objectif principal de ce travail vise à réhabiliter les œuvres en prose d'Anna de Noailles par l'analyse de ses écrits et la révision des différentes lectures critiques (contemporaines, romantiques, féministes, avant-gardistes...). Pour y parvenir, je m'attacherai à prouver la qualité de sa prose, qui diffère suivant les romans ou les récits, et les thématiques abordées.

Les romans qui s'intercalent entre d'autres types de production ne forment qu'une petite partie de sa bibliographie (trois titres pour plus de vingt parus). Une première hypothèse de travail peut être formulée ainsi : ces trois titres auraient procédé d'une étape. Les romans n'auraient constitué qu'un passage lui ayant permis de prendre conscience de son incapacité à se réaliser pleinement dans ce genre mais qu'il existait un genre intermédiaire. D'où l'émergence en parallèle de textes courts, apparus dans les diverses productions d'articles apparentés au format journalistique. Ainsi peut-on s'interroger : Anna de Noailles en eut-elle conscience au point de n'écrire que de cette façon durant les deux longues périodes vides de publication ? Constituèrent-ils un moyen d'accéder au grand public ? Ou a-t-elle pris cette liberté pour aborder des sujets auparavant réservés aux hommes ?

Cette expérience du roman, qui s'est avérée mitigée, pourrait aussi s'analyser comme une voie nécessaire : le roman représente une phase d'expérimentation et de tâtonnement. Mais pourquoi ne serait-il pas également pour le poète un moment privilégié, une sorte de pause, de jeu qu'il décide de s'accorder ?

La deuxième hypothèse émane directement des propos d'Anna de Noailles qui affirmait que le roman ne lui convenait pas car « il exigeait trop d'elle même » que « la prose est le seul vêtement de tout ce que la vie a de douloureux⁴⁶ ». Elle ne parvenait pas à s'y dissimuler suffisamment craignant un dévoilement de sa personnalité et de son univers personnel. Ainsi le deuxième roman, *Le Visage émerveillé*, prend-il la forme

⁴⁶ « Madame la comtesse Mathieu de Noailles », entretien avec Paul Acker, *L'Écho de Paris*, 1^{er} avril 1904.

d'un journal intime où tous les critiques de l'époque ont reconnu la transposition directe des préoccupations sentimentales d'Anna de Noailles à cette période. Ne souhaitant pas se livrer ni s'exposer davantage, le genre romanesque aurait été délaissé. Une autre explication peut être envisagée conjointement : *La Domination*, le troisième et finalement dernier roman d'Anna de Noailles, reçut un piètre accueil de la critique (quoi que plus modéré de la part du grand public). Alors, pourquoi écrire des romans et pour qui ? Que permettent les romans que la poésie ne peut afficher ? Ce camouflet a-t-il particulièrement affecté l'auteur au point de le décider à ne plus publier de roman ?

En outre, il faut également envisager cette œuvre dans son contexte littéraire, social et historique. En effet, si les romans d'Anna de Noailles méritent aujourd'hui un nouveau regard, c'est parce qu'ils s'inscrivent dans une époque troublée où l'avenir du genre romanesque était également remis en cause. Entre la fin du naturalisme et l'émergence du Nouveau Roman, une offre pléthorique soulève de nombreuses questions : quel est l'avenir de ce genre « fourre-tout » ? Comment évaluer des œuvres et des auteurs puisque cette forme ne semble pas nécessiter de qualité particulière ? Est-il possible que ce genre pauvre puisse évincer la noblesse de la poésie, la forme de référence ? Les romans d'Anna de Noailles ne font pas exception : elle aussi s'est trouvée dans cette mouvance à la fois destructrice et novatrice qui remet en cause les goûts et les modes.

Ses romans restent empreints d'une tonalité poétique qui est apparue plus spécifiquement avant la Première Guerre mondiale. Cette prose se caractérise par l'association du lyrisme poétique et de la fiction narrative. Tout d'abord parce que le poète perçoit son environnement d'une manière unique et pérenne : musicalement. Elle se préoccupe avant tout de cadence, d'eurythmie. Il n'y aurait pas alors de réelle ni de franche dichotomie entre les œuvres poétiques et romanesques noailliennes puisqu'il n'existe pour le poète qu'une seule manière de ressentir. Cette faculté intrinsèque ne dépend pas du genre pour lequel il compose. Quoi qu'il écrive, le rythme, la scansion ou les images auront la même teneur, la même substance spirituelle⁴⁷. Cette forme hybride, incontestablement présente dans les romans de Noailles, s'apparente à ce que l'on a appelé le récit poétique⁴⁸ Jean-Yves Tadié définit ainsi ce genre : « Le récit poétique en

⁴⁷ « La poésie, comme tout ce qu'on appelle art, est un rythme qui recrée de la vie » Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui*, Mercure de France, 1910, p. 44.

⁴⁸ Le roman devenu emblématique de ce genre est *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier publié en 1913 chez Émile-Paul.

prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'actions et ses effets (...) le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème⁴⁹. » Autre caractéristique : le roman se déploie autour d'une thématique quasiment unique : l'amour décliné sous diverses formes, de la passion à la maladie, d'un point de vue féminin ou masculin. C'est précisément dans cette analyse fournie et subtile qu'Anna de Noailles diffère et aboutit à la mise en forme progressive d'une philosophie de l'amour (ou d'une esthétique, cela reste à préciser, en référence à la définition de Charles Maurras « l'esthétique est la science du sentiment »). Construits sur une trame simple, les romans noailliens déploient toutes leurs richesses dans la minutie et la justesse des analyses, la puissance suggestive des émotions et des sensations retranscrites par des images inédites. Mais alors pourquoi n'a-t-elle pas éprouvé le besoin de théoriser cette somme ? Pourquoi avoir choisi cette forme étrange du recueil en prose ?

La prolixité de l'auteur a peut-être empêché ce travail. Une autre explication pourrait surgir de son besoin régulier de se confronter à la réalité. Elle observa la révolution culturelle qui s'amorçait au début du XX^e siècle sur la condition féminine, ouvrant elle-même la voie à Simone de Beauvoir avec des textes sur le rôle de la femme. Dans cette société aristocratique en déclin, définitivement anéantie par la guerre de 1914-18, Anna de Noailles a entériné ces changements en y prenant part personnellement. Elle était dreyfusarde, socialiste et européenne. C'est dans cette perspective qu'elle s'avère résolument moderne et non plus une néoromantique prétendument égarée, un écrivain clairvoyant et ancré dans son époque.

Enfin, ce dramatique contexte historique a sans doute accéléré chez Anna de Noailles un processus de réflexion sur des angoisses métaphysiques qu'elle a exprimées également dans sa poésie. Ces questionnements existentiels ne cessent de s'affirmer au fil des textes pour atteindre son acmé dans le recueil *Exactitudes*. Cette ultime approche des textes en prose visera à saisir le lien consubstantiel de l'auteur avec son œuvre, le sens et le rôle de l'écriture dans la vie d'Anna de Noailles, questions qui l'amènèrent à commencer son autobiographie.

Aujourd'hui relativement méconnue, en particulier à cause d'un accès très difficile aux œuvres qui n'ont pas été republiées depuis la mort de l'auteur en 1933, à l'exception de deux titres (voir le corpus ci-après), on ne peut soupçonner de prime

⁴⁹ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique* (PUF, 1978), Gallimard, 1994, p. 7.

abord la célébrité de la comtesse de Noailles de son vivant. Voici bien la première surprise, la première incompréhension face à laquelle on se trouve désarmé : comment a-t-on pu oublier une telle œuvre portée de surcroît par un personnage si singulier ? Par quel étrange phénomène notre époque a-t-elle d'abord encensé l'auteur du *Cœur innombrable* pour mieux l'effacer de ses références culturelles et de ses goûts littéraires ? Certes, les deux grandes guerres du siècle et la fulgurante évolution des mentalités qui en a découlé peuvent en partie expliquer le purgatoire dans lequel se trouvent les œuvres d'Anna de Noailles. Mais le dénigrement avait commencé plus tôt, du vivant même de l'auteur. Certains critiques ont cherché à catégoriser ses écrits en la qualifiant de romantique, la taxant de « muse des potagers »... Rétrograde et niaise, la poétesse de *L'Honneur de souffrir* ? Non sûrement pas, ses livres ne rassemblent pas que des descriptions de la nature, des effusions sentimentales naïves ou romantiques. Mais cette époque de libération de la femme a suscité bien des levées de boucliers⁵⁰, en particulier dans ce milieu des lettres souvent enclin à stigmatiser l'écriture féminine comme celle de la sensibilité exagérée dénuée de bases culturelles valables. La femme était acceptée comme muse mais non comme entité pensante autonome⁵¹. On ne sait, par exemple, comment nommer cet étrange sujet : « femme-auteur », « produit singulier », « femme de lettres » ? La tendance était plutôt à suggérer, comme le fait Paul Flat, la modération à ces femmes excessives et indécentes qui se sont arrogé le droit de saisir « l'emblème viril : la plume ». Mais qu'ont-elles de si « dangereux » ces usurpatrices que l'on a quasiment édifiées en castratrices ?

On allègue également les origines aristocratiques d'Anna pour expliquer l'oubli dans lequel elle est tombée : la fin de la classe aristocratique aurait entraîné dans sa chute les poètes dont ils sont issus. Le passage violent des avant-gardes du début du XX^e siècle fut plus ravageur, la déconstruction comme mot d'ordre, le refus des références les plus proches qui n'avaient pas su se renouveler balaya bon nombre d'auteurs de ce temps, y compris masculins. En effet, qui se souvient encore de Marcelle Tinayre, d'Albert Samain, Gyp, Rachilde ? Et quand bien même leur nom demeure familier, qui lit aujourd'hui Anatole France, Maurice Barrès, Sully-Prudhomme pourtant prix Nobel en 1901 ou Frédéric Mistral, prix Nobel en 1904 ?

⁵⁰ Sa belle-mère fut effarée par le premier recueil, *Le Cœur innombrable*, publié sous le nom d'épouse d'Anna, ce qui pouvait prêter à confusion selon la duchesse qui craignait d'être prise pour l'auteur...

⁵¹ Voir le premier chapitre de ce travail consacré aux femmes dans la littérature à cette époque.

La non-appartenance de Madame de Noailles à un groupe, à un courant ou à un genre précis a peut-être contribué au flou dans lequel se trouve son œuvre. Ses livres, si différents et variés, ne parviennent à une cohérence supérieure que dans leur ensemble et par la connaissance (enjeux et conséquences) de son époque, antérieure à la Première Guerre mondiale. Ainsi, au-delà de l'intérêt et de la qualité de chaque recueil en vers ou en prose, il s'agit de la pensée d'Anna de Noailles comme femme écrivain au début du XX^e siècle qui se dessine progressivement et qui constitue la spécificité de cette œuvre. Le cheminement de l'auteur reste en étroite relation avec les événements de son époque et de sa vie. La question de l'identité, de soi et de l'autre, est mise en exergue par deux arcanes majeurs de l'univers noaillien : l'amour et l'art. S'affinant au fur et à mesure, ces deux principes assument des fonctions différentes. Le sentiment amoureux est une quête heuristique parachevée par la connaissance de soi ; alors que l'art harmonise et unifie l'être, comme je le développerai dans la dernière partie de ce travail. L'écrivain à la recherche de la vérité et de l'absolu se doit donc d'être juste et précis. La langue noaillienne demeure implacablement intense, percutante et claire. Cette seule constante prouve la rigueur et la force de l'auteur et le niveau d'exigence revendiqué. Pourtant, ce qui semble une qualité ne fut pas du goût de tous : « Là est, sans doute, pour plusieurs, une de ses limites : le poète fut trop clair »⁵². Ses détracteurs et opposants s'affligèrent du manque de rigueur et de simplicité (« excès ornementaux, grand désordre »). Mais ce style épouse le rythme du cœur et des pensées d'Anna de Noailles qui « ne dit que ce qu'elle a senti ou vu »⁵³.

⁵² Robert Brasillach, *Portraits*, Plon, 1935, p. 169.

⁵³ Louis Chaigne, *Vies et œuvres d'écrivains*, F. Lanore, 1936, p.39.

PREMIER CHAPITRE

ANNA DE NOAILLES ET L'AVENTURE DU ROMAN
AU DEBUT DU XX^e SIECLE

I. LES ETAPES PREALABLES À LA CRÉATION LITTÉRAIRE NOAILLIENNE

1. Les premières influences

L'éducation réservée aux jeunes filles de l'aristocratie est encore parcellaire, réduite aux nécessités des codes en usage dans le monde. Cependant, chez les Brancovan l'amour de la culture et de la littérature françaises¹ semblait comme les couleurs sur la palette d'un peintre : la jeune fille n'avait qu'à s'ouvrir à tout ce qu'il se passait dans la maison pour se constituer un capital culturel étendu et varié. La mère d'Anna, qui lisait à haute voix les romans d'Émile Zola ou ses poèmes favoris, stimula plus sûrement la curiosité littéraire de la jeune fille que les fades leçons de ses institutrices. Elle eut le goût de lire tôt et commença à étudier les différentes périodes de la littérature française : de quinze à dix-huit ans, Anna s'intéressa aux XVII^e et XVIII^e siècles². Elle découvrit ainsi La Fontaine, La Bruyère, Voltaire, Rousseau, Diderot et surtout Racine. Plus tard, son ami François Coppée l'initia aux philosophes. Mais avant cela, il y eut une indéniable influence qui, d'autant plus juvénile, devait s'avérer immuable : la musique et la lecture de contes effectuée par la gouvernante au chevet de la jeune fille ou encore la maison entière qui vibrait par les interprétations pianistiques de la mère d'Anna à tel point que, littéralement imprégnée de mélodies et de rythmes, elle associa toujours écriture et musique.

¹ « Nos parents, nos amis ne parlaient devant nous et entre eux que le français » *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 20.

² « Inscrite de 1891 à 1894 au cours de Mlle Lohner, elle a travaillé (surtout par correspondance) sur le XVII^e siècle pendant deux ans, puis sur le XVIII^e siècle », Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 71.

1.1 *Les lectures de jeunesse et la découverte de la littérature française*

Il s'agit ici de cerner les influences littéraires premières ou encore fondatrices de l'écriture d'Anna de Noailles. Parmi celles-ci, il faut immanquablement évoquer dans l'ordre chronologique : les conteurs de sa prime jeunesse (Grimm, Andersen et Perrault), les poètes romantiques (Hugo³, Musset puis Prudhomme et Baudelaire), enfin Racine, Rousseau ou encore Michelet et Loti, qui furent revendiqués par l'auteur comme des maîtres dans les pas desquels il fallait oser marcher, ce fut la découverte du « génie français ».

a) *Les contes*

Les enfants ont tous sur leur table de nuit un livre de contes. Qu'il soit des Frères Grimm, d'Andersen ou de Perrault, ils sont là, faisant fi des frontières et des générations. Au XVII^e siècle, en France, Perrault s'empara des histoires orales traditionnelles de notre patrimoine littéraire. Destinés tout d'abord à l'auditoire aristocratique des salons, il améliora le style des contes, les réécrivant parfois en vers et en enrichissant la langue. Toutefois, il comprit qu'il fallait en garder l'esprit : la dimension folklorique, l'aspect ludique et la valeur pédagogique (voire moraliste). Réaménagée, adaptée aux lecteurs mondains, cette nouvelle mouture de contes parue en 1697 connut une immense postérité⁴. En 1812, ce genre suscita un nouvel engouement grâce à la publication du livre des Frères Grimm, (traduits en français en 1836), et du recueil d'Andersen *Contes pour les enfants* en 1835. Enfin, depuis la loi Guizot de 1833 sur l'enseignement à l'école primaire, les recueils de contes parvinrent à s'insérer dans le milieu scolaire avant d'être sacralisés par l'avènement de la psychanalyse comme cadre d'études des fantasmes archaïques de l'imaginaire populaire.

³ « On ne peut ignorer, oublier, renier ce que l'on doit à Victor Hugo (...). *Le Livre de ma vie*, ou encore « Victor Hugo ! Voilà vers quoi il fallait marcher ! (...) Oui, le projet, le but, c'était d'aller vers Victor Hugo, de s'étendre au pied de la lyre », avant-propos aux *Derniers Vers et Poèmes d'enfance*, Grasset, 1928, p. 150.

⁴ À tel point que Perrault éclipsa ses prédécesseurs féminins : Mlle Lhéritier, Mme Bernard et Mme d'Aulnoy.

La jeune Anna connaissait bien ces récits qu'elle entendit souvent. À ceux de Perrault s'ajouta la lecture des contes des Grimm faite par sa gouvernante allemande. Nous connaissons mieux maintenant le mode de fonctionnement de la fillette qui semblait s'imprégner et retenir tout ce qui lui parvenait. Dans ce cas, il n'y eut pas d'exception. Le genre du conte a influencé l'écriture d'Anna de Noailles dès ses débuts, comme je le montrerai un peu plus loin, et sûrement aussi sa manière d'appréhender le monde.

Les caractéristiques principales du conte – l'oralité, la forme fixe et la fiction narrative – figurent souvent dans les œuvres en prose d'Anna de Noailles. Ce genre qui se transmet en effet plus qu'il ne se renouvelle, s'apparente à ce que l'on pourrait nommer littérature de l'oralité, proche de la chanson, du proverbe ou de la fable (genre qu'Anna de Noailles appréciait particulièrement à travers *La Fontaine*). Le rythme même et la concision des histoires s'avèrent facilement assimilables pour la petite fille, même si à chaque nouvelle diction le conte dans l'absolu peut se modifier, se décliner en fonction du conteur. Mais précisément, ces variantes exerçaient l'imagination de l'enfant en même temps que leur tonalité parfois cadencée (certains contes sont écrits en vers) frappait son oreille sensible à la musique. Véhiculé par les adultes, le conte s'adresse aux enfants, public qui autorise les variantes, invite aux adaptations et surtout à l'interprétation, raison pour laquelle l'oralité demeure une donnée primordiale. Pourtant, dans un premier temps ce n'est pas une réinterprétation que ces contes suscitèrent chez la jeune fille mais bien plutôt le rêve. Moyen d'évasion et de construction d'un monde imaginaire plus affable, le conte correspond aux arcanes majeurs de son univers spirituel : l'enfance, la nature et l'amour. L'amour idéal, heureux et innocent qui n'existe pas pour Noailles dans la réalité, règne « au royaume léger et charmant du fantasque⁵ ». La nature assume également un rôle crucial grâce aux éléments souvent personnifiés, comme dans les écrits de l'auteur. Ce système intérieur s'est construit au fur et à mesure des lectures par le biais d'association d'images. Par exemple, la forêt de Fontainebleau fut associée à un conte d'Andersen : « La forêt de Fontainebleau qui manque de romanesque (...), nous plaît un peu par ses hautes fougères, et quelques claires allées que bordent des petits sapins d'Andersen⁶. » ou

⁵ « Conte de fée », *L'Ombre des jours*, 1902.

⁶ Lettre à Maurice Barrès du 15 septembre 1903, *op.cit.*, p. 54.

encore cette corrélation « (...) les contes de fées (...) si pétillants et si courtois, beaux contes des bords du Rhin, si amis de la nature et si rêveusement enfantin !⁷ »

Vers 1888, selon Claude Mignot-Ogliastri⁸, Anna se vit offrir les *Contes*, de François Coppée. Puis, elle lut d'autres auteurs et d'autres contes, tels que *Robinson Crusoé*, *Les Mille et Une Nuits*, la comtesse de Ségur ou encore les *Contes d'Espagne et d'Italie* d'Alfred de Musset⁹. Elle avait maintenant sous les yeux cette structure formelle mais ductile qu'elle allait pouvoir reproduire avec ses propres variantes. Ces récits imaginaires dans lesquels les animaux parlent, les plantes agissent, les hommes se transforment, la captivaient. La participation de la nature n'était pas faite pour déplaire à la sensibilité de la jeune fille. Ces singuliers mélanges provoquaient le jeu et l'humour, on se divertissait en même temps que l'on apprenait à la lecture de ces contes. Une fois de plus, la valeur étimologique et morale des contes où la féminité assume une part importante des ressorts du genre (tant par les personnages : princesse, fée, sorcière, bonnes, grand'mère, petite fille... que par les significations de leurs activités : dentelle, couture, tricot, cuisine... et la symbolique : la beauté, la sexualité, la sagesse...) devait resurgir dans les futurs écrits en prose d'Anna de Noailles. Le recueil *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes* illustre particulièrement cette influence : on y retrouve à la fois le critère fictionnel, fixe et dogmatique. On peut même envisager que le goût d'Anna de Noailles pour l'Antiquité relève du même intérêt pour les mythes et les légendes dont on connaît parfaitement la fonction dans la compréhension de l'univers et la transmission des codes sociaux (exemplarité des cas). Enfin, la chanson de geste et en particulier *La Chanson de Roland*, ont constitué un moment littéraire très fort dans l'émotionnel de l'auteur et participaient de son inclination pour le texte court et polysémique que l'on vit se dessiner au fur et à mesure de ses compositions. Le lecteur attentif ne peut manquer les références claires dispersées dans l'œuvre de l'écrivain, tant dans ses poèmes que ses textes en prose. À titre d'exemple, on peut citer : le poème « Emportement » dans *L'Ombre des jours* qui évoque « le cor épouvanté qui fit mourir Roland », l'allusion au conte des Grimm, *Raiponce* dans *Le Visage émerveillé*, la préface du livre de Franz Toussaint traducteur de poèmes arabes, intitulée *Saadi et le jardin des roses* suggère *Les Mille et Une Nuits*, ou encore un dialogue dans *La Nouvelle Espérance* sans oublier

⁷ « La Lyre naturelle », *Les Annales Conferencia*, 1^{er} juin 1921.

⁸ Anna de Noailles, *une amie de la princesse Edmond de Polignac*, Méridiens-Klincksieck, 1986, p.55.

⁹ « J'ai parcouru les *Contes d'Espagne et d'Italie* », « La Lyre naturelle », *op.cit.*

les contes eux-mêmes : la réécriture en vers de *La Belle au bois dormant*¹⁰, un *Conte de Noël*¹¹ ou enfin *Conte triste avec une moralité*¹².

Il apparaît donc évident qu'Anna de Noailles a compris et su reproduire le fonctionnement du conte et au sens large celui du texte court. Elle en a beaucoup lu puis écrit à ses débuts, ce qui lui a permis d'en maîtriser la structure¹³. C'est, à mon sens, ce savoir-faire acquis dans ses plus jeunes années (et par delà particulièrement plus prégnant) qui fut réemployé et parachevé quelques décades plus tard lorsqu'elle conçut des articles pour la presse ou les courts textes en prose regroupés dans les recueils *De la rive d'Europe à la rive d'Asie*, *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes* et *Passions et Vanités*.

b) *Les Romantiques*

Les grands écrivains prirent ensuite la place de ces naïfs récits. Anna de Noailles a souvent évoqué dans ses entretiens pour la presse, lors de conférences et dans son autobiographie, les auteurs qui ont jalonné son « apprentissage » de l'écriture. Certains reviennent plus fréquemment que d'autres : dans un premier temps les poètes romantiques ont retenu l'attention de la jeune fille : Victor Hugo et Alfred de Musset. La grande vénération d'Anna de Noailles pour Victor Hugo perdura toute sa vie¹⁴. Déjà admirées par ses parents, elle côtoyait les œuvres hugoliennes comme si l'auteur fût un membre de la famille. On le lisait, le récitait, le commentait quotidiennement au point de vivre par procuration le deuil de Léopoldine¹⁵. Plus tard, il fut aussi le précieux secours de moments désagréables. Anna conférait au poète et aux artistes en général, la capacité d'apaiser voire de soigner. La lecture, contrairement à l'écriture, devenait salubre et même cathartique. C'est ce qu'elle exprime dans une lettre datée du 14

¹⁰ Paru dans le supplément littéraire du *Figaro*, le 6 février 1906.

¹¹ Paru dans le supplément de Noël de l'édition européenne du *New-York Herald* de décembre 1906.

¹² Voir en annexe la reproduction de *La Belle au bois dormant* et du *Conte de Noël*.

¹³ Voir le troisième point de ce premier chapitre consacré aux premiers écrits de l'auteur.

¹⁴ Dans son autobiographie, elle réitère cet attachement ressenti comme « une dévotion que le temps n'a pas modifié », *op.cit.*, p. 78.

¹⁵ Avant-propos au *Derniers Vers et Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 152 et 153.

décembre 1903 adressée à Maurice Barrès : grâce à Hugo, elle parvenait à maintenir le « flambeau de la vie intérieure (...) une paix singulière et le goût de rire...¹⁶ »

Véritable gloire nationale, « Poète monumental », « le plus grand phénomène de notre littérature » selon les expressions d'Albert Thibaudet¹⁷, Victor Hugo, tellement populaire, entra de son vivant dans notre patrimoine littéraire et culturel. En 1885, à sa mort, Anna avait neuf ans.... Dès qu'elle eut personnellement accès à ses œuvres elle fut inexorablement impressionnée au point d'affirmer : « Pour ma part, dès que je le lus, il me subjuga entièrement et je fus son enfant¹⁸ ». Sa vie durant elle ne cessa de lui rendre hommage, le proclamant clairement comme le formateur de ses pensées. Elle le surnommait toujours de manière différente et n'était jamais à court d'expressions (et d'épithètes : « gigantesque, retentissant, universel »...) quand il fallait le qualifier : « ce dieu certain », « le poète des épopées, des victoires, de la compassion, de l'éternel avenir », « le plus grand des lyriques », « le poète de la guerre et de la paix, le poète des peuples et des nations », « cet homme oiseau », « mon grand héros lyrique ».... Dans son recueil *Les Éblouissements*, elle rend lui hommage dans un poème lyrique au vocatif, détaillant la vénération religieuse et la soumission absolue, amours absolues pour lesquelles elle alla jusqu'au sacrifice : « Je crois que c'est toi Pan, que c'est toi Jéhova, / Toi le chantant Homère, / (...) Laissez que, déchirant son gosier tiède et blanc, / J'immole ma colombe...¹⁹ »

Pour Anna, Victor Hugo ne figurait pas qu'une destinée littéraire enviable tout autant qu'exceptionnelle. Il incarnait également la patrie, les valeurs humaines (telles la fraternité, la générosité) et la force déclinée en puissance, honneur et héroïsme. Elle partageait avec lui la préoccupation de l'Autre et en particulier de l'enfance²⁰ et des petites gens. Compatissant et généreux, Anna se reconnaît dans ses qualités et ses idées (en particulier à propos de la construction de l'Europe). C'était bien l'homme autant que l'écrivain qu'elle admirait intensément. D'ailleurs, elle s'interrogeait, à la fois conquise mais inquiète, presque effrayée par l'ampleur du « phénomène » Hugo : « Victor Hugo, était-ce un homme, était-ce un monde ? » Comment éviter de sombrer dans l'idolâtrie ? Et surtout comment édifier son propre univers quand on vit « soumis » à la puissance

¹⁶ *Op.cit.*, p. 93.

¹⁷ *Histoire de la littérature française*, (Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, 1936), éditions du CNRS, 2008, p. 185 et 206.

¹⁸ *Op.cit.*, p. 79.

¹⁹ *Les Éblouissements*, Calmann-Lévy, 1925, « Stances à Victor Hugo », p. 179 et 180.

²⁰ Autre surnom de Victor Hugo : « le suprême ami » des enfants, *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 102.

des images de ce demi-dieu qui « représentait (...) l'espace, la sagesse, les pleurs, la bonté, le paradis²¹ » ?

De fait, on ne se dégage pas aisément de l'emprise d'un tel modèle qui fut de surcroît le parangon de tout le siècle. Il allait d'ailleurs pétrifier bon nombre de ses successeurs. Anna, quant à elle, semblait moins embarrassée, par exemple, que Maurice Barrès avouant « l'admiration effrayée que lui inspirait Hugo²² » ou encore Charles Maurras. Ce dernier, constatant l'empreinte paralysante et persistante de Hugo, exhorta les nouveaux auteurs en ces termes « Recevez, accueillez, acceptez le passé, sous condition de l'inventorier avec soin, et assurez ainsi toute liberté de bien faire (...) Non, point de table rase, mais la voie libre²³ ». Telle fut la revendication, en 1923, de celui qui évoquait encore « la tyrannie de Hugo » et aussi « l'hugolâtrie ». L'auteur de tant d'hommages ne l'entendait pas de cette oreille ; on ne s'attaquait pas impunément à l'idole, au dieu Hugo. À cette provocation, Noailles répondit par un premier article paru dans *Les Nouvelles Littéraires* en juin 1923 dans lequel elle déplora la bassesse des critiques, préférant mettre sur le compte de la mauvaise foi et de la jeunesse cet acharnement vain et déplacé. En 1927, la bataille n'était toujours pas terminée. Agacée et scandalisée de la remise en cause chronique du génie d'Hugo, elle dut monter de nouveau au créneau pour le défendre des attaques de la nouvelle garde littéraire qui ne parvenait à s'extirper de son influence jugée encombrante. Dans un article intitulé « Soyons justes²⁴ », réellement virulent, Anna de Noailles saisit l'occasion de répondre de manière concise et ferme à ces détracteurs, clamant qu'il était absurde de « démontrer l'évidence ». Véhémente et extrême²⁵, on perçoit que ce sujet la touchait dans ce qu'elle considérait de plus sacré car l'illustre écrivain constituait le dénominateur commun des Français qui « aiment Victor Hugo comme ils aiment le sol natal, l'honneur et l'humanité ». Il constitue le lien entre « le lyrisme chargé de sens [qui] transmet sa vibration héroïque à qui l'absorbe » et les hommes. La portée de son génie compte véritablement puisqu'il dépasse les frontières et s'adresse à tous. Anna de Noailles confère au poète une mission : celle de réunifier les hommes car (et on verra

²¹ Préface au recueil *Derniers Vers et Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 150.

²² *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 69.

²³ *Enquête sur les maîtres de la jeune littérature* textes recueillis par Pierre Varillon et Henri Rambaud, Librairie Bloud et Gay, 1923.

²⁴ *Les Nouvelles Littéraires*, 23 avril 1927.

²⁵ « Je réclame pour épitaphe ces quelques mots : “elle défendit Victor Hugo” ».

aussi que cette fonction revient à l'artiste) il est le médiateur visionnaire de l'éternité et de l'universel.

Un tel amour a-t-il également influencé et bridé, comme le pensait Maurras, l'inspiration de Noailles ? Il semble évident qu'un tel engouement imprégna son style en ses débuts ; fidèle à cet attachement, il ne pouvait en être autrement. Dans son autobiographie, elle avoua que ses « petits poèmes (...) empruntaient puérilement à l'infini de Hugo l'antithèse poignante du berceau et de la tombe²⁶ ». Mais cela ne la satisfaisait pas, et, contrairement aux auteurs évoqués par Maurras, Anna de Noailles ne se sentit jamais oppressée par le génie d'Hugo. Ni prisonnière ni épigone, elle saluait et approuvait l'émancipation dont il fit preuve dans le traitement de la rime. Elle allait suivre la modernité du maître. Pourtant, concernant le sujet qui nous intéresse ici, il ne semble pas que la prose de Noailles soit marquée de la référence à Hugo. En effet, ses romans n'ont rien à voir avec l'épopée et le roman historique hugoliens. Elle n'attribuait pas du tout les mêmes fonctions au roman. Son ambition romanesque ne résidait pas dans la peinture historique de son époque.

Il existait également une proximité de pensée, comme le rappelait Gaston Rageot dans l'introduction qu'il fit à la conférence de la comtesse de Noailles : pareille à lui elle croyait à la « prédestination du génie », à sa mission sacrée, « le fatal privilégié que le génie et que la gloire condamnent à la solitude »²⁷. Mais ils diffèrent aussi dans leur rapport à la religion et à Dieu. D'autres critiques, comme Pierre Lièvre, pensaient que les œuvres de Noailles se rapprochaient plus de Chénier, Lamartine et Musset que des poètes contemporains²⁸.

Effectivement, le nom d'Alfred de Musset revient dans tous les récits qu'Anna fait de ses débuts. Hugo c'était un monde, Musset c'était l'amour. Étrangement, on observe quelques similarités entre ces deux personnages. Comme elle, Alfred de Musset se forma dans le salon de ses parents d'où lui venait, peut-être, sa faconde exceptionnelle dont pourtant il usait peu, contrairement à Anna de Noailles. Précoce également, il fut le prince de la jeunesse de toute une époque, celle du Romantisme. Un titre qui suggère l'amour, le mystère, le lyrisme. Tout concourut à ce que les vers de Musset touchassent intensément la sensibilité de la jeune Anna. La rencontre eut lieu en Savoie dont Musset aussi fut un familier. Dans « le clair jardin » de la villa d'Amphion

²⁶ *Op.cit.*, p. 180.

²⁷ « La Lyre naturelle », *op.cit.*

²⁸ « Esquisses critiques », *Le Divan*, 1924, p. 56.

déjà très stimulant ou sur le lac Léman à bord du yacht de ses parents, la « petite fille (...) lisai[t] déjà (...) cachée dans la cabine d'un beau bateau » le poète romantique. Alors que Musset s'illustra dans le genre dramatique, Anna, elle ne voyait qu'« un éternel adolescent » qui l'avait séduite par sa poésie. On peut ainsi affirmer que Musset fut le premier amour d'Anna. Les termes employés pour décrire cette passion parlent d'eux-mêmes : « si éprise de lui », « obsession amoureuse », « séduction » « brûlée par vous », « s'enflammant »²⁹. Non, à ses yeux, Musset ne fut pas le poète de l'amour malheureux mais bien plutôt celui de la volupté, de la sensualité. Vers treize ans, selon Claude Mignot-Ogliastri, elle poursuivit sa découverte d'Alfred de Musset. À cet âge de la puberté naissante, on comprend mieux les émois que ses poèmes éveillèrent. L'imagination se mit en branle à la lecture des aventures de ces « Andalouses provocantes³⁰ ». Les pays du sud où Musset situe ses intrigues (l'Espagne et l'Italie) chargeaient d'un lyrisme « enivrant » ses pages charmeuses. Il devint « un poète charnel » qui transmet le goût et l'envie des sensations fortes et incarne le « bel Éros des bois de France ».

Anna de Noailles s'identifiait-elle aux différentes héroïnes aux noms évocateurs de chauds paysages : Suzon, Laurette, Pepita, Juana ? Était-ce de l'admiration pour ces jeunes personnages vibrant d'amour, ou l'évasion des voyages qui la troublaient tant³¹ ? Plus encore, cette puissance dans la légèreté, cette « abondance joyeuse » aboutissaient au bonheur. Dans ses propos, qui étaient littéralement des déclarations d'amour à Musset, on remarque qu'elle éprouvait un bonheur amoureux rarement exprimé et de manière aussi sûre et exaltée : « J'étais avec vous parfaitement heureuse ». En fait, contrairement aux idées reçues, Musset incitait à l'amour et à l'amour heureux, qui n'était ni amer ni avide mais réel et possible. Anna en avait conclu qu'il existait une façon d'aimer, « un amour à la Musset », que sa poésie semblait suggérer. Ainsi conseillait-elle la lecture du poète car, pour parodier Stendhal, croire en l'amour est déjà une promesse de bonheur. Le poète se transforma en un professeur qui enseignait que le sentiment amoureux ne doit pas renfermer d'amertume, de méchanceté et qu'il ne rend

²⁹ Préface écrite pour le recueil *Musset - Choix de poésies*, publié chez Gittler en 1907 et repris dans *Le Figaro littéraire* du 11 mai de la même année.

³⁰ Introduction aux *Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 169.

³¹ Était-elle envieuse de leur bonheur alors qu'il révélait la distorsion entre ces pages de littérature et sa propre situation ? En effet, tout comme la relation ratée de Musset avec George Sand avait inspiré au poète quelques-unes de ses plus belles pages (*On ne badine pas avec l'amour*), cette admiration semblait une mise en abyme de sa propre histoire avec Maurice Barrès ; comme le laisse à penser la réflexion d'Augustine Bulteau sur la préface du *Choix de poésie* : « C'est une lettre de reproches à Barrès », *op.cit.*, p. 592.

pas exsangue pour peu que l'on y mette « le plaisir, l'abondance, le souvenir, le pardon, la magnanimité³² ».

Musset influença Noailles dès la naissance de son univers sensoriel par les « explosions musicales qui créent des cités, des contrées et des âmes³³ » qui lui plaisaient tant. Mais ce qu'elle recherchait avant tout chez Musset, c'était bien autre chose : le mode d'emploi pour composer des vers. Comme elle le raconte à de multiples reprises, ses premiers essais poétiques, datant de 1885-86, prirent Musset pour modèle : « À l'âge de huit ans, j'ai calqué sur deux strophes d'Alfred de Musset un petit poème que j'essayais de rendre correct. » ou encore, en 1928, « Un sonnet d'Alfred de Musset me servit d'exemple »³⁴. Et bien sûr, elle lui dédia quelques-uns de ses poèmes de débutante d'après Edmée de la Rochefoucauld³⁵. Mais, ce n'est pas tant le style qu'elle a voulu imiter qu'une atmosphère et des sensations qu'elle avait trouvées dans ses lectures. De plus, comme chez Hugo, Noailles aimait sa libéralité, sa façon d'aborder la poésie avec des contraintes moindres, permettant une expression plus précise du sentiment. Ce qu'elle a probablement emprunté à Musset se trouve dans les thèmes abordés (en particulier l'amour peu satisfaisant) et surtout ce même emploi des « apostrophes hardies » si fréquentes chez Noailles. L'empreinte de Musset sur les écrits de Noailles n'est pas flagrante et moins encore dans sa prose. Elle ne laissa que quelques textes dédiés à Musset dans ses recueils de poésie³⁶.

En septembre 1903, dans une lettre adressée à Maurice Barrès, Anna de Noailles relate la lecture d'un texte de Musset qu'elle effectua avec sa sœur³⁷. Elle, qui qualifiait de « salubres » les mots du poète, parcourait souvent ses œuvres y recherchant des émotions propres à nourrir son lyrisme. Après cette fréquentation fructueuse, Anna de Noailles a affûté son jugement et perçoit deux aspects dans l'œuvre du poète. Le premier est celui que nous venons d'exposer, à savoir son admiration inconditionnelle pour « le don qu'il possède de nous séduire jusqu'à l'enivrement par l'atmosphère de ses paysages et la qualité de sa rêverie³⁸ ». Puis, finalement avec un peu de recul, en 1926, Noailles assurait qu'elle préférait chez Musset le « puissant soupir mélancolique

³² Préface au recueil de Musset cité ci-dessus.

³³ Entretien avec Frédéric Lefèvre, « Une heure avec Mme de Noailles », *Les Nouvelles Littéraires*, 18 septembre 1926.

³⁴ Extrait de « La Lyre naturelle » et préface aux *Derniers Vers et Poèmes d'enfance*, p. 161.

³⁵ *Anna de Noailles*, Éd. Universitaires, 1956, p. 15.

³⁶ « À Alfred de Musset », *Derniers Vers et Poèmes d'enfance*, la préface d'un florilège de Musset, *Choix de poésies*, et enfin quelques citations et dédicaces.

³⁷ Lettre du 11 septembre 1903, *op.cit.*, p. 47.

³⁸ Entretien avec Frédéric Lefèvre, *op.cit.*

où la poésie a un départ et un prolongement bien indiqués³⁹ ». On peut souligner par ces remarques de jeunesse que la poétesse a évolué depuis et voit différemment les injonctions de Musset. Elle est dorénavant plus encline à retenir les leçons amères de certaines de ses œuvres car elle sait maintenant ce qui incita Musset à écrire des pièces tragiques, comme par exemple *On ne badine pas avec l'amour*, calquée sur sa relation ratée avec George Sand. Ainsi, avec la maturité, les grands livres qui ont favorisé la naissance de la vocation poétique d'Anna de Noailles apparaissent-ils différents. En définitive, la composition de ses propres textes et les affres de la vie ont modifié sa sensibilité et par delà sa manière d'appréhender le monde : petit à petit, l'enthousiasme fait place à la mélancolie.

« Je viens d'apprendre avec tristesse la mort du pauvre Sully Prudhomme. Petite fille il m'émerveillait ; il s'étonnait avec bonté de mes premiers essais, les encourageait ; puis d'année en année ne comprit plus, déplora mes vers, s'irrita contre eux. Je suis heureuse qu'il soit mort en paix⁴⁰. » S'adressant à Maurice Barrès, Anna de Noailles évoque avec affliction et concision sa longue amitié avec Sully Prudhomme. À deux reprises, celui que l'on appelait « le dernier grand poète vivant »⁴¹ et la poétesse en herbe se sont croisés. Sully Prudhomme évoluait dans le giron de la famille Brancovan-Bibesco. Lors de soirées il récitait des poèmes et discourait sur les règles de versification tandis qu'Anna lisait ses premières créations⁴². Une rencontre préalable eut lieu chez la tante d'Anna qui joua une fois de plus le rôle de mentor auprès de la débutante. Il fut ainsi l'un des premiers à avoir pu évaluer le talent de la jeune fille. Si le grand poète parnassien n'occupe pas une place significative dans l'œuvre d'Anna de Noailles⁴³, il reste incontestablement un référent pour l'écrivain. On constate son influence dans ses premiers poèmes car elle le lut beaucoup, comme se plut à le faire remarquer le grinçant Robert de Montesquiou⁴⁴, égratignant chacun au passage. Certes, Anna de Noailles sentit une distance s'installer au fur et à mesure, mais elle n'oublia

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Lettre du 9 septembre 1907, *op.cit.*, p. 625.

⁴¹ Sully Prudhomme reçut le Prix Nobel de littérature en 1901.

⁴² « Je me souviens de l'émerveillement que donna, un jour, à Évian, la récitation, par elle, de ses premiers vers ». Robert de Montesquiou-Fezensac, *Les Pas effacés*, (Émile-Paul Frères, 1923), Éd. du Sandre, 2007, p. 60.

⁴³ Étrangement, on ne trouve aucun hommage, texte, poème dédié dont il serait le sujet.

⁴⁴ « (...) elle s'instruisit, lut sans doute beaucoup, assez librement et bien, comme font souvent les jeunes étrangères intelligentes, notamment Sully Prudhomme, d'une assez bonne lecture pour les débutantes », *op.cit.*, p. 60.

jamais de lui faire parvenir ses recueils et le célèbre poète répondait toujours à ses lettres.

La deuxième rencontre eut lieu chez le vieil académicien en 1895. Celui-ci s'était déjà retiré du monde littéraire lorsqu'elle alla le consulter au sujet de ses compositions. Son air renfrogné et irrité, provoqué par l'irruption inopportune de l'adolescente, a sans aucun doute quelque peu refroidi l'audacieuse intruse. Mais l'œil du maître avait reconnu un semblable ; ému, il lui déclara : « Je pleure pour vous parce que vous avez reçu le don terrible et vous en souffrirez⁴⁵ ». Peut-être fut-il aussi à l'origine de la bonté et de la fraternité, notions si présentes chez Noailles. Tous le disaient, il n'y avait pas meilleur que lui : « une évangélique bonté émane de lui⁴⁶ ». Et lorsqu'Anna écrit « Je suis poète donc je ne mens pas », n'est-ce pas la continuité de l'enseignement du maître, résumé par ce vers : « Rien n'est mensonge » ? La joie et l'amour, la magnanimité dont il imprégnait ses œuvres ont sans doute coulé dans les vers de Noailles. Malgré les divergences sur « ces singuliers rimant avec des pluriels », Prudhomme était « le maître vénéré » de son enfance⁴⁷. Ainsi n'oubliait-elle jamais de citer cet « illustre ami⁴⁸ » dès qu'elle évoquait les auteurs qui l'avaient inspirée.

c) *Les Classiques*

Autre temps, autre influence : le XVII^e siècle. L'intérêt d'Anna pour cette période s'est confirmé assez tôt : à l'âge de douze ans « la liquidité de lave torride des vers de Racine [l]'enivrait comme du brûlant Mozart⁴⁹ ». Il se substitua à Musset dans le cœur de la jeune fille fougueuse car il « s'accordait avec [s]a violence encore assoupie⁵⁰ ». Elle étudia de manière assez approfondie les écrivains classiques et surtout Corneille et Racine, allant à l'encontre des opinions de l'époque sur la douceur de ce dernier. On comprend aisément ce qui toucha la sensibilité de la jeune fille à la lecture

⁴⁵ *La Liberté*, 23 janvier 1922.

⁴⁶ Edmond Haraucourt, « L'Œuvre poétique de Sully Prudhomme », *Les Annales politiques et littéraires*, n°1239, 14 mars 1907.

⁴⁷ « La Lyre naturelle », *op.cit.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 76. Dans une lettre adressée à Maurice Barrès, elle écrit : « Racine que j'ai tant aimé depuis l'âge de douze ans », *op.cit.*, p. 396.

⁵⁰ *Ibidem.*

de leurs tragédies : l'héroïsme des personnages, les passions extrêmes qui les animent et leur cortège de sentiments parfois antinomiques. C'est également la personne même de certains auteurs qui a probablement conquis Anna. Fin stratège et avide de notoriété, l'auteur de *Phèdre* a tout mis en œuvre pour s'attacher les faveurs du roi. Ses audaces stylistiques et morales (l'adultère de Phèdre perçu comme incestueux) lui valurent d'âpres luttes avec son rival Corneille et les jansénistes avant d'accéder au triomphe⁵¹. Premier avertissement pour notre jeune lectrice : le monde des lettres est plein de pièges et de conspirations, où il faut se préparer à livrer bataille. Certes, la leçon fut retenue, mais éclipsée par la puissance des passions qui surgissent de ces œuvres. En tout premier lieu pour Anna, Racine et Corneille s'inspiraient de l'Antiquité. Les origines de sa mère l'incitaient à aller voir de ce côté-là, à essayer de comprendre de quoi se composait cette attirance. Racine, comme Boileau, défendait la supériorité de l'Antiquité sur la modernité, ce qui le portait vers ce modèle. Celui-ci véhiculait également des valeurs, reprises au XVII^e siècle : la beauté, le savoir. L'Antiquité, un modèle aussi pour Anna de Noailles ? Non, pas à la manière dont l'entendaient Racine ou La Fontaine. Elle s'en emparait plutôt par touches et en extirpait les bases mythologiques et les symboles. Les plus récurrents restent le soleil, les héros grecs et leur éthopée, les divinités telles que Pan, Éros ou encore Dionysos...⁵² Mais, l'Antiquité représentait surtout l'exacerbation des sentiments, en particulier amoureux. Les tragédies classiques postulaient que la valeur de l'homme se jugeait à sa capacité à endurer les souffrances dues à l'amour, quel qu'il fût : pour une femme, la patrie, un frère. Anna s'était focalisée sur l'amour de la femme et ses déviances : la jalousie et le désir exacerbé. Elle y découvre également la vraie nature du héros tragique qui sera par la suite transposée au caractère de l'amant façonné par le courage, la force et l'intelligence. Voilà précisément ce que les pièces de Racine et de Corneille confirmèrent au regard de ses lectures de *L'Histoire grecque* de Duruy.

Anna croyait en la puissance des mots de Racine car elle avait appris que Napoléon Bonaparte « s'efforç(ait) de ranimer tous les courages par la lecture d'une page de Racine ». Quelle faculté inouïe de pouvoir inoculer l'exhortation ! Forcée à la grandeur des êtres et des événements, elle cherchait par tous les moyens à vivre, elle aussi, dans cet état d'exaltation. Elle avait saisi que la gloire, l'exposant comme un

⁵¹ Grâce à la création de *Bérénice* en 1670.

⁵² De nombreux poèmes leur sont consacrés, voir plus précisément dans *Les Éblouissements*, *op.cit.*, pp. 30, 90, 106, 143, 178, 365, 407...

personnage de théâtre, comme ces héroïnes raciniennes, lui procurait une intensité supplémentaire, un surcroît de vie.

De ses héroïnes préférées, Antigone et Phèdre, Anna admirait le « feu lucide⁵³ », le dilemme de la raison et de la chair. Phèdre devint presque une antonomase du désir mortifère. Cette ambivalence des personnages reflétait la pensée de l'auteur ; Racine lui-même pensait le désir comme un poison. La tragédie touchait Noailles par cette mise « en ordre, l'organisation⁵⁴ » des passions. De même, elle appréciait profondément l'œuvre de Corneille, malgré sa préférence pour Racine⁵⁵. Par conséquent, l'œuvre de grands dramaturges classiques demeura une « somme incomparable d'observation dont s'est enrichie à jamais l'étude des passions humaines⁵⁶ ». Il apparaît que la portée universelle de ces observations a une dimension (voire une intention) que l'on retrouve chez Noailles, en particulier dans ses derniers recueils en prose comme nous le verrons plus avant dans cette étude.

La rencontre avec Maurice Barrès infléchit autrement le rapport aux œuvres de Racine. Tout au long de la correspondance qu'il échangea avec Anna de Noailles, Barrès s'évertua à rapprocher le vieux janséniste de la jeune Muse. Tout d'abord, il fige Noailles dans cette image, quasiment une icône, de la déesse à la fois orientale et « francisée » : « en somme, défauts et beauté, c'est à ces dames (les princesses de Racine) que votre personne ressemble le plus⁵⁷ ». Mais déjà en 1903, il évoque Anna en ces termes : « moi ce que je vois (...) ce que je sens de tout mon être ce n'est point une poupée qui joue le plus beau des rôles, c'est la plus noble, la plus tendre héroïne de Racine⁵⁸. » Puis, il insiste encore en réitérant cette vision idéalisée dans la dédicace du *Voyage de Sparte* : « Les princesses de Racine, quand elles rencontrent vos héroïnes dans un bois sacré de l'Île-de-France, on les voit rougir et sourire ; elles ne veulent pas vous suivre, elles vous reconnaissent pourtant⁵⁹ ». Enfin, d'un point de vue littéraire, il classe le personnage de sœur Sophie parmi les « contemporaines des princesses de

⁵³ « La Lyre naturelle », *op.cit.*

⁵⁴ « Le désir proteste seul, comme un personnage autonome de la tragédie ». Antoine Vitez, *L'Annuel du théâtre* du 21 juillet 1968.

⁵⁵ « La passion, telle qu'elle se révèle chez Racine, devait bientôt recouvrir autoritairement le sentiment amoureux que m'inspirait Musset. (...) « Je préfère Racine à Corneille », ai-je dit un jour, à quinze ans, enivrée par les délicates plaintes de *Bérénice*, à mon institutrice extravagante », *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 76-77.

⁵⁶ Entretien avec Frédéric Lefèvre, *op.cit.*

⁵⁷ Lettre de juin 1922, *op.cit.*, p. 759.

⁵⁸ Lettre du 29 juin à Mme Bulteau citée par Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 22.

⁵⁹ *Le Voyage de Sparte*, F. Juven, 1906.

Racine⁶⁰ » tandis que Proust place les vers de Noailles au même niveau que ceux du maître du classicisme.

Les écrits noailliens ne contiennent pas de nombreuses références à Racine⁶¹. En revanche, dans ses entretiens elle n'oublie jamais de le citer comme l'une des plus importantes révélations littéraires de sa vie. En fait, il semble plutôt qu'elle ait retenu la teneur et l'atmosphère tragique du théâtre racinien qui forme dans les romans de Noailles « une sorte de triangle fatal dessiné par le sort⁶². » Cependant, en 1907, un manuscrit montre que la poétesse s'est essayée à la composition d'une pièce en alexandrins intitulée *Phèdre*⁶³. Malheureusement elle ne fut jamais achevée. L'influence reste néanmoins très claire et réside essentiellement dans l'observation des mœurs amoureuses et dans la volonté de décrire les passions humaines avec exactitude et de manière structurée.

d) *Les Modernes*

Anatole France et Pierre Loti ont en commun d'avoir très tôt séduit la jeune princesse de Brancovan. On sait déjà que l'institutrice peu conformiste des jeunes filles ne censurait aucune lecture ; ainsi avaient-elles pu lire ces œuvres licencieuses sans autre entrave que celle de leur propre pudeur, suscitant des émois inconnus jusqu'alors.

La célébrité tardive d'Anatole France le rendait à cette époque incontournable⁶⁴. D'abord poète d'obédience parnassienne et critique littéraire pour le journal *Le Temps* à partir de 1887, il y affichait sans vergogne son opposition aux Naturalistes et à la société bien pensante. Ces chroniques furent reprises dans les quatre volumes de *La Vie littéraire* dont Anna vers quinze ans, « faisait [s]es délices instructives⁶⁵ » En 1899, elle assistait à une représentation du *Lys rouge* adapté au théâtre, qui obtint un succès

⁶⁰ « Un grand poète : la comtesse Mathieu de Noailles », *Le Figaro*, le 9 juillet 1904.

⁶¹ En outre, on trouve quelques allusions dans les premiers recueils de poèmes *Le Cœur innombrable* ou *L'Ombre des jours*. Mais il n'existe pas d'hommage ni de poème dédié au grand dramaturge.

⁶² Maurice Wilmette, « Discours de réception de Mme de Noailles », Archives de l'Académie royale de Belgique, janvier 1922, p. 131.

⁶³ Manuscrit Na.fr 17192 Bibliothèque nationale de France Richelieu. De nombreuses notes de ce cahier se rapportent à la Grèce et l'Antiquité.

⁶⁴ Comme Renan, France constituait une de « ces étapes alors inévitables, le plus célèbre écrivain de son temps ». Henri Massis, *Évocations Souvenirs - 1905-1911*, Plon, 1931, p. 56.

⁶⁵ *Le Livre de ma vie*, op.cit., p.95.

énorme. Dès 1901, elle fit partie de l'aréopage habituel de la villa Saïd où « le prince des écrivains » recevait ses confrères ou amis. Quel bonheur que ces après-midi où régnait « l'érudition vivante » pour l'inconditionnelle admiratrice de Racine dont Anatole France parlait « comme nul n'en a jamais parlé⁶⁶ » ! Ce mentor l'initia également à la poésie d'André Chénier en lui offrant l'un de ses recueils⁶⁷. Mais leur esprit se rejoignait surtout dans l'amour qu'ils portaient à la Grèce⁶⁸ : « Le pays des dieux, de la beauté parfaite, de la raison (...) je l'ai découvert, je l'ai contemplé (...) dans l'œuvre d'Anatole France. (...) Pareils à un archipel argenté, les chapitres où la Grèce est adorée émergeaient des livres d'Anatole France⁶⁹ ». Surnommé un peu plus tard le « fils de l'Hellade et de l'Antique Rome », il vouait, comme Noailles, un culte à la beauté. Tous deux ont revendiqué une inspiration poétique issue des beautés qu'ils percevaient, celles de la nature ou celles créées par l'homme : « J'ai, moi aussi, aimé la beauté, je l'ai contemplée et louée dans l'univers infini. J'aime la beauté », consignait-elle en introduction à son recueil *Derniers Vers et Poèmes d'enfance*. Cette représentation du monde, Barrès la résumait en disant de Noailles qu'elle avait la faculté d'ennoblir les choses ; elle-même l'affirmait d'Anatole France. Souvent, elle devisait avec Barrès sur ce « sage » dont elle admirait l'intelligence et le raisonnement mais aussi l'esprit « fantaisiste », l'amenant à rapprocher ses pages satiriques des contes de Voltaire⁷⁰. France, en effet, d'autant plus autorisé à critiquer les salons de l'aristocratie déclinante qu'il y évoluait lui-même, fustigeait « une société oisive, frivole, une aristocratie basse et nuisible⁷¹. » Ce regard distancié et parfois acerbe sur la société, Anna de Noailles le pratiqua aussi étonnamment tôt. Elle s'inspira directement de France pour écrire ses premiers contes désabusés et puis, plus tard, pour livrer au magazine *Vogue* en 1926, douze chroniques sur les mœurs mondaines. Ces critiques ne constituaient pas seulement un exercice de style divertissant pour ces deux êtres au caractère entier. En effet, il pouvait prendre également une forme plus grave et primordiale : la défense des principes fondamentaux de la démocratie. Cette conscience du rôle de l'écrivain (qui sera nommé plus tard « intellectuel ») prit tout son sens dans l'engagement dont Noailles et France firent montre dans l'affaire Dreyfus. Aux côtés

⁶⁶ Henri Massis cite Émile Faguet, *op.cit.*, p.10 et 16.

⁶⁷ Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 71.

⁶⁸ L'hellénisme de France et de Noailles provenait également de Ronsard qu'ils aimaient passionnément.

⁶⁹ « La Lyre naturelle », *op.cit.*

⁷⁰ Lettre à Maurice Barrès du 2 octobre 1904. Noailles fait la même référence dans un article intitulé « Hommage au maître », *Le Quotidien*, le 16 avril 1924.

⁷¹ Anatole France, *Éloge funèbre à Émile Zola*, octobre 1902.

d'Émile Zola (que France n'avait pourtant pas épargné dans ses critiques littéraires) et de Jean Jaurès, ils devaient s'impliquer personnellement dans le combat de la vérité et « les droits de tous » contre « le plus prodigieux amas d'outrages que la sottise, l'ignorance et la méchanceté aient jamais élevé »⁷². En 1916, Noailles s'engagea de nouveau en joignant sa signature à celle de France sur la pétition contre le massacre des Arméniens. Dans son article intitulé « Au poète⁷³ », elle rendait hommage (comme le fit Anatole France pour Zola) à ce chantre de la justice et de la morale en ces termes : « ce plaignant amer et révolté qui n'acceptait pas l'atroce condition de l'homme ». Mais cet insurgé vigilant, ce patriote « bon, souriant, courtois », quitta progressivement le devant de la scène pour se réfugier dans un érémitisme choisi : « cette vie tout entière consacrée à la beauté périssable des choses s'achevait dans une négation désolée. »⁷⁴ On ne peut s'empêcher de penser à la claustration dont elle souffrit plus tard. Tous deux ont achoppé sur la vacuité humaine et la mort, alors qu'ils avaient, à leur manière, incarné « l'amour de la justice et de la beauté », ces « joyaux consolateurs de l'homme » devenus caducs.

Noailles a voulu inscrire cette profonde et sincère amitié dans ses écrits. Plusieurs textes lui rendent directement hommage : « Au poète » (*Les Nouvelles Littéraires*, 1924), « Hommage au maître » (*Le Quotidien*, 16 avril 1924) écrit pour les quatre-vingts ans de « ce sage ardent », des poèmes dans son dernier recueil de vers et dans sa prose avec, par exemple, la reprise de l'histoire de Thaïs⁷⁵. Dans son entretien avec Frédéric Lefèvre, relatant une conversation avec Barrès, elle confirmait que « France avait eu de l'influence » sur ses premiers poèmes. Mais, ce qui devait marquer définitivement la future romancière fut découvert à « la lecture des romans sensuels ». Parmi ces récits tendancieux, Anna devait aussi goûter avec une ardente passion à ceux de Pierre Loti. On connaît maintenant l'étrange concours de circonstances qui présida à la première rencontre de ces deux personnages sur un bateau quittant la Turquie. Longtemps proche de lui par l'admiration qu'elle lui vouait, ils étaient devenus des amis, échangeant leurs œuvres et entretenant une relation surtout épistolaire⁷⁶. Barrès, qui n'appréciait pas vraiment Anatole France à cause de ses convictions politiques,

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Les Nouvelles Littéraires*, le 19 avril 1924.

⁷⁴ Henri Massis, *op.cit.*, p. 18.

⁷⁵ Roman publié par Anatole France en 1923 chez Calmann-Lévy.

⁷⁶ Plusieurs séjours à La Rochelle furent envisagés. Elle alla le voir à Hendaye en septembre 1905 mais les autres voyages prévus ne purent se concrétiser car la guerre menaçait et Loti fut rapidement mobilisé.

tenait en revanche Loti pour un de ses amis – comme l’atteste le soutien qu’il apporta à la candidature de Barrès à l’Académie française –.

Tandis que l’Antiquité constituait un lien spirituel entre Noailles et France, la passion pour l’Orient la rapprochait également de Loti.

La jeune émule n’était pas encore née que Pierre Loti, officier de la Marine nationale depuis 1867, parcourait les mers du monde en tenant à chaque voyage un journal intime. De Tahiti au Maroc, de l’Inde au Japon ou encore à Constantinople, l’une de ses villes préférées, Loti distillait à lui seul tous les phantasmes de l’Orient, un Orient rêvé et imaginaire. Précisément, Anna rêvait aux noms évocateurs des pays et des personnages de « Rarahu, de Fatou-Gaye, le pays de Bora-Bora⁷⁷ » « s’engourdissait de bonheur » à la lecture des aventures du Spahi et buvait jusqu’à la lie les nombreuses descriptions de contrées exotiques, de « paradis » parcourus par des héros suggestifs et autre marin « apollonien », nimbés d’une virilité inaccoutumée et troublante⁷⁸. Mais il en fallait plus pour rebuter la jeune fille émoustillée en demande d’émotions fortes ! Et de fait, *Pêcheur d’Islande* se transforma en « bréviaire » et les autres romans, « enchantement, merveilleux plaisir », en source de « stupeur et de bonheur ». Loti agissait comme un « séducteur » à qui l’on ne pouvait résister⁷⁹. Tentative vaine, donc, qui inclina pendant quelque temps notre auteur débutant vers la prose (entre 1891 et 1895, selon Claude Mignot-Ogliastri), comme le prouve cet aveu effectué lors de la conférence, « La Lyre naturelle » : « Je voulais écrire comme Loti. (...) J’ai couru le danger d’imiter maladroitement un Dieu ». De ses « divins livres » elle décortiqua le style afin de maîtriser l’emploi de l’adjectif, en se contraignant à trouver celui qui fait vibrer et « rêver ».

Anna de Noailles s’enorgueillissait de son amitié avec Loti⁸⁰ d’autant plus que l’admiration devint réciproque dès qu’elle lui eut adressé son premier recueil, *Le Cœur innombrable*. Accompagné d’une dédicace apologétique « exquise et folle » (« À Monsieur Pierre Loti, en infinie admiration d’un génie, qui comme le soleil et la mort ne peut se regarder fixement ») Loti apprécia les « impressions de nature et d’antiquité »

⁷⁷ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p.231.

⁷⁸ « Ingénue, j’ignorais que ce bien-être halluciné me venait de la vision du poète, décrivant l’effervescence des jeunes hommes dévolus aux rudes aventures des mers, qu’ils affrontent, aux heures du départ, avec une brutale et luxurieuse dépense de l’être. » *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 206.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 206-7-8.

⁸⁰ Pour remercier Loti de la photographie qu’elle reçut après leur rencontre ‘officielle’ chez sa tante, elle lui répondit : « Je suis très heureuse et très fière, Monsieur, de vous connaître ; je le désirais depuis le très vieux temps que je vous admire » ou encore « j’éprouvai un bondissant orgueil à lire la dédicace », *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 208.

semblables à celles qu'il avait découvertes dans Virgile⁸¹. Cette amitié traversa le temps grâce à l'envoi régulier de leurs livres, toujours dédicacés de la manière la plus respectueuse et appuyée du talent de chacun. En 1904 et 1905 Anna écrivait à Barrès qu'elle lisait encore et toujours Loti. De même, tous deux s'effrayaient de la vieillesse et tous deux avaient consacré leur « cœur à la jeunesse », au plaisir contre la hantise de la mort. Elle confia ainsi au personnage masculin de son dernier roman, *La Domination*, Antoine Arnault, une interprétation du comportement de la femme par le biais de la pauvre Rarahu (*Le Mariage de Loti*), qui « cherchant le sens de la vie, ne trouve que la plaisir⁸² ». Sans trivialité ni vulgarité, dont ils avaient horreur, chacun perpétua l'appel de Ronsard à jouir du temps présent.

Anna de Noailles fit de sa vie la matière de son œuvre. L'autofiction chez Loti se fonde sur les « fragments du journal de [s]a vie intime » établi depuis l'âge de vingt-huit-ans. L'un comme l'autre démultiplèrent leur personnalité : Loti dans ses voyages et sa manie du déguisement, Noailles par l'entremise des personnages de ses romans. Finalement, une même volonté d'unifier le vaste monde et l'intime rapprochait Anna de Noailles et Pierre Loti, de « vrais poètes » nés « avec deux ou trois chansons qu'il leur faut à tout prix chanter »⁸³.

Toutes ces lectures figurent une sorte d'étoffe additionnelle grâce à laquelle Anna de Noailles s'est constituée psychologiquement et littérairement. Chaque livre fournit une strate supplémentaire à sa personnalité et à son œuvre, comme l'affirmait Maurras qui généralisait cette observation de la manière suivante : « On ne saurait donc exagérer l'importance des premières lectures sur l'imagination solitaire d'un enfant vierge que le rayon de la poésie a touché⁸⁴. »

⁸¹ Lettre de 1901 conservée à la bibliothèque de l'Institut de France, Ms 7229.

⁸² *La Domination*, Calmann-Lévy, 1905, p. 30.

⁸³ Pierre Loti, discours de réception à l'Académie française, avril 1892.

⁸⁴ Charles Maurras, « Le Romantisme féminin », *Minerva*, le 1^{er} mai 1903.

1.2 *La musique*

Lucien Corpechot, journaliste et ami d'Anna de Noailles écrit dans son livre de souvenirs : « Pour bien comprendre la comtesse de Noailles, il faut avoir connu sa mère la princesse de Brancovan (...) Une âme explosive était en elle, subitement éveillée par le démon de la musique ! C'est une prêtresse tout entière à son dieu consacré !⁸⁵ ». D'autres témoins, tel que Robert de Montesquiou, saluent de nombreuses fois « l'habile artiste » qui jouait « avec une telle exaltation, parfois, qu'elle devait ensuite rester des jours alitée⁸⁶ ». Anna, constamment dans ce climat, développe aussi une grande passion pour la musique. Le spectacle de cette mère transcendée par son piano, tour à tour timide, exaltée puis exténuée, ne laisse d'ébahir toute la famille : « Et puis, apaisée, maîtresse d'elle-même, l'autorité de ses mains énergiques et volantes, semblables à des tourterelles, arrachait à l'ivoire et à l'ébène les plus beaux sons, les plus profonds, les plus allègres que l'on puisse entendre⁸⁷. » Ce charismatique personnage insuffle à sa fille le caractère extrême de la passion, ses manifestations physiques et l'obsession qu'elle génère⁸⁸. Anna, extatique, rêve de rejoindre sa mère et d'éprouver des émotions aussi intenses. Elle s'essaie donc à la pratique du piano. Mais peine perdue, la jeune fille qui « menait le *Trio de l'Archiduc*, de Beethoven, avec violence », ne parvenait pas à canaliser sa véhémence ardue⁸⁹. Ses « attaques guerrières » choquent son professeur de solfège et sa mère « se précipitait sur [elle] comme sur un début d'incendie et [lui] arrachait les mains du clavier⁹⁰ ». Non, la solution se trouve ailleurs : Anna réussit à dépasser cette admiration frustrante (mais revendiquée⁹¹) d'une manière originale en alliant la musique à l'écriture. La musique fait partie intégrante de la vie de la femme et de l'inspiration du poète. De ce fait, son style s'appuie essentiellement sur des sons, des

⁸⁵ *Souvenirs d'un journaliste*, Plon, 1937, p. 115-116.

⁸⁶ Charles Fournet, *La Comtesse de Noailles*, Roulet, Genève, 1950, p. 20.

⁸⁷ Anna de Noailles, *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 39.

⁸⁸ Anna raconte dans son autobiographie la « résistance », les « lamentations », les « larmes » de sa mère suppliée de jouer au piano, son sommeil obsédé par la musique et « sur les lèvres les noms de Beethoven, de Mozart et de Chopin » au moment de sa mort, *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p.39.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 225.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 177.

⁹¹ Telle une clameur revendicatrice, Anna de Noailles livre dans ses mémoires ces paroles à sa mère : « Je suis issue toute entière du bois de ton piano. », *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 21-22.

cadences, des rythmes ou des accords : « Tout a été longtemps musique pour elle...⁹² » Ainsi Noailles définit-elle la poésie comme la manière de « s'exprimer musicalement⁹³ ». De même, quand Georges Charensol demande aux écrivains de son temps de répondre à cette sempiternelle interrogation : « comment écrivez-vous ? » Anna, une fois encore, a recours à la sémantique musicale, comparant et associant tour à tour le musicien et l'écrivain⁹⁴.

De fait, elle parsème toutes ses œuvres de références musicales. Certains poèmes ou articles sont consacrés entièrement à un compositeur : Schubert, Chopin, Schumann ou Liszt. Elle compose aussi des odes à la musique et à la danse, par exemple « Quand la musique en feu⁹⁵ », dans le recueil *Les Vivants et les morts*, plus de cinq poèmes portent sur la musique, *Les Éblouissements* et *L'Ombre des jours* en comptent également au moins trois. Il faut également se pencher sur le statut des personnages qui endossent souvent le rôle de musicien ou de peintre. Dans le roman *Le Visage émerveillé*, la none éprise d'un jeune peintre aperçu à l'église, Antoine Arnault est un écrivain célèbre, Philippe Forbier manie autant la plume que le pinceau et Sabine joue du piano. Maurice Barrès cerne très vite la dimension intrinsèquement musicale de l'œuvre de son amie. Ensemble, ils se rendent régulièrement à l'Opéra, à divers spectacles de danses⁹⁶ et dans les salons toujours saturés de poésie et de musique (comme l'attestent, par exemple, les soirées « assoupissante(s) » données en l'honneur de Claude Debussy par Marcel Proust). La correspondance qu'ils ont échangée pendant vingt-deux ans révèle les différents surnoms et hypocorismes musicaux que Barrès attribue à Anna : « petit Mozart immortel », « jeune Siegfried », répétant à plusieurs reprises que son talent procède de l'« héritage (...) de Mozart⁹⁷ ». Dans l'article « Un grand poète : la comtesse Mathieu de Noailles », paru dans *Le Figaro* du 9 juillet 1904, Barrès file la métaphore musicale tout au long de l'article pour décrire le style de Noailles⁹⁸. À propos du *Visage émerveillé*, il emploie des expressions telles que « chant,

⁹² Lucien Corpechot, *op.cit.*, p. 116.

⁹³ « La Lyre naturelle », *op.cit.*

⁹⁴ Georges Charensol, *Comment ils écrivent*, Aubier, 1932, p. 220.

⁹⁵ *Poèmes de l'amour*, Fayard, 1924, p. 29.

⁹⁶ Anna de Noailles aimait particulièrement Wagner. Elle se trouvait à l'Opéra lors de la première de *Tristan et Iseult*, ce « sublime opéra », en décembre 1904. Elle assista aussi aux différentes représentations des Ballets russes ; Barrès l'accompagna en 1922.

⁹⁷ *Op.cit.*, lettre du 29 juillet 1923.

⁹⁸ D'autres critiques littéraires ont fait les mêmes parallèles. À l'instar de Charles du Bos : « Intelligence, raison, incluses dans la sonorité retentissante et la véhémence du tempo... ». *La Comtesse de Noailles et le climat du génie*, La Table ronde, 1949, p. 125.

musique, concert, cantilène, phrases limpides de musique », avant de résumer sa pensée de la manière suivante : « Je n'hésite pas à croire que nous devons à Mme de Noailles les pages plus complètement musicales qu'aucun écrivain aujourd'hui vivant ait écrites. C'est au jeune Mozart que tout naturellement on pense (...) ».

De fait, tout est musique pour la comtesse de Noailles qui met en relation depuis sa plus tendre enfance, chaque affect avec la musique. Celle-ci lui procurait entre autre, le support à l'expression de son goût excessif pour la nature et l'amour, trouvant, par exemple, un lien évident entre la beauté du printemps et de joyeux arpèges : la mélodie fend le cœur et le partage, l'archet est comparé à un poignard voluptueux⁹⁹... En définitive, la douleur, la joie, l'amour ou la mort, chaque sensation peut être transcrite musicalement et donc poétiquement. Les mots se transformaient en « clavier verbal », son talent en « pédale résonnante ». Mais, ce qui est remarquable chez le poète réside dans la translation qu'il effectue : dans un phénomène plurivoque, la musique excite la sensibilité qui se métamorphose simultanément en poésie et réciproquement. Raison pour laquelle les comparaisons musicales établies dans les œuvres noailliennes soutiennent l'expression du pathos du poète et surgissent dès qu'il faut mettre en mots les sentiments les plus aigus. La douleur, par exemple, la poussait à écouter Beethoven et à lire Pascal. Bien qu'Anna de Noailles n'ait jamais écrit d'art poétique, la musique, tout à la fois source d'inspiration, matière de l'écrivain et sorte de calque, agissait comme son archétype de composition. Par exemple, le rythme qu'elle aimait à retrouver chez Beethoven, Mozart ou Mendelssohn marqua la facture de ses poèmes. Le poète comme le musicien joue sur toute la gamme des émotions : une corrélation tenue s'établit entre les deux arts car, comme la musique, la littérature possède la capacité d'inspirer et d'émouvoir : « (...) les cadences du verbe permettent l'affirmation singulière et précise, le mélange de l'âme avec les mondes, l'incantation, les aveux, les décrets¹⁰⁰ ».

Les comparaisons et métaphores dans ses écrits relèvent de tous les sens mais avec une prédilection pour la vision et l'ouïe. Il était rare qu'Anna de Noailles dissociât les deux sensations. Ainsi, la musique et la peinture constituent des termes de comparaison et de métaphore largement employés. Néanmoins il ne faut pas voir

⁹⁹ Voir par exemple le poème *Tu vis, je bois l'azur*, dans le recueil *Les Vivants et les morts*, Fayard, 1913, p. 11.

¹⁰⁰ Avant-propos au recueil *Derniers vers et Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 161.

seulement dans ces effets un ornement destiné à rendre ses écrits lyriques. Chez Noailles, l'usage de tels procédés ne semble pas exprimer la volonté de l'auteur d'éclaircir son raisonnement. Au contraire, on dirait qu'elle cherche plutôt à « épaissir », à « densifier » l'image exprimée. « Je voyais par la fenêtre, sur le ciel obscur, une palpitante étoile, qui devenait esprit, regard, adhésion, qui descendait du firmament comme l'araignée céleste sur le violon de Beethoven. » Cette citation, extraite d'une lettre adressée à Madame Bulteau, exemplifie l'édification d'un mythe chez Noailles. En effet, elle construit autour de ceux qu'elle aime un univers, dans lequel elle se meut à sa guise. À chaque écrivain et musicien adoré correspond une histoire, une caractéristique, un lieu : Wagner, « ce conquérant du monde » évoque Venise où il écrivit *Tristan* après sa rupture avec Mme Wesendonk ; George Sand¹⁰¹ emporte dans son sillage l'inflexible Musset mais aussi l'étourdissant Liszt et « tout ce que Chopin contient de rêveuse, héroïque et sensuelle hypocondrie¹⁰² », Beethoven au caractère magnanime et bon fait « jaillir du clavier les sanglots et les arcs-en-ciel¹⁰³ »... Stéréotypes réducteurs diraient certains ? Non, au contraire c'est le point de départ d'une sorte de fantasmagorie atypique d'où naissait l'évocation de ses personnages tant admirés.

Mais existe-t-il une « manière musicale » d'écrire, comme le pensait Marcel Proust ? Nous sommes éclairés sur cette question en analysant quelque peu schématiquement, l'écriture de Wagner qui corrobore cette idée. Celle-ci se caractérise par le leitmotiv, défini comme « un motif conducteur » dont les apparitions dans l'œuvre font surgir le souvenir d'une idée, d'une situation ou d'un passage lié à une première occurrence. Pour Wagner, cette technique du leitmotiv est plus conséquente qu'un simple clin d'œil aux auditeurs les plus avertis, il s'agit plutôt d'un cheminement inconscient qui doit toucher l'auditeur. Mais identifier le thème et l'analyser importe moins que de ressentir l'effet et le caractère particulier que le leitmotiv suggère. Le compositeur ne cherche pas à se cantonner dans le passé mais donne à percevoir « le reflet du passé dans le présent ». Proust en mélomane confirmé, n'ignore pas cette caractéristique si propre à Wagner. Ainsi, les leitmotivs proustiens comportent bien

¹⁰¹ « (...) souffrante, elle écoutait, l'âme détendue et ravie, monter jusqu'à son lit les trombes voluptueuses du clavier de Liszt ; assurée de sa maternelle générosité ; éblouie par son règne sur le cœur de Chopin dans un monastère délabré des Baléares. », *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 85.

¹⁰² *Ibidem*, p. 154.

¹⁰³ *Ibidem*.

cette relation au temps et cet appel à la sensibilité du lecteur. Quant à Anna de Noailles, recherche-t-elle chez un compositeur la forme idéale de ses écrits ? Lorsque dans la préface au recueil de 1934 elle clame : « C'est alors que je décidai de pénétrer le mystère de la prosodie¹⁰⁴ » suite à ses déboires musicaux, à quelle acception de ce terme pensait-elle ? Aux règles de versification de la poésie ou à celles régissant l'organisation du texte et de la musique ? Sans doute envisage-t-elle la polysémie de ce terme puisqu'elle assimile les mots et les accords. La poésie, à l'origine en étroite relation avec la voix, est déjà musicale en elle-même, exploitant la dimension phonique et les potentialités musicales du langage. C'est pour cette raison qu'elle demeure la forme la plus adaptée à la mise en musique, sous forme de chansons ou, autrefois, de *lied*. La rime, le rejet et les formes scandées des vers réguliers facilitent cette transposition. De plus, le système de composition romantique, en particulier, puise dans la littérature poétique pour trouver le thème et le texte à ses compositions. Schubert, Schumann, et Mendelssohn, passionnés de littérature, voient dans l'imagination du poète et du musicien, une voie privilégiée vers la vérité des sentiments et du rêve¹⁰⁵. Anna de Noailles apparaît bien proche de cette conception de la poésie et il ne semble pas improbable qu'elle s'inspire parfois de cette forme. En effet, après l'analyse de son œuvre, on relève de nombreuses ressemblances et affinités avec les *lieder* de Franz Schubert, qu'elle apprécie tout spécialement¹⁰⁶. Schubert semblait plus porté à suivre le cours de ses songes, de ses souvenirs¹⁰⁷. Ainsi composait-il des mélodies délicates empreintes de nostalgie dans un mal-être diffus quasi permanent, tel que le ressentait également la comtesse de Noailles. Le caractère particulier du *lied* schubertien réside dans la répétition d'une mélodie de strophe en strophe puis soudain un intervalle expressif isole un mot par lequel le passage du majeur au mineur provoque une brusque tension anxieuse. Mais, l'effet mélodique perdrait de son sens s'il n'était porté par les vers. Par conséquent, l'unité du *lied* schubertien, comme celle des poèmes d'Anna de Noailles, demeure avant tout dans l'atmosphère qui s'en dégage. Cette forme musicale

¹⁰⁴ *Derniers Vers et Poèmes d'enfance, op.cit.*, p. 161.

¹⁰⁵ À cette époque, on aimait à mettre en musique de courts poèmes (ainsi que les compositeurs allemands et leurs fameux *lieder*). Saint-Saëns et Jacques de la Presle l'ont fait pour Noailles. À l'exemple du poème *Violons dans le soir*, extrait des *Éblouissements*, adapté sous forme de nocturne par Camille Saint-Saëns.

¹⁰⁶ Paderewski témoigne de cette affection dans sa bibliographie : « One of her favorite composers was Schubert. », *The Paderewski memoirs*, Ignace Jan Paderewski et Mary Lawton, Collins, Londres, 1939, p. 156.

¹⁰⁷ Franz Schubert (1797-1828) a composé six cents *lieder* sans volonté affirmée de construire un vaste édifice. Le poète de prédilection de Schubert fut Goethe dont il mit en musique plus de cinquante poèmes. Étrangement, Anna de Noailles admirait beaucoup l'écrivain romantique allemand.

se construit sur des formes brèves et « “mixtes” qui combinent musique et paroles¹⁰⁸ ». Ces pièces, souvent répétitives, dominent dans l'œuvre de Schubert car le compositeur favorisait le charme de la mélodie, l'absence de formes figées et le lyrisme du climat. De tels rapprochements avec le poème ont poussé Marcel Beaufils, dans son essai intitulé *Le Lied romantique allemand*¹⁰⁹ à se demander : « le lied, serait-il, pour finir, un phénomène littéraire ?¹¹⁰ » et celui-ci de répondre qu'il « s'apparente, en génie païen, à la tragédie grecque, dans une mesure plus consciente qu'on ne s'imagine : Nietzsche le verra bien. (...) Il s'agit donc bien là d'une position métaphysique fondamentale, d'un coup de sonde dans ces réflexes élémentaires où chacun se reconnaît¹¹¹ » En outre, pour Schubert aussi la nature était davantage qu'un lieu ou qu'une source d'inspiration, s'inscrivant au cœur du drame humain, tel un personnage central¹¹². C'est pourquoi le lied se nourrit d'images simples véhiculées par les sens : il naît d'un nuage sombre, du chant triste d'un oiseau, de la mobilité du temps... Finalement, avant d'être musicien Schubert était poète. Comme lui, Anna de Noailles, aspirait à la vérité et sans relâche s'adressait à la conscience de l'homme, le ramenant inexorablement à sa condition de mortel inconsolable.

Mais Noailles ne s'est pas limitée à cette référence. On connaît l'admiration qu'elle portait à Beethoven qui, en musique, incarna le changement. Effectivement, en sortant du cadre classique et dépassant les modèles établis, il élargit les formes traditionnelles. Claude Debussy, contemporain d'Anna, le fit également, en passant outre le respect de la prosodie traditionnelle. Noailles avait une connaissance suffisante de ces compositeurs pour saisir l'audace de cette évolution et, en quelque sorte, les suivit par l'émancipation dont elle fit preuve dans ses œuvres tant en prose qu'en vers.

¹⁰⁸ Aude Locatelli, *Musique et littérature au XX^e siècle*, PUF, 2001, p. 99.

¹⁰⁹ NRF, (1956) édition de 1982, p. 41.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 30.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 52-53.

¹¹² « (...) pour le poète allemand, la Nature est un personnage parce qu'elle est le lieu où l'individu s'insère dans le Tout. Elle est le personnage central du drame humain, parce qu'elle en est la suprême référence. Elle constitue la norme “cosmique” de notre destin. (...) Sur les quelque cent quatre-vingts lieder d'une édition (...) on est frappé de l'énorme pourcentage des lieder de nature. Ils représentent la presque totalité des textes qui se sont maintenus au cours des temps », *ibidem*, p. 49 et p. 74.

1.3 Les influences philosophiques

Il ne s'agit pas ici de confronter philosophie et littérature en plaquant une théorie sur une œuvre, mais bien plutôt de saisir la tournure d'esprit de l'auteur et l'impact de courants doctrinaires sur la construction de son œuvre. Ce développement visera aussi à décrire les apports des philosophes sans entreprendre de comparaisons détaillées, études qui ont déjà été faites¹¹³.

Progressivement Anna de Noailles approfondit sa formation intellectuelle classique en lisant les philosophes. Elle se référa, dans un premier temps, aux penseurs grecs qui l'ont incité à la connaissance de soi. Ce qui lui semblait naturel, comme elle l'explique dans son introduction aux *Poèmes d'enfance* : « Je fus conquise par l'intelligence. Fière de la terre des Grecs (...), je m'unissais au miracle de l'Hellade logique et noble¹¹⁴ ». Les épigraphes de Sophocle et de Pindare attestent la pérennité de cette pensée dans l'esprit de l'auteur. Issus de cette filiation, les philosophes de l'époque classique « tout construit(s) d'antique argile sur quoi fleurit et verdoie la neuve forêt¹¹⁵ », retinrent également l'attention de l'adolescente assoiffée de justice et de vérité. À quinze ans, accablée par les souffrances de l'appendicite, Anna trouva du réconfort auprès de Montaigne et de Pascal qu'elle lisait « le soir à la lueur d'une bougie¹¹⁶ ». Tels de véritables thérapeutes¹¹⁷, leurs œuvres analeptiques accompagnèrent la convalescence de la jeune malade. Leurs pensées se métamorphosèrent en nourriture puis en un remède qui « [l']empêcha de désespérer, [l']empêcha de mourir¹¹⁸ ». De Pascal, inspiré par Montaigne, elle admirait la puissance de son génie scientifique précoce et appréciait la primauté de la pensée sur toute autre activité de l'existence, comme l'atteste l'épigraphe doublement élogieux mis en

¹¹³ Voir l'ouvrage de Catherine Perry, *Persephone Unbound – Dionysian aesthetics in the works of Anna de Noailles*, Canbury Associated University presses, Londres, 2003, et celui d'Angela Bargenda, *La Poésie d'Anna de Noailles*, L'Harmattan, 1995.

¹¹⁴ *Op.cit.*, p. 163.

¹¹⁵ Introduction aux *Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 164.

¹¹⁶ *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 226.

¹¹⁷ « Sans Montaigne, que serais-je devenue ? Que serais-je devenue sans Pascal ? Aurai-je eu un suffisant courage sans Voltaire ? », « La Lyre naturelle », *op.cit.*

¹¹⁸ Introduction aux *Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 164.

introduction du poème « Pour Anatole France » : « Toute la dignité de l'homme est dans la pensée¹¹⁹ ».

Depuis sa convalescence, « le chant de Pascal » résonnait en elle, devançant le cortège de ses douleurs physiques et morales. Comment ne pas ressentir la tension de cette âme passionnée ? S'agissait-il vraiment de « croire ou mourir » ? À l'époque des questionnements spirituels, Pascal eût pu apporter un début de réponse. Mais au fur et à mesure des pages pascaliennes, la rouerie fine et spirituelle, « sinistre, aiguillée et affilée comme un poignard¹²⁰ », disparut au profit du fanatisme religieux. L'amour absolu et tyrannique de Pascal pour Dieu avait sans doute un aspect bien effrayant. Même si le caractère volitif et passionné du moraliste forçait l'admiration et pouvait entraîner l'élévation de l'âme, les objurgations strictes et les injonctions forcenées, ne correspondaient vraiment pas à l'alacrité juvénile d'Anna. Pascal devint un pauvre mystique, tourmenté par la peur de l'Enfer et une vie géhennée : presque fou à sa mort, la raison l'abandonna comme lui même avait abandonné la raison. Cependant, ce destin formidable ne devait laisser d'intriguer Noailles. Dans son journal intime, on constate qu'entre 1893 et 1894 elle se trouvait en proie à des questionnements sur sa foi : « Je souffre et je suis lasse parce que je ne sais plus vous trouver (...) mon Dieu je ne vous comprends pas et je vous adore humblement, je confesse que ma raison est faible, et que vos mystères l'effrayent¹²¹ ». Comme Pascal écrivait une prière à Dieu pour lui demander « le bon usage de ses maladies », Anna, dans ses adresses au divin, exposait ses doutes et remises en cause. Mais elle se rebiffa contre la soumission totale et extrémiste exigée par Pascal, n'ayant pas reçu la foi divine contrairement à lui. Grâce à ce cheminement spirituel, elle se dégagea également de la quête du Salut éternel. Insatisfaite en définitive des réponses de la religion à ses interrogations eschatologiques, ses conclusions différèrent de celles de Pascal. Finalement, dans ses derniers vers, elle osa lui rétorquer : « Seul l'Univers triomphe, ascétique Pascal !¹²² ».

Néanmoins, son goût pour le maître de Port-Royal se trouva ravivé par l'intermédiaire de Maurice Barrès. Lui-même fervent admirateur de Pascal, il avait projeté d'écrire un livre sur le philosophe mathématicien qui ne vit jamais le jour. Dans une lettre du 30 septembre 1907, on apprend qu'Anna de Noailles lui a dédié un titre

¹¹⁹ *Derniers Vers et Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 77, et cité également dans l'entretien accordé à Frédéric Lefèvre, *op.cit.*

¹²⁰ Émile Deschanel, *Pascal, La Rochefoucauld, Bossuet*, Calmann-Lévy, 1888, p. 80.

¹²¹ Extrait du journal d'Anna de Noailles cité par Edmée de La Rochefoucauld, *op.cit.*, p. 102.

¹²² « Visite à Port-Royal-des-Champs », *Derniers Vers et Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 26.

de Pascal, alors que Barrès commentait *Le Discours sur les passions de l'amour*. C'est sûrement aussi en hommage à cette amitié qu'elle posa en épigraphe à son roman *La Domination* cette réflexion de Pascal : « Pyrrhus ne pouvait être heureux ni avant ni après avoir conquis le monde ». Noailles rejoignait les penseurs pessimistes comme La Rochefoucauld dans leur philosophie sceptique de la vie. « Le soleil ny la mort ne se peuvent regarder fixement¹²³ » était sa maxime préférée à tel point qu'elle la reformula dans son troisième roman *La Domination*¹²⁴. Éblouie par ce XVII^e siècle si prolifique¹²⁵, Anna se piqua de lire cet aristocrate moraliste qui avait le talent de contraindre ses lecteurs à l'autocritique. Parfois particulièrement aigri qu'il en devenait misanthrope, La Rochefoucauld laissa l'empreinte de son pessimisme sur le raisonnement d'Anna de Noailles. Tous deux observateurs très pointus de leur entourage, ils n'étaient pas dupes des intérêts égoïstes de certains et de la comédie pathétique des autres. Noailles dénonça également dans ses articles, comme on le verra plus loin, le « déguisement » des hommes en société où l'amour même « ressemble plus à la haine qu'à l'amitié¹²⁶ ».

Poursuivant son appropriation des grands écrivains français, Anna se consacra par la suite aux « philosophes de l'Encyclopédie ». Alors s'imposa Voltaire, « savant et poétique¹²⁷ », auréolé du succès de ses contes et de ses pamphlets. Écrivain de la justice et de la liberté, défenseur des plus humbles dans *Candide*, caustique à travers les articles de son *Dictionnaire philosophique*, Voltaire incarnait définitivement le courant des Lumières pour Noailles¹²⁸. Elle envoyait ce critique mordant mais toujours empreint d'équité. Elle retournait régulièrement le consulter dans la bibliothèque de ses beaux-parents à Champlâtreux¹²⁹.

Elle n'aborda que plus tard les philosophes allemands du XIX^e siècle, Schopenhauer et Nietzsche, puis les penseurs contemporains (Hippolyte Taine, Ernest Renan). Anna de Noailles ne dissimula jamais les influences de certains philosophes sur ses écrits : « On n'ignore pas les sentiments philosophiques, politiques, sociaux qui m'ont animée sans défaillance, dans la lumière de la raison, et dont mes relations, ma

¹²³ Maxime XXVI, (Claude Barbin, 1665), Gallimard, 1976, p. 48.

¹²⁴ *La Domination*, Calmann-Lévy, 1905, p. 276.

¹²⁵ À titre d'exemple, parurent également en 1665 *Don Juan* de Molière, *Alexandre* de Racine, les *Contes de La Fontaine* et *Les Réflexions ou Sentences et Maximes morales* de La Rochefoucauld.

¹²⁶ Maxime LXXII, *op.cit.*, p. 55.

¹²⁷ *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 66.

¹²⁸ « (...) le rire triomphant et charitable ; ce Voltaire universel qui frappa le siècle de son nom, en fit une monnaie ayant cours à travers les contrées et les âges, enrichissant à jamais tout esprit, permettant qu'aucun ne fût démuné ». *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 64.

¹²⁹ Lettres à Barrès du 2 octobre 1904 et du 30 décembre 1905 dans laquelle elle disait relire les *Contes* dans une magnifique édition, *op.cit.*, p. 231 et p. 431.

conversation et, plus secrètement, mes œuvres témoignent¹³⁰. » Dans l'étude que Geneviève Bianquis a conduite sur le nietzschéisme en France¹³¹, l'auteur reprend quelques références poétiques de Noailles afin d'explicitier les liens et les influences du philosophe sur la poétesse. Dans cette analyse succincte, Bianquis oublie toutefois d'évoquer les théories sur l'art et traite essentiellement de la poésie.

Anna de Noailles s'est rapidement tournée vers les origines de la pensée, la Grèce. À ce titre, elle trouve en partie chez Nietzsche le développement de certaines de ses réflexions. En effet, le philosophe, en sa qualité de spécialiste en philologie classique, maîtrisait parfaitement ce sujet. Ce premier point commun devait attiser l'intérêt de Noailles. Néanmoins, elle aborda tout d'abord la philosophie de Schopenhauer, vers 1894, puis, vers 1900, celle de Nietzsche.

« Les idées répandues par Nietzsche saturaient (...) l'air de notre littérature¹³² », à tel point que certains auteurs s'évertuaient à déterminer lequel d'entre eux était véritablement nietzschéen. Parmi ceux-ci, Rémy de Gourmont et Charles Maurras qui s'employèrent à réfuter cette influence sur les écrits de leurs homologues contemporains¹³³. Pourtant, Noailles lut *Zarathoustra*, une œuvre qui correspondait bien « aux instincts profonds¹³⁴ » de sa personnalité. L'élan vital, la soif de vivre, le rire ou encore la danse forment bien le socle fondamental de l'esprit noaillien¹³⁵. Sensibilisée par les exhortations nietzschéennes, elle chercha à éprouver et expérimenter par elle-même toute la puissance de la nature et la volonté de l'homme : « Tout amour de soleil est innocence et désir de créateur !¹³⁶ ». De ce fait, la force de *Zarathoustra* agit comme un déchaînement comparable à un élément de la nature. Georges-Armand Masson suggère qu'elle « dut trouver dans la doctrine nietzschéenne une justification de son tempérament¹³⁷ ». Certes, mais Anna de Noailles n'y voyait pas seulement une formulation ou une confirmation de ses propres intuitions. Il est en effet étonnant de constater, à la lecture de ses propos sur le philosophe allemand, qu'elle le percevait

¹³⁰ Entretien avec Frédéric Lefèvre, *op.cit.*

¹³¹ *Nietzsche en France – L'influence de Nietzsche sur la pensée française*, Librairie Alcan, 1929.

¹³² Georges-Armand Masson, *La Comtesse de Noailles, son œuvre*, Éd. du Carnet critique, 1922, p.21.

¹³³ Voir l'article de Rémy de Gourmont, « Les Nietzschéennes », *Mercure de France*, juillet 1903 et celui de Charles Maurras, « Le Romantisme féminin », *Minerva*, 1^{er} mai 1903.

¹³⁴ René Lauret, « La Philosophie de Mme de Noailles », *La Vie des peuples*, n°4, 1921, p. 576.

¹³⁵ « Et qu'il soit perdu pour nous, le jour où nous n'avons pas dansé ! Et qu'elle soit fausse pour nous, la vérité qui ne n'accompagne pas un éclat de rire ! » Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 10/18, 1972, p. 199.

¹³⁶ Épigraphe de Nietzsche cité en ouverture du chapitre I des *Éblouissements*, p. 1.

¹³⁷ *Op.cit.*, p. 19.

également comme un « consolateur grâce à qui l'on ressuscite¹³⁸ » qui exhortait à « l'amélioration du cœur ». Quelle responsabilité écrasante, quelle fonction décalée infligée à la philosophie ! La pensée de Nietzsche ne participe pas que de la confirmation d'une idée, d'une affinité entre intelligence, mais il devient une sorte de guide spirituel. C'est lui qu'elle affuble du titre de « moraliste [qui] écarte les nuages et les vapeurs pour frapper (...) les têtes asservies ou béates¹³⁹ » et non pas Pascal ou La Rochefoucauld. Comme elle le formule également à l'endroit de Marcel Proust, ces esprits ont la faculté de faire ouvrir les yeux¹⁴⁰. Voilà précisément ce que Noailles estime par-dessus tout : « la clairvoyance¹⁴¹ ». Cette faculté associée au lyrisme (point qui fut aussi souvent reproché à Nietzsche), à « la finesse et la générosité », fait de Nietzsche tout ce que Noailles exige d'un penseur digne de ce nom. Comme chez Platon, dont Anna était férue, le poète, l'artiste (ou encore le philosophe) revêt le rôle du maïeuticien. Lui seul réussit à faire accoucher les âmes, lui seul peut faire accéder à « une vérité supérieure », à la « perfection ». Une citation reprise dans *Les Vivants et les Morts* illustre cette exigence qui sonne dès lors comme un commandement : « Car l'exceptionnel, voilà ta tâche...¹⁴² ». Cette vision de l'artiste provient également de Schopenhauer sur lequel Nietzsche s'appuya dans un premier temps. Même si les finalités qu'ils donnent à l'acte d'écrire s'avèrent divergentes, il n'en demeure pas point que ces deux approches se ressemblent. À l'exigence de l'exceptionnel s'ajoute celle de la vérité. Selon Nietzsche, l'inconscient, dévoilé par le rêve et l'ivresse, révèle la vérité tout autant que l'illusion. Dans ses rêves, l'artiste a accès à un type de révélation qu'il se doit de transmettre aux hommes afin de les détourner du dégoût pour l'absurdité de l'existence. L'artiste, comme le philosophe, a conscience que « l'existence du monde ne peut se justifier qu'en tant que phénomène esthétique.¹⁴³ » Il devient de ce fait le médium, ballotté entre le dionysisme, la démesure, et l'apollinisme, « (...) le développement de l'art est lié à la dualité du dionysien et de l'apollinien : de la même

¹³⁸ « La Lyre naturelle », *op.cit.*

¹³⁹ Entretien avec Frédéric Lefèvre, *op.cit.*

¹⁴⁰ « Je me rappelle avoir écrit alors à Marcel Proust (...) qu'il est des passages de son œuvre que je considérais, en leur véracité, comme sacrilèges, et qu'il m'arrachait les paupières, me contraignait à tout voir, là où j'eusse voulu me protéger, me défendre, ignorer ». « Un souvenir de Marcel Proust », *Lettres à la comtesse de Noailles*, correspondance générale de Marcel Proust, publiée par Robert Proust et Paul Brach, Plon, 1931, p. 27.

¹⁴¹ Entretien avec Frédéric Lefèvre, *op.cit.*

¹⁴² Épigraphe du poème « Le Monde intérieur », p. 100.

¹⁴³ *La Naissance de la tragédie*, Livre de Poche, 1994, p. 39.

manière que la dualité des sexes engendre la vie¹⁴⁴. » De plus, l'artiste par la création procure la délivrance car il permet « le changement des valeurs¹⁴⁵ ». Enfin, cette figure est valorisée puisque Nietzsche y associe la souffrance¹⁴⁶, thème que l'on retrouve constamment chez Noailles. Ces philosophies restent inéluctables dans la démarche heuristique de Noailles qui, à l'instar de ses maîtres¹⁴⁷, n'a pu éluder les questionnements métaphysiques qui s'imposèrent à elle dès sa prime jeunesse. Les prises de position antichrétiennes de Nietzsche en faveur d'une conception artistique de la vie ont sûrement convaincu Anna de Noailles, qui verse aussi dans un nihilisme profond dès les années 1910.

De cette reconnaissance spirituelle découle logiquement un nombre considérable de références, explicites ou non, aux théories nietzschéennes. Cette influence a été étudiée en profondeur par Catherine Perry dans son ouvrage de référence *Persephone Unbound – Dionysian aesthetics in the works of Anna de Noailles*. Il ne sera donc pas débattu ici du nietzschéisme, véritable ou non, d'Anna de Noailles. On peut néanmoins l'appréhender de deux manières principales : d'une part, les citations servant d'épigraphe aux différents recueils¹⁴⁸ et d'autre part les influences tacites telles que le sujet de certaines proses, ou l'éthopée du personnage de *La Domination*, Antoine Arnault. La science, l'art (en particulier la musique), la religion, la souffrance (la folie de Nietzsche fut racontée à Noailles par la sœur du philosophe) constituent autant de sujet de réflexion dont elle traite dans ses écrits. *La Nouvelle Espérance*, roman du désir et de la libération de la volonté, se place sous l'égide de la pensée nietzschéenne par le biais de deux épigraphes, comme le « Conte triste avec une moralité » et « La Prière devant le soleil ». La notion de volupté, si fréquente dans les écrits de Noailles, se réfère sans doute à l'acception proposée par Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « (...) c'est le bonheur champêtre de la terre, l'exaltation reconnaissante » et encore « le grand bonheur, le symbole du bonheur suprême et du suprême espoir...¹⁴⁹ ».

Sa rencontre avec l'œuvre des philosophes allemands lui permit de trouver des pistes d'analyse, des bribes de réponses. Bien sûr, comme a son habitude, Noailles ne se

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.47.

¹⁴⁵ « Le changement des valeurs – c'est le changement de celui qui crée. Celui qui doit créer détruit toujours. » *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op.cit.*, p. 56.

¹⁴⁶ « Créer, c'est la grande délivrance de la douleur, et l'allègement de la vie. Mais pour que le créateur soit, il faut beaucoup de souffrances et de métamorphoses. », *ibidem*, p. 81.

¹⁴⁷ « Je veux enseigner aux hommes le sens de leur existence », *ibidem*, p. 19.

¹⁴⁸ Nietzsche est, avec Victor Hugo, l'auteur le plus cité : plus de six références chacun, sans compter les entretiens.

¹⁴⁹ *Op.cit.*, p. 178.

contente pas d'adopter tout de go des doctrines philosophiques. Le point de vue, par exemple, des penseurs allemands sur la femme ne pouvait être acceptable pour elle¹⁵⁰. En 1908, elle se réclamait encore de Nietzsche dans une lettre adressée à Maurice Barrès, avec cette pérenne volonté englobée dans l'injonction : « Deviens ce que tu es. » Dans son analyse, René Lauret conclut très justement comme suit : « Mme de Noailles a eu la chance de trouver en Nietzsche une parenté spirituelle, qui l'a aidée à prendre conscience d'elle-même. Nous avons dit, et nous répétons que son analyse des sentiments moraux, son culte de l'orgueil, de la souffrance, de l'exaltation dionysiaque, portent la marque nietzschéenne. Mais ce n'est pas un mince mérite, que d'avoir si bien compris ce philosophe, tout en rejetant une partie capitale de sa doctrine, la condamnation de la pitié¹⁵¹. »

Enfin, elle connut Bergson dont elle était l'amie et l'élève désinvolte. Elle eut l'occasion de lui rendre l'estime qu'il lui portait dans un article intitulé « la Renommée d'Henri Bergson » paru dans *Les Nouvelles littéraires* le 15 décembre 1928.

2. Des expériences indélébiles

2.1 *Les lieux emblématiques de sa vie : entre le Paris 1900 et Amphion l'édénique*

Anna de Noailles aimait, par-dessus tout, deux endroits avec un égal attachement : la maison ceinturée du jardin de son enfance en Savoie, et Paris, capitale du pays qu'elle chérissait. La plus grande fierté de cette femme se logeait dans cette simple affirmation : « Je suis née à Paris¹⁵². » Répétés, déclinés et amplifiés sous toutes ses formes, ces simples mots semblaient une formule incantatoire, presque une devise

¹⁵⁰ Cette affirmation reste à nuancer chez Nietzsche qui voit aussi en la femme plus de générosité et de pureté qu'en l'homme.

¹⁵¹ *Op.cit.*, p. 576.

¹⁵² Cette phrase, répétée deux fois dans la même page, ouvre son autobiographie, *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 31 et p. 32.

personnelle : « Je suis née à Paris, et c'est certainement une des choses que j'ai dites le plus souvent dans ma vie, et avec le plus de fierté ! Être née à Paris ! Je pense à cela toujours, je sens cela toujours !¹⁵³ ». Premiers regards pour cette ville, premiers engouements... mitigés ! Le parc Monceau, le quartier de l'Étoile, les claires allées des Tuileries, la petite fille prit conscience progressivement de cet environnement acceptable mais trop circonscrit. En effet, même si ces lieux procuraient quelques agréments non dénués de beauté¹⁵⁴ et d'intérêt, ils n'étaient pas non plus sans inconvénients. Le bruit des grandes artères haussmanniennes, « les perspectives resserrées¹⁵⁵ », le joug de l'homme imposé aux animaux transportés dans la ville, froissaient la sensibilité de la jeune Anna, esprit déjà tout imbu de nature.

La nature, c'était Amphion où s'élevait le chalet acheté par ses parents, après leur mariage, à un comte polonais fils naturel de Napoléon. Dans cette « demeure marquée par l'amour¹⁵⁶ », Grégoire de Brancovan avait entrepris des travaux pharaoniques pour transformer l'inconfortable mesure en un palais entouré de magnifiques jardins. À l'approche du printemps, toute la famille partait s'installer au bord du lac Léman, le plus souvent jusqu'en septembre. Pour Anna de Noailles, Amphion symbolisa dès lors le paradis sur terre : « Oui, ce fut là le paradis¹⁵⁷ ». Durant toute sa vie, elle se partagea entre ces deux lieux à la fois réels et magiques : Amphion symbole du bonheur de l'enfance, de l'éden perdu, et Paris où elle connut l'amour et la gloire, délaissant pour un temps ses racines étrangères¹⁵⁸.

¹⁵³ « La Lyre naturelle », *op.cit.*

¹⁵⁴ Le « vert réjouissant », « les platanes (...) égayaient par leurs bourgeons », « les cygnes et les canards », *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 34.

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ Charles Fournet, *op.cit.*, p. 17.

¹⁵⁷ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 92.

¹⁵⁸ « (...) je les avais quittés pour devenir la petite fille toute neuve de l'avenue Hoche et d'un jardin de Savoie » écrivait-elle dans son autobiographie à propos de ses ancêtres, *op.cit.*, p. 33.

a) *Paris*

Tout commença au 22 du boulevard de Latour-Maubourg dans le 7^e arrondissement. Ses parents habitaient alors un hôtel particulier de la famille qu'ils quittèrent rapidement pour s'installer définitivement dans un quartier nouvellement construit, aux limites de la ville à cette époque. De plus en plus convoité depuis l'aménagement du nord-ouest parisien et la construction de l'Arc de Triomphe en 1836, l'actuel 16^e arrondissement attirait les Parisiens aisés qui pouvaient y faire construire de luxueux appartements. De ce fait, les Brancovan aménagèrent « dans un opaque hôtel de l'avenue Hoche, spacieux et haut, serpenté par des escaliers recouverts de laine rouge¹⁵⁹ ». Aux alentours, divers bâtiments aujourd'hui disparus évoqués par Noailles dans ses mémoires : le *Tattersall*, « luxueux marché aux chevaux¹⁶⁰ » et le couvent des Augustines près du parc Monceau. Le premier ne gâchait pas trop la vue et le second réveillait au son de ses cloches matutinales les jeunes enfants. Les impressions de jeunesse assez négatives ne laissaient pas présager l'amour inconditionnel qu'Anna porta par la suite à Paris. Elle semblait étouffer malgré la largeur des rues de ce quartier, peu propice à la bonne complexion des enfants et pourtant « c'est là (...) que je reçus toutes les leçons de ma petite vie¹⁶¹ », confia-t-elle dans son autobiographie. Par le choix de ses parents¹⁶² et sa naissance dans la capitale, Anna se sentait véritablement française et non adventice, fière de surcroît d'être une parisienne de cœur, d'esprit et de « sol ».

Paris au début du siècle s'émoustillait au cœur du mouvement fou de la Belle Époque qui se propageait alors à toute l'Europe. Fiacres, omnibus, tramway, métropolitain, électricité, la capitale française évolua de manière extrêmement rapide et profonde entre 1880 et 1900. Les écrits d'Anna de Noailles témoignent de ces bouleversements irréversibles. Tout d'abord, grâce à son autobiographie, on constate

¹⁵⁹ Anna décrit longuement cette maison, richement décorée et meublée : « Le salon le plus important de l'hôtel était habillé de peluche couleur de turquoise, meublé de canapés et de sièges dorés, et deux larges pianos y étalaient, côte à côté, le désert laqué de leurs reflets de palissandre, sous un haut palmier languissant. », *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 32.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 33.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 35.

¹⁶² À propos de sa mère : « Heureuse à Paris, ne pouvant vivre ailleurs (...) j'en avais inféré que la France seule était une nation et comptait dans le monde ». *Ibidem*, p. 39-40.

que les riches familles vivant à Paris possédaient des écuries au rez-de-chaussée de leur habitation. Il y a à peine un siècle et demi, circulaient dans Paris « l'omnibus (...) roulant dans les avenues sablées du parc, des fiacres surprenants par le cheval délabré, le cachot vitré de la voiture et les blanches pèlerines étagées du cocher¹⁶³ ». À côté de ces hippomobiles roulait le tramway en service depuis 1873. La jeune Anna et sa sœur l'empruntaient régulièrement pour effectuer le trajet qui les amenait au cours de solfège rue de Caumartin, près de la gare Saint-Lazare. Anna commença de cette façon à découvrir Paris, déplorant les débuts difficiles des transports en commun, ce qui ne cessait de navrer sa gouvernante¹⁶⁴. Mais cette appréhension ne la concernait pas vraiment : Anna, du haut de ses six ans dans ce tramway au « rythme grinçant et heurté, sa voûte de navire, colorisée d'affiches¹⁶⁵ » rêvait et se réjouissait déjà à l'idée de déguster un croissant, dans le court passage du Havre (qui relie encore aujourd'hui la rue de Caumartin à la rue du Havre) en la compagnie furtive des lycéens de Condorcet. Enfin, régulièrement, les jeunes filles se rendaient au cours de gymnastique de M. Lopez, rue du Colisée, petite voie adjacente aux Champs-Élysées. Mais en définitive, il valait toujours mieux s'aventurer dans ces transports aléatoires que de risquer en voiture l'emballement des chevaux, angoisse suprême de la mère d'Anna : « (...) nous ne montâmes jamais dans notre landau (...) sans demander à Dieu de nous garder du péril dans lequel nous nous étions engagées¹⁶⁶ ».

Les déplacements de la famille Brancovan restaient limités. En effet, les classes les plus aisées se concentraient autour des Invalides, essentiellement dans le 7^e arrondissement et dans le 8^e, entre La Madeleine et la place de l'Arc de Triomphe. Progressivement, le nord-ouest parisien prit de l'ampleur grâce à la construction d'hôtels particuliers, entreprise par la génération des parents d'Anna de Noailles. À l'ouest, la proximité du Bois de Boulogne constituait la limite de la capitale mais également un attrait non négligeable. Ce grand parc regorgeait d'activités diverses : il permettait la promenade à cheval, les jeux sur les pelouses, les promenades en bateau sur le lac intérieur, accueillait les défilés militaires du 14 juillet, possédait un hippodrome et plusieurs restaurants fameux dont Le Pré Catelan où il était de bon ton

¹⁶³ *Ibidem*, p. 34.

¹⁶⁴ « Le trajet de l'avenue Hoche à la rue Caumartin bouleversait à chaque fois notre gouvernante, inquiète d'un itinéraire compliqué où figurait, hasardeux, difficile à joindre et souvent « complet », le tramway de la rue Taitbout. » *Ibidem*, p.123-124.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 124.

¹⁶⁶ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 150.

d'être vu... Anna a toujours goûté ce lieu de verdure où elle retourna souvent adulte pour assister à la naissance du printemps et trouver l'inspiration¹⁶⁷. Autre lieu de ses sorties enfantines : les Champs-Élysées. Loin de former comme aujourd'hui une rangée ininterrompue de boutiques stéréotypées, la grande avenue présentait dans les années 1885 une mine plus alliciente et plus affable. On y amenait alors les enfants pour prendre le « grand air » et assister au théâtre de Guignol en mangeant des sucreries colorées. Autre passage obligé : les cérémonies religieuses à la cathédrale orthodoxe russe de la rue Daru, non loin de la demeure des Brancovan. Le faste de cette église, construite grâce au don personnel de l'empereur de Russie, perdure aujourd'hui. Mais Anna fréquentait aussi, avec les domestiques de la maison, les autres jours de la semaine l'église catholique « mi-espagnole et mi-anglaise » du début de l'avenue Hoche. Dans son autobiographie, Noailles se contente de décrire les « sombres prêtres tonsurés et rasés dans un ton bleu indigo et qui portaient (...) les traces de la mortification¹⁶⁸ ». Ainsi fut-elle plus touchée par la pauvreté et la passion de ces religieux que par les « dômes dorés¹⁶⁹ » et le protocole de l'église russe.

Le Paris de son enfance se bornait donc la plupart du temps aux maisons familiales et aux salons fréquentés par la mère d'Anna dans lesquels, d'ailleurs, elle ne s'amusait guère. Les Brancovan se rendaient chez leurs parents : au 73 rue de Varenne dans le 7^e arrondissement chez la cousine de sa mère, la princesse Gortchakow¹⁷⁰, chez sa tante où elle rencontra Pierre Loti qui habitait non loin, rue de Courcelles (8^e), ou encore chez les Bibesco, boulevard de Latour-Maubourg (7^e) et quelques amis, le plus souvent chez le prince Edmond de Polignac dont l'hôtel particulier se situait près du Trocadéro. Heureusement, cette courte amplitude géographique devait être bouleversée par deux grands événements : l'entrée dans le monde des demoiselles Brancovan et l'Exposition universelle de 1889. Ce ne fut pas tant la découverte de nouveaux quartiers parisiens que la révélation de possibles, à la fois réels et symboliques, que les jeunes

¹⁶⁷ « (...) accordez-moi un peu de temps, pour goûter à cet étonnant inconnu printemps qui revient, qui m'avait toujours aidée à travailler et que j'avais oublié ; j'ai rôdé toute la soirée dans l'humidité du Bois de Boulogne ; j'entendais bien mes voix (...) » Lettre à André Gide de mars 1910, citée par Élisabeth Higonnet-Dugua, *Anna de Noailles, Cœur innombrable*, Edition Michel de Maule, 1989, p. 201.

¹⁶⁸ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 147.

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ La demeure luxueuse aux chambres « tapissées de satin bleu, de satin blanc » resta associée à la mort de son père ; ce fut là en effet qu'elle apprit officiellement la nouvelle. *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 132.

enfants Brancovan découvrirent stupéfaits : tout à coup l'horizon s'agrandissait, le monde changeait¹⁷¹.

À l'aube du XX^e siècle, l'Exposition universelle de 1889 marqua l'entrée de la France dans un modernisme tous azimuts. Mais comment concevoir aujourd'hui l'écart incommensurable entre le Paris de la Troisième République, anarchiste et communal, et celui qui organisait en grande pompe, par des travaux titanesques, les Expositions universelles de 1889 et 1900 ? Alors que l'on parvient à cerner l'évolution des courants artistiques, comment saisir l'impact d'une évolution si rapide et globale sur les mentalités ? En fait, il y eut quatre Expositions universelles à Paris durant cette période : en 1867, 1878, 1889 et 1900. Ces événements, devenus de véritables institutions, illustraient les choix et les goûts des élites dirigeantes. Placés sous une bannière résolument optimiste, ils déployaient la dimension tangible de la croyance dans le progrès et les sciences. Les Expositions se consacraient aux arts, aux produits de l'agriculture et de l'industrie. Elles duraient en général six mois et s'affirmaient comme l'exhibition des découvertes du modernisme ; des pavillons constituaient en quelque sorte, la vitrine de chaque pays participant. Les plus marquantes restent l'Exposition de 1889 en lien avec la commémoration du Centenaire de la Révolution, et celle de 1900 qui accueillit les deuxièmes Jeux olympiques, véritable acmé technologique, pour lesquelles furent réalisées des prouesses architecturales et techniques tels que la galerie des Machines, ateliers de filature, de verre, le théâtrophone, l'électricité... Ces réalisations, conçues pour être temporaires, s'étaient étalées autour des Champs-Élysées et sur le Champ de Mars aux Invalides, qui voulait faire oublier les manœuvres militaires de la guerre de 1870. On mit également à l'honneur les derniers progrès scientifiques : le chemin de fer électrique, la modernisation de Paris grâce au métropolitain, la construction de la gare d'Orsay et du pont Alexandre III¹⁷². La capitale française, point de convergence de tous les regards, ne devint rien moins que la « réunion familiale de l'univers¹⁷³ ». À la fois attraction, foire et lieu d'exhibition du colonialisme triomphant, « cette authentique et palpitante réduction de la planète¹⁷⁴ » attirait et divertissait toute la famille Brancovan plusieurs fois par semaine. Anna raconte dans son autobiographie

¹⁷¹ « Cette éclosion secrète, ce brusque épanouissement de tous les sites énigmatiques sur le terrain du Champs-de-Mars fut pour moi le commencement exaltant de la possession du monde », *Ibidem*, p. 198.

¹⁷² On retrouve également quelques allusions à ces expositions dans les écrits de Marcel Proust où le métro et la tour Eiffel deviennent une sorte de témoins symboliques du temps qui a passé depuis Combray.

¹⁷³ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 201.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 200.

les visites aux pavillons de l'Angleterre « vernis, rustique, confortable (...) achalandé de pâtisserie au gingembre », du Danemark, à l'isba moscovite qui donnait « le vertige des distances incalculables »¹⁷⁵. Dispensée des visites rébarbatives, la jeune fille se ruait dans les stands de la Chine et du Japon, où des chinoiseries en tout genre et les odeurs qui s'en dégageaient devaient marquer durablement sa mémoire. Mais comme beaucoup, Anna se trouva éberluée devant le point d'orgue de l'Exposition, « l'attraction insigne¹⁷⁶ », la tour de Monsieur Eiffel. Jugée à l'époque « monstrueuse » par la plupart des anciens, menés par François Coppée, « on était pour ou contre la tour Eiffel¹⁷⁷ ». La jeune garde, les cubistes par exemple, l'estampilla symbole du modernisme et Noailles la surnommait le « fabuleux cyprès métallique » ou encore « le moderne campanile », balayant la « querelle nationale, politique, sectaire »¹⁷⁸. Effectivement, par sa base imposante et sa dimension monumentale, la tour Eiffel changea la physionomie de la capitale. Elle fut inaugurée le 31 mars 1889, avant l'ouverture au public en mai. Toute la famille aimait la tour et son créateur en compagnie duquel les jeunes Brancovan, accompagnés de leur mère, commirent leur ascension « au prix d'un vertige inoubliable¹⁷⁹ ». Anna profita moins bien de l'Exposition de 1900 car elle était enceinte. Aujourd'hui encore, on admire les vestiges de ces expositions à travers le palais du Trocadéro, le Grand et le Petit Palais, les anciens palais des Beaux-Arts, et bien sûr la tour Eiffel.

Dans cette mouvance exaltée et bouillonnante, on ne laisse pas de s'étonner de l'éclectisme culturel qui permit, par exemple, à Anna de Noailles de côtoyer, en l'espace d'une seule et même génération, Apollinaire, André Breton, Erik Satie, Picasso, Monet, Debussy ou encore les Curie, Paul Painlevé et Albert Einstein... Le XX^e siècle s'imposait comme un temps d'expérimentations diverses et croisées. La peinture, la musique, voyaient émerger de nombreux courants révolutionnaires : sous l'égide de grands artistes, le renouveau des techniques et des couleurs passait par la naissance de mouvements inédits : futurisme, cubisme, fauvisme, dadaïsme etc. Le grand palais de l'Exposition universelle de 1900 fut reconverti pour accueillir diverses manifestations, comme par exemple le Salon des Beaux-Arts qui présentait annuellement, depuis 1791, des œuvres d'artistes sélectionnées par le jury de l'École

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 198-199.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 201.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 201.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 203.

des Beaux-arts. Ce salon devint un divertissement très prisé, fréquenté par la bourgeoisie et l'aristocratie de l'époque. Les artistes et les écrivains se rencontraient aussi dans les allées des salons¹⁸⁰. Ces grandes réunions représentaient un lieu de débats et d'échanges intellectuels. À titre d'illustration, Victor Hugo, en 1878, présida le congrès de la propriété intellectuelle en vue de protéger les œuvres littéraires et artistiques. Mais la sélection officielle ignorait les prémices de la révolution esthétique et le jury consacrait des œuvres d'artistes déjà reconnus. En fait, ce style 1900, académique, ne se confondait pas avec l'art nouveau, quasiment absent des expositions.

Finalement, depuis ces deux dernières expositions universelles, Paris avait changé de manière irrémédiable. La ville affichait sa suprématie sur le reste de l'Europe, et surtout sur l'Allemagne. De manière très centralisée, tout ce que la France comptait de talents, de personnalités et autres gloires vivait à Paris. Voilà pourquoi, précisément, une des rencontres primordiales dans la vie d'Anna de Noailles eut lieu rue Richepance (rebaptisée rue du chevalier de Saint-Georges, près de la Madeleine) chez Paul Mariéton : en 1896, Anna devait y croiser Maurice Barrès. Cette fulgurante rencontre fut éphémère, Anna note dans ses mémoires : « nous fûmes comme effrayés l'un par l'autre¹⁸¹ ». La jeune poétesse, sur le point de publier son premier recueil, épousa un jeune et séduisant lieutenant des Dragons, Mathieu de Noailles. Ils habitèrent jusqu'en octobre 1909 avenue Henri-Martin, dans le 16^e arrondissement. Dès lors Anna s'émancipa et mena la vie d'une aristocrate aisée, devenue célèbre, qui se partageait entre les après-midi et les soirées mondaines d'amis proches et les lieux de spectacle parisiens. Malgré ses promesses de jeunesse, Anna passait régulièrement dans les salons littéraires en vogue où se retrouvait une société d'aréopagites, férue d'art. Le premier où elle s'illustra fut celui de la princesse Murat, boulevard des Invalides, qui organisait des « thés-tournois poétiques » dès 1899. Non loin de là, elle se rendait rue Monsieur-le-Prince, dans le 6^e, pour poser dans l'atelier du peintre La Gandara. Anna de Noailles avait ses salons favoris dans ce Paris très fermé, où elle rencontrait les écrivains les plus considérés de cette époque. Au 41 rue de l'Université, chez les Daudet, elle se lia d'une profonde amitié avec les deux fils du conteur provençal. Ce lieu attirait aussi les

¹⁸⁰ Voir, par exemple, les écrits esthétiques de Charles Baudelaire regroupées dans l'ouvrage *Curiosités esthétiques*, paru de manière posthume entre 1868 et 1869, dans lequel le poète-critique décrit longuement le « Bric-à-brac esthétique » (titre initial de l'ouvrage) des Salons officiels de 1845 à 1859.

¹⁸¹ *Le Livre de ma vie*, *op.cit.* p. 197. Cette relation et ses conséquences seront abordées dans le prochain chapitre.

amoureux de la langue méridionale, les amis du Félibrige¹⁸². Les salons facilitaient les échanges et les rapprochements, servant également de sésame aux débutants : si l'on avait été apprécié dans l'un d'eux, on pouvait se voir ouvrir tous les autres. Une fois ce succès avéré, les éditeurs et les colonnes des journaux devenaient plus facilement accessibles. En effet, après les soirées animées du très dreyfusard salon de Geneviève Straus (boulevard Haussmann et rue de Miromesnil, dans le 8^e) Proust, Gregh, ou encore Halévy continuaient leurs débats chez le libraire Rouquet et Lemerre du passage Choiseul. Vers 1898, avant la publication du *Cœur innombrable*, Anna offrait la primeur de ses vers à Augustine Bulteau¹⁸³ dans son « havre de paix et d'écoute » du 149 avenue de Wagram, situé très près de chez les Brancovan. L'écrivain et journaliste voulait depuis longtemps rencontrer la jeune poétesse dont elle avait déjà lu quelques pages. Ainsi débuta une longue amitié, quasi filiale, entre les deux femmes : Augustine Bulteau épaula Anna avec abnégation durant de longues années, par sa présence mais aussi par une incroyable correspondance qui permettait à la fragile jeune femme de déborder son cœur en toute confiance¹⁸⁴.

Autres lieux cruciaux : le salon de la princesse Bibesco, situé 45 quai de Bourbon, dans l'île Saint Louis, fréquenté par l'abbé Mugnier¹⁸⁵ ; la villa Saïd d'Anatole France, ou encore le 12 avenue Hoche, chez Mme de Caillavet, qui accueillait l'élite intellectuelle parisienne et aussi artistique. Par exemple, on pouvait y croiser Réjane, Sarah Bernhardt, Sacha Guitry, Antoine Bourdelle, Jacques-Émile Blanche, Jean Cocteau, tous pour la plupart dreyfusards. Le 8-10 rue d'Astorg, chez la comtesse Greffulhe, constituait également un passage obligé pour Anna qui était liée à la comtesse (née Caraman-Chimay) par le mariage de sa sœur avec Alexandre de Caraman-Chimay ; le 12 rue Galilée, chez Jeanne Muhlfeld, où Anna s'attacha à Paul Valéry, et enfin la maison d'Henri de Régnier, très proche de chez les Noailles. Mais il faut souligner que les rapports entre toutes ces personnalités ne reposaient pas nécessairement sur une amitié honnête et sincère, comme en témoignent le *Journal de*

¹⁸² Mouvement créé par sept Provençaux dont Frédéric Mistral et Aubanel pour le rayonnement de « la langue et la littérature occitanes ». La branche parisienne fut montée en 1879.

¹⁸³ Augustine Bulteau (1860-1922) dite *Toche* par ses proches, avait étudié la psychologie avant de devenir critique littéraire pour *Le Gaulois* et ensuite *Le Figaro*. Elle publia également des romans dont *La Lueur sur la cime*, inspiré de la relation entre Anna de Noailles et Maurice Barrès.

¹⁸⁴ On peut citer cette phrase : « Je suis maniaque de ce que vous dites (...) Toche vous êtes chère et bien aimée. Votre fille reconnaissante. » Lettre du 30 août 1904, reproduite par E. Higonnet-Dugua, *op.cit.*, p. 110-111.

¹⁸⁵ L'abbé Mugnier pendant presque soixante ans fréquenta les salons parisiens et devint « le pasteur bienveillant d'une singulière et tumultueuse paroisse : celle des gens de lettres. » Marcel Billot, préface au *Journal 1879-1939*, *op.cit.*, p. 8.

l'abbé Mugnier, qui aimait à consigner les remarques parfois acerbes des uns et des autres¹⁸⁶. Entre ces rendez-vous périodiques et fréquents, il y avait les habitudes permanentes, des moments plus intimes. Parmi ceux-ci, les fréquentes visites au Louvre où Anna appréciait le calme feutré du musée et surtout les peintres italiens : Vinci, Le Titien et Le Corrège. Enfin, les dimanches après-midi s'écoulaient la plupart du temps chez les Barrès au 100 boulevard Maillot, à quelques kilomètres de chez les Noailles. Plus tard, Anna courait régulièrement écouter le député à la Chambre. Mais cette brillante vie de société s'arrêta brusquement : force fut de constater que la constitution valétudinaire de la jeune femme s'accrut brutalement au point d'exiger une cure de repos dans une clinique spécialisée. Comme pour l'éloigner de ce Paris phagocyte, on l'envoya dans la maison spécialisée et flambant neuve du Docteur Sollier, à Boulogne-sur-Seine, entre décembre 1900 et février 1901 (là même où Marcel Proust fut également admis en 1905). L'isolement dans lequel vécut Anna de Noailles les premières semaines, séparée de son mari et de son fils, sans avoir non plus le droit d'écrire, l'accabla davantage. Elle craignait de mourir ou de perdre la raison, angoisse qui ne la quitta jamais plus¹⁸⁷. Sans doute, ce face-à-face vertigineux avec l'abîme de la folie poussa Anna à mieux comprendre les méandres de l'esprit humain. Par la suite, elle s'intéressa à la neurologie, science assez nouvelle initiée par le professeur Charcot vers 1860. Par l'intermédiaire de Nicolas Vaschide, professeur de psychologie expérimentale, elle accéda aux tables d'opération des hôpitaux de Villejuif et de La Salpêtrière, et put assister à la dissection de cerveaux féminins¹⁸⁸.

L'influence des médecins et les soins prodigués par un entourage omniprésent ont rendu à Anna le goût de la vie. D'ailleurs, dans cette société parisienne privilégiée, on aimait se divertir et fêter. Les publications et le succès des recueils de la poétesse donnaient lieu à de grands dîners dont Marcel Proust était souvent l'organisateur. L'année 1901 figura parmi les plus fastes : en mai, Montesquiou donnait sa réception en l'honneur de sa cousine, les Daudet firent de même alors que Marcel Proust conviait un

¹⁸⁶ À titre d'exemple, ces deux remarques : « Mme de Caillavet m'a parlé aussi de Barrès qui n'a mis en commun avec Mme de Noailles que le goût effréné de la réclame. S'ils se donnent rendez-vous, c'est, dit-elle, dans des agences de publicité. », le 30 mars 1909, p. 174 ; « Causé longuement avec Renée de Brimont qui est vraiment très jolie et me demande d'aller chez Miss Barney où elle a vu Colette courir presque nue dans le jardin. », le 5 juillet 1913, *op.cit.*, p. 251.

¹⁸⁷ Une seconde cure fut envisagée en 1902, elle eut réellement lieu en 1905.

¹⁸⁸ Dans une lettre adressée à Augustine Bulteau en mars 1903, Anna de Noailles écrit qu'elle prévoit aussi de visiter Villejuif et La Salpêtrière et précise : « ce qui à l'avance me trouble un peu, mais j'ai besoin de tout cela pour l'idée que j'ai d'un prochain livre. » Une visite de Cachan est annoncée pour plus tard. BnF, Na.fr. 17514.

petit groupe au Ritz, dont la salle décorée de magnifiques fleurs de chez Lachaume suggérait la fraîcheur du premier recueil. Outre ces banquets, décrits dans ses chroniques, avec finalement, un certain dépit, la comtesse aimait assister aux spectacles. Paris, capitale aux mille facettes, ville d'expérimentations en tout genre, entraînait en son sein frénétique une multitude de créateurs de toutes sortes. On découvrait par exemple, en ce début de XX^e siècle, de nouvelles musiques : les premières heures du tango, les représentations des Ballets russes, le jazz, et l'avant-garde de la peinture avec Picasso, Matisse, Braque... Anna de Noailles semblait à l'affût de toutes ces nouveautés. Ainsi, en octobre 1899, fut-elle subjuguée par la première représentation de *Tristan et Iseult*, qualifiée de « suprême¹⁸⁹ ». Donnée au Nouveau-Théâtre¹⁹⁰, situé 15 rue Blanche dans le 9^e arrondissement, l'œuvre de Wagner, interprétée par le ténor Ernest Van Dyck, réveilla en la jeune femme « ce profond grief contre la vie, cette hostilité envahissante et résolue¹⁹¹ ». Néanmoins, cette œuvre l'impressionna réellement au point de l'évoquer à plusieurs reprises dans *La Domination*. On trouve également de nombreuses allusions aux compositions wagnériennes dans sa correspondance ; une impression, un lieu ou encore un détail frappant pouvait faire l'objet d'un rapprochement avec l'un de ces opéras¹⁹².

Par la suite, la mélomane avertie assista à *Lakmé* de Léo Delibes à l'Opéra-comique, rue Favart. On avait prétendu à l'époque que le livret s'inspirait d'un ouvrage de Pierre Loti, ce qui ne manqua pas de susciter l'intérêt de son admiratrice inconditionnelle¹⁹³. Toujours très attirée par la musique, Anna ne dédaignait pas non plus le théâtre dont les pièces étaient souvent composées par quelque ami. Le théâtre a toujours été plus populaire que la musique classique. Par conséquent, des salles de spectacles se construisaient dans les quartiers moins riches mais plus peuplés du nord-

¹⁸⁹ Lettre à Maurice Barrès du 6 novembre 1904, *op.cit.*, p. 254. Anna de Noailles a assisté à de nombreuses représentations de Wagner – comme *L'Anneau du Nibelung* et surtout *La Walkyrie* puis *Siegfried* ou encore *Le Crépuscule des dieux* – où elle conviait souvent Barrès. Tous deux partageaient cette même passion. Lors d'un voyage ensemble à Venise, ils évoquent le séjour du maître et s'imprègnent de l'atmosphère si propice à la création artistique. Dans une lettre du 14 octobre 1904, Maurice Barrès surnomme Anna « Jeune Siegfried », héros qui ne connaît ni la peur ni l'amour, *op.cit.*, p. 237.

¹⁹⁰ Théâtre dirigé à l'époque par le moderne Lugné-Poé qui fut l'un des premiers à donner Ibsen et Strindberg dès 1891. Le théâtre, racheté ensuite par Réjane, présenta les pièces d'Ibsen et Marcel Pagnol.

¹⁹¹ *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 141.

¹⁹² À titre d'exemple : « Je ne retarderais pas mon départ à cause de mon livre, il est fini, et jamais je ne pense à cela, je travaille comme Tristan chante. », lettre à Barrès du 22 novembre 1904, *op.cit.*, p. 271.

¹⁹³ *Lakmé* est un opéra en trois actes dont l'histoire se déroule en Inde à la fin du XIX^e siècle. Inspiré par différents récits d'écrivains voyageurs de l'époque, dans ce cas Pierre Loti mais aussi Théodore Pavie, cette œuvre colorée et exotique rencontra un grand succès auprès d'un public fasciné par l'Orient.

est parisien. En 1904, Anna se rend au théâtre du Gymnase, rue Bonne-Nouvelle, pour regarder la pièce écrite par son cousin Antoine Bibesco, *Le Jaloux*. Par la suite, elle ne put manquer en 1907 *La Dame aux camélias* qui participa au succès de la jeune scène du théâtre de l'Atelier, situé dans un quartier excentré en plein essor, la butte Montmartre, où elle revint souvent. Quant à la pièce de Rostand *Chanteclerc*, donnée au Théâtre de la porte Saint-Martin en 1910, elle ne connut pas le même engouement. Anna d'ailleurs regretta l'échec de cette pièce¹⁹⁴. À la demande de Jean Cocteau, rencontré la même année, elle allait parfois l'assister pendant les répétitions de ses pièces, comme par exemple au Théâtre des Arts¹⁹⁵ en 1913. Enfin, entre 1913 et 1919, Anna se rendit au Vieux-Colombier (dans la rue du même nom) où l'on pouvait voir les pièces russes de Dostoïevski puis, après la guerre, l'un des auteurs préférés de Noailles, Maeterlinck avec son *Pelléas et Mélisande*. Mais, ce qui devait vraiment changer le monde du spectacle pour les décennies à venir se jouait une fois de plus dans le cœur de Paris : en 1913, le théâtre du Châtelet accueillait pour la première fois les Ballets russes. Ces nouveautés formelles furent révélées au public parisien par le mécène Serge de Diaghilev qui jeta à la face des spectateurs stupéfaits une musique neuve et audacieuse appuyée par un ballet exotique et provocateur. Le 3 juin 1912, Marcel Proust et Anna de Noailles pouvaient admirer Nijinski dansant sur le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy et sur *Daphnis et Chloé* de Ravel. Ces représentations qui furent de véritables révélations esthétiques ont réellement marqué les canons et critères artistiques pour les décennies à venir. Anna de Noailles fut également bouleversée par ces spectacles et donna plusieurs articles sur le sujet¹⁹⁶.

À partir de 1904, Anna de Noailles entreprit de nombreux voyages, malgré son appréhension et ses réticences. De ce fait, elle ressentit le manque de sa ville natale et son tumulte. En 1909, elle visita l'Alsace pendant plusieurs mois. Après quelques semaines, elle avouait dans une lettre à Franck datée du 20 septembre : « J'ai besoin de revoir le dôme des Invalides¹⁹⁷ ». L'atmosphère de Paris et « les feux de sémaphore (...) de la vitrine de Félix Potin¹⁹⁸ », établissement incontournable pour l'achat de

¹⁹⁴ « J'aurais souhaité pour cette famille puérile que ce fût un triomphe, et je sens que c'est le morne. » Lettre d'Anna de Noailles à Henri Franck, 7 février 1910, reproduite par E. Higonnet-Dugua, *op.cit.*, p. 196.

¹⁹⁵ Il s'agit aujourd'hui du théâtre Hébertot, 78 boulevard des Batignolles.

¹⁹⁶ « Lettre à un ami curieux et qui va être indiscret », *Le Gaulois*, 22 janvier 1921 et « Adieu aux Ballets russes », *La Revue musicale*, 1^{er} décembre 1930.

¹⁹⁷ Lettre reproduite par E. Higonnet-Dugua, *op.cit.*, p. 165.

¹⁹⁸ Lettre à Henri Franck, début octobre 1909, reproduite par E. Higonnet-Dugua, *op.cit.* p. 168.

« chapeaux baroques¹⁹⁹ », lui manquaient fortement. Ces magasins aux vitrines attrayantes lui rappelaient effectivement, « l'Orient de Byron par les ananas confits, et par le tonneau d'anchois, le lyrisme de Mistral²⁰⁰ ». Paris avait donc le pouvoir d'exciter l'imagination de l'écrivain. Dans le poème « L'Occident », extrait du recueil *Les Éblouissements*, elle établit un parallèle entre les deux entités géographiques préférées de son imaginaire : l'Orient et l'Occident. Le premier, tant convoité au début, se transforme progressivement en dégoût et en répulsion. Le besoin de revenir à Paris se fait pressant, une envie qui ressemble au désir de courir vers son amant : « Partir, fuir, s'évader de ce lourd paradis (...) Et rentrer dans sa ville, (...) Dire à Paris : « Je viens, je te reprends, j'arrive !²⁰¹ ».

Dans ce quartier du 16^e arrondissement, à la fenêtre du cinquième étage de son appartement, Noailles pouvait apercevoir des jardins et des vergers. Son regard était attiré par un arbre en particulier : « (...) je cherche l'abricotier, et je l'aperçois, en bas, menu et fin, au seuil d'un potager²⁰² ». De ce décalage, voire de cette opposition, entre la ville en construction et la nature étriquée qu'elle comprimait, surgissait la perception du poète, ample et sans limites. Anna était même convaincue qu'il eût été absurde de n'y voir qu'une ville : « Est-ce bien Paris ? Mais non, c'est vrai que c'est tout l'univers...²⁰³ ». Grâce à cette imagination puissante, cette projection de soi, la poétesse s'évadait instantanément. Dès lors, par le truchement du moindre détail suggestif, son environnement se transformait en une matière fluctuante, propre à provoquer une étincelle créatrice : « Rien n'empêche de croire que, sous ce ciel ardent, nous sommes à Constantinople, ou dans n'importe quelle ville féerique d'Orient (...) la fin de Paris, autorise(nt) à cette illusion, mieux, la propose(nt), la dispense(nt) chaque jour, magnifiquement²⁰⁴ ». À cette même période se posait la question du logement pour les Noailles, qui allaient emménager non loin de leur ancienne demeure du 40 rue Scheffer. Le retour rue de la Tour-Maubourg fut d'abord envisagé mais vite abandonné « en

¹⁹⁹ « La nécessité d'acquérir des chapeaux baroques me jette dans le tumulte de Paris », *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Op.cit.*, p. 71. La suite de ce poème évoque superbement la Seine, le Louvre, la colonne Vendôme les beautés de Paris (ce texte est donné en annexe). Le deuxième chapitre de ce recueil, intitulé « Beauté de la France », évoque à plusieurs reprises, Paris et ses alentours.

²⁰² « Autour de ma maison, il y a cent petits jardins... Voyez un abricotier, dans un verger voisin... Je vais jusqu'à la fenêtre et l'ouvre. » « Une heure chez Mme de Noailles », entretien donné à André Arnyvelde, *Les Annales Conferencia*, le 13 avril 1913.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*.

raison des garages d'automobiles²⁰⁵ ». Anna arrêta son choix sur *Le Princess Hotel*, avenue du Bois, toujours dans le quartier de l'Etoile, où elle résida pendant dix mois. « Triste hôtel²⁰⁶ » certes, mais une fois dans sa chambre, elle voyait « le superbe Arc de Triomphe se lever dans la brume d'Eylau²⁰⁷ ».

Le Paris d'Anna devait s'agrandir encore d'une autre manière. Elle fréquenta les hauts lieux du savoir parisien afin d'entendre les cours de Bergson au Collège de France et au cercle de Boulogne tandis qu'à la Sorbonne elle récita quelques-uns de ses vers. Puis, on lui demanda d'expliquer sa manière de composer lors de conférences organisées par différents organismes, tels que les universités populaires²⁰⁸ ou les associations estudiantines de Montmartre et du Quartier latin. De cette manière, Anna de Noailles affirmait son insatiable curiosité et le plaisir qu'elle avait à soutenir les jeunes auteurs qui l'entouraient. Ainsi suivait-elle Henri Franck²⁰⁹, jeune normalien, dans les réunions de la rue Mouffetard. Mais l'arrivée de la Première Guerre mondiale bouleversa les habitudes : « Un taube a lancé des bombes du côté de notre Trocadéro. Une bombe est tombée dans la Seine », racontait Anna à Mathieu en 1915, après l'exil à Cambo-les-Bains chez les Rostand qui dura du début de septembre à décembre 1914. À l'approche de la fin de la guerre, l'été ramena les beaux jours parisiens. Les quelques mots adressés à Mathieu, en juillet 1918, exprimaient le soulagement d'avoir retrouvé les vieux murs de la ville natale, « près des fleurettes de mon balcon, sous le ciel éblouissant en ce moment, de notre vieux Paris que nous n'avons pas abandonné, que je ne plains pas...²¹⁰ »

Cadre essentiel de la vie d'Anna de Noailles, lieu de tous les événements primordiaux de sa vie, Paris si souvent abordé et parfois personnalisé – « le visage de Paris » – resta l'objet d'une affection éternelle partagée avec Amphion, paradis de son enfance.

²⁰⁵ Lettre à Henri Franck, début octobre 1909, reproduite par E. Higonnet-Dugua, *op.cit.*, p. 168.

²⁰⁶ Lettre à Henri Franck, fin octobre 1909, *ibidem*, p. 173.

²⁰⁷ Lettre à Henri Franck, 1^{er} novembre 1909, *ibidem*, p. 174. Ce lieu était également cher à Anna de Noailles car Hugo avait habité rue d'Eylau, non loin de cet hôtel.

²⁰⁸ Le 1^{er} juin 1921 et le 7 février 1922, elle participa à deux conférences dans le cadre des rencontres poétiques de l'université des *Annales*, rue Saint-Georges. La première, intitulée « La Lyre naturelle », traite de l'origine de sa vocation et de ses influences littéraires, la seconde, « L'amour dans la nature », rappelle son attachement à son environnement et les manifestations naturelles.

²⁰⁹ C'est le neurologue Pierre Brissaud qui lui présenta le brillant étudiant, en juin 1907. Henri Franck avait 18 ans. Dès lors une tendre et profonde amitié les lia jusqu'au décès prématuré du jeune homme, le 25 février 1912, d'une pneumonie, à l'âge de 23 ans. Il est l'auteur de *La Danse devant l'Arche*, ouvrage édité par la NRF en 1912 et préfacé par Anna de Noailles. Leur très dense correspondance n'a pas encore été intégralement publiée et reste conservée dans les archives de l'ayant droit, Eugénie de Brancovan.

²¹⁰ Lettre reproduite par E. Higonnet-Dugua, *op.cit.* p. 313.

b) *Amphion*

Il est impossible d'étudier les arcanes de l'écriture noailienne sans traiter de son rapport à la nature. Une fois de plus, cet amour incommensurable remontait à son enfance, aux souvenirs des bonheurs connus dans le jardin de la propriété de la famille, en Haute-Savoie. Vaste sujet que cet élément naturel, répandu, dispersé, saupoudré, sous une multitude de formes chez Noailles. Plus qu'un motif, un ornement ou une thématique, la nature constitue la pierre angulaire de ses œuvres, au point que Robert de Montesquiou écrit : « Le paysage que représentait l'âme de cette femme fut un jardin, le jardin d'Amphion²¹¹ ». Un tel attachement intrigue et pousse à recréer le cadre, l'ambiance qui y régnait. Près de Genève, un parc magnifique, composé de vergers, d'un large poulailler – colombes, paons, cygnes – de massifs de fleurs rares « comme un jardin des Indes », descendait jusqu'au bord du lac Léman « où flottaient, ballotées, / Miroirs glauques et doux, fruits écailleux de l'eau, / Des carpes argentées »²¹²... Souvent décrit par les invités du couple Brancovan, le jardin avait là-bas des airs enchanteurs de début du monde : « (...) il contenait d'une sauge bleue, dont je n'ai vu que là, et qui ressemblait à de petits morceaux de lapis-lazuli (...). Les massifs communiquaient à des vergers, à des potagers, qui l'ont comblée de fruits et de courges (...) des corbeilles de mots, sœurs de celles couronnées par Virgile (...) par Hésiode²¹³ » Les animaux jouissaient de leur liberté, vivant en totale harmonie avec les hommes. Description idyllique qui serait incomplète si l'on ne mentionnait pas les parfums, les sons et tous les effluves dont Noailles n'omit jamais de faire référence dans ses écrits. Dans le recueil *L'Ombre des jours*, elle décrit le domaine familial et ses petites singularités marquées à jamais dans sa mémoire : la porte du jardin qui grinçait, « le verger vert, avec son odeur d'estragon », « la terrasse avec deux tonneaux de porcelaine », les chambres aux papiers peints fleuris et « L'héliotrope mauve aux senteurs de vanille / Emplissait l'air penchant d'évanouissement²¹⁴ ». La densité des stimuli submergeait ses sens, brouillant leurs fonctions habituelles : « O mon jardin

²¹¹ *Les Pas effacés*, *op.cit.*, p. 65.

²¹² « Jardin d'enfance », *Les Éblouissements*, *op.cit.*, pp. 290-291.

²¹³ Robert de Montesquiou, *op.cit.*, p. 65.

²¹⁴ « Attendrissement », *L'Ombre des jours*, Calmann-Lévy, 1902, p. 24.

divin, j'écoute tes parfums. (...) Aromes que je sens, que j'entends, que je vois²¹⁵ ». Mais alors, n'est-ce pas une autre dimension que souhaite nous entrouvrir le poète ? Le jardin, dont elle aimait tant parler, ne peut-on l'entendre au second degré en tentant de percevoir l'aspect intime qu'il implique ? Nulle part, Noailles ne nous refrène dans cette audacieuse entreprise où il serait si facile de se fourvoyer... Bien au contraire, sur un thème très ronsardien, elle reprend la parabole entre la vie et la nature, motif éternel du poète : « Ah ! que déjà s'effeuille entre mes deux mains ivres / Le rosier rose et blanc ! / Que midi soit déjà proche ! – Pouvoir revivre / Mes premiers jours si lents !²¹⁶ ». La nature, dans cet exemple, figure aussi très concrètement le temps.

Ainsi doit-on distinguer chez Noailles la nature et le jardin. Le jardin en tant qu'unité, petite partie d'un tout infini, déclencha son affection pour la nature. Ce fut cette partie réduite qui la sensibilisa au reste du monde. On peut donc tout d'abord dissocier le jardin, parcelle délimitée et close d'un tout plus grand, symbole d'une nature policée sortie de l'entropie originelle qui renferme le calme, la paix, le repos silencieux (voire le secret), et autorisent le retour sur soi ; de la Nature ensuite, véritable monade noaillienne, à la fois parabole des âges de la vie et symbole de la perfection, de l'absolu. Le jardin s'oppose à la nature sauvage, dans son acception plus mystique de l'ordre et de la réflexion qui reflète la conscience de l'homme. Ces deux aspects ont connu une évolution parallèle chez l'écrivain ; avant tout révélation de l'inspiration poétique²¹⁷ ils s'imposèrent ensuite comme les figures de l'idéal et du bonheur, avant de se voir déniés dans un troisième mouvement, et enfin réintroduits plus modérément dans les ultimes écrits²¹⁸. Le jardin et ses composantes, (bassins, fontaines, animaux, roses...) font partie d'un ensemble symbolique – partiellement religieux – très vaste et polysémique qui complexifie les interprétations de ses écrits.

Dans les premiers recueils de la poétesse, les effusions lyriques provenaient presque exclusivement de la contemplation de la nature. Telle une véritable matière qu'elle travaillait sans relâche, telle une source intarissable de sensations et d'impressions, chaque odeur, bruit, son et regard pouvait générer un trait poétique : « Je

²¹⁵ « Le chaud jardin », *Les Éblouissements*, *op.cit.*, p. 292.

²¹⁶ « La nostalgie », *ibidem*, *op.cit.*, p. 150.

²¹⁷ « Je dois tout à un jardin de Savoie (...). C'est là que l'univers m'a été révélé », confie-t-elle à Frédéric Lefèvre, « Une heure avec la comtesse de Noailles », *op.cit.*

²¹⁸ « (...) tout ce vivace persil qu'est un paysage, et qui me fit délirer, ne me parle plus qu'un mol langage, (...) C'est moins de joie, mais aussi plus de solidité. Une plus sûre acceptation de la destinée humaine, qui se passe parmi les hommes et non chez les beaux végétaux... » Lettre à Lucien Corpechot, *op.cit.*, p. 154.

voudrais faire avec une pâte de fleurs / Des vers de langoureuse et glissante couleur...²¹⁹ ». De ce phénomène naquit une myriade d'images, de métaphores et surtout une somme d'adjectifs et d'épithètes, qui ont autorisé certains critiques à juger le style du poète ampoulé ou surchargé. Sa poésie, riche d'images inédites, sut recréer l'illusion de la primeur du monde et du regard que l'homme posa la première fois sur son environnement. De ce fait, Noailles entreprendra de comprendre le fonctionnement de l'univers à l'aide du don mystérieux qui semblait la relier directement à la nature. Le poète apparaît dès lors comme un élu chargé d'une mission : « Et tu m'avais choisie, ô Monde, pour transmettre / À ce vague infini qui semble t'intriguer / Et que l'homme poursuit par d'innombrables guets, / Le secret éclairci des choses et des êtres²²⁰. »

Au commencement était la beauté : « au bord du monde assise », elle contemplait l'univers. Ce qui a tant subjugué la jeune Anna dans son jardin d'Amphion se définit alors comme une sorte de beauté originelle. Cette beauté primordiale composait par les éléments qui la fascinaient : le soleil, la lune, les cieux : « J'ai moi aussi aimé la beauté, je l'ai contemplée et louée dans l'univers infini. C'est elle qui élève et guide les pas de l'homme, qui le réjouit par le plaisir aux mille visages contradictoires, qui alimente la force de l'intelligence, la sage folie du cœur²²¹. » Mais elle révèle encore plus : la beauté transcende le réel, celui de la perception immédiate et des contingences. Elle naît de la nouveauté, de l'invention d'un monde imaginaire. De plus, dans l'esprit du poète, la beauté constituait une source de plaisirs car elle provoquait le désir. Érigée en valeur constitutive, la beauté de la nature, comme dans l'œuvre d'art, ouvrait les voies de la jouissance esthétique.

L'originalité de l'œuvre poétique découle de cette approche de la beauté naturelle d'où jaillissent les sensations qui forment sa palette d'émotions et de sentiments en cascade. L'exacerbation de cette fascination engendre de nombreuses personnifications. Bientôt le besoin de s'unir à la nature se révéla impérieux. Dans une nature vide de toute présence humaine, elle personnifia ce qu'elle aimait : « Tout ce qui vit ici (...) sont pour moi de douces personnes²²² ». L'humanisation de tous les éléments lui procurait « l'intimité d'un visage familier ». L'environnement du poète se

²¹⁹ « Je voudrais faire avec une pâte de fleurs », *Les Éblouissements, op.cit.*, p. 284.

²²⁰ « Mission », *Derniers Vers et Poèmes d'enfance, op.cit.*, 19.

²²¹ Introduction du recueil *Derniers Vers et Poèmes d'enfance, op.cit.*, p. 171.

²²² « Enchantement », *Les Éblouissements, op.cit.*, p. 253.

transformait, lui conférant un aspect tangible, désirable et appétissant. « La nature devenait, pour Anna de Noailles, ce qu'elle, n'avait été pour personne : un être qu'on désire et devant lequel on se pâme²²³. » Mais cette analyse s'avère incomplète. En effet, plus qu'un désir, ou une admiration sans borne, Anna de Noailles recherchait activement une sorte de fusion²²⁴. Cet acte ultime se réalisait par deux voies différentes : le poète tout d'abord se projetait dans l'univers et ensuite voulait acquérir les mêmes caractéristiques que les éléments naturels, dans une symbiose totale, comme le montrent ces deux citations extraites du premier recueil *Le Cœur innombrable* : « Être dans la nature ainsi qu'un arbre humain ... » et « Je serai si sensible et si jointe à la terre (...) Qui nourrit et fleurit les plantes par les corps. »²²⁵. Anna de Noailles réalise également une fusion entre les animaux et les végétaux. La nature devient une entité unique et globale. En définitive, plus l'auteur évoque la nature, plus elle se confond avec elle, s'éloignant du genre humain pour finalement le quitter. Ainsi, désirant être à son tour un élément de la nature, le poète se retire progressivement du monde des hommes en opérant si l'on peut dire, une « déshumanisation » de lui-même. Par l'écriture de la nature, le poète se transforme en un autre « type » et ne reconnaît plus les hommes comme ses frères. Il s'en différencie définitivement, proclamant : « ... et je serai pareille, (...) À mon frère le pampre et ma sœur la groseille...²²⁶ »

Concomitamment, un jardin symbolique apparaît : un jardin arrangé par une jeune poétesse, dont les enceintes érigées par son âme et ses rêves, ne devait plus évoluer. Après l'avoir enjolivé, peuplé et quasiment pétrifié, il devient sacré. Telle une boîte de Pandore, ce paradis contient tout : des beautés de toute sorte, l'eau, les fruits, les animaux, les fleurs surtout la rose, le soleil et la chaleur. Le goût de Noailles pour les espaces clos se manifesta dès lors plus précisément car « Un jardin est secret, profond, inépuisable ; / Tout y est ténébreux, confortable et divers²²⁷ ». Toujours entre deux cultures, l'occidentale et l'orientale, le jardin noaillien appelle par conséquent une double symbolique. La connotation religieuse occidentale fait référence évidemment au jardin d'Éden de la Bible : « Yahvé-Dieu planta un enclos en Éden, à l'orient : là il

²²³ Jean Larnac, *La Comtesse de Noailles, sa vie, son œuvre*, Édition du Sagittaire, 1931, p. 171.

²²⁴ G-A Masson est peut-être plus juste que Jean Larnac quand il écrit : « Elle apparaît comme ces dryades, mi chair mi arbres, qui s'étirent dans la forêt mythologique, tout englués encore du chaos originel. » *Op.cit.*, p. 14.

²²⁵ La première citation est extraite de « La Vie profonde », p. 73 et la seconde du « Verger », p. 18.

²²⁶ « Le Verger », *op.cit.*, p. 18.

²²⁷ « La Consolation de l'été », *Les Éblouissements, op.cit.*, p. 54.

plaça l'homme qu'il avait modelé. Yahvé-Dieu fit pousser du sol toutes sortes d'arbres, à l'air appétissant, aux fruits excellents (...) un fleuve sortait d'Éden pour arroser l'enclos...²²⁸ ». Dans ce lieu fermé, il y a aussi l'homme originel, créé obéissant et libre (Dieu lui a donné la capacité de créer aussi par le Verbe, « tout animal vivant porte le nom que l'homme lui a donné »). Mais la tentation d'indépendance vis-à-vis du Créateur inverse les liens : l'homme s'érige en juge par la transgression. Malédiction ou bénédiction ? Quoi qu'il en soit, le paradis originel implique intrinsèquement la chute. Cette catastrophe peut être figurée pour Anna de Noailles par la mort de son père. Elle sortit brutalement et définitivement de ce paradis symboliquement et réellement : la fin de l'enfance fut marquée par cette expulsion brutale, tangible à cause du deuil du père.

Second aspect du jardin noaillien : la symbolique orientale. Elle partage avec le monde moyen oriental la passion des jardins. Dans cette culture, ils revêtent un caractère symbolique crucial. Signe de richesse par l'abondance de l'eau, possession des rois, le jardin incite aux plaisirs charnels. On retrouve, par exemple, ce motif dans *Les Mille et Une Nuits*²²⁹. Ainsi engendre-t-il une myriade de métaphores et de comparaisons féminines et par excellence, celle de la rose : « Loin des orages de ce monde, il est un jardin que l'automne et l'hiver ne dépouillent jamais de ses roses. Mon cœur est ce jardin dont tu es la souveraine. Ses roses ont fleuri pour toi. Lorsque tu ne les respires pas, elles sont rouges comme du sang. Elles sont blanches comme la neige, lorsque tu te penches sur elle²³⁰. » On retrouve ces symboles également dans le monde chrétien ; la rose représentant le cœur du Christ, la Vierge, l'image de l'âme... Mais on pressent que cet état s'avère fatalement éphémère, devenant un lieu de passage, de transition et finalement miroir de la vie. De là découlent les significations métaphysiques et mystiques relevées chez les poètes arabes. Anna de Noailles les connaissait parfaitement puisqu'en 1912, elle accorda à Franz Toussaint une préface pour sa traduction du *Gulistan* (Le jardin des roses) et du *Bustan* (Le jardin des fruits). Il s'agissait bien dans son esprit d'un jardin édénique où l'impossibilité d'aller renforçait l'idée d'un paradis inaccessible²³¹. Pourrait-il en être autrement à la lecture de la description fictive qu'elle

²²⁸ Genèse, *La Bible* (nouvelle traduction) Apostolat des Éditions, 1972.

²²⁹ Cette œuvre redevint à la mode durant cette période suite à la traduction effectuée par le docteur Joseph-Charles Mardrus, époux de Lucie Delarue-Mardrus, entre 1898 et 1904.

²³⁰ « Chants de Turquie », *Chants d'amour et de guerre de l'Islam*, Laffont, 1942, traduits par Franz Toussaint.

²³¹ « Hélas ! je ne vous verrai pas, contrées souhaitées, fleuves des Indes, voilés de rouges nénuphars, prairies de Mésopotamie et du golfe Persique (...) Préface au *Jardin des roses*, traduit par Franz

en fit : « Parfois, du cerisier fleuri, du neigeux œillet, du jasmin étoilé, un blanc papillon s'élançait mollement, comme un pétale qui a la nostalgie du ciel. L'eau courante, en circulant dans d'étroits canaux de faïence bleue, composait aux pieds du poète un ciel liquide et divisé. Près de lui, des pots d'émail couleur de myosotis, contenaient des épices et les herbes aromatiques. » Ce texte regorge d'adjectifs de couleurs, d'éléments mirifiques (« turquoise, ivoire, or, argent, lin rose, soie indigo, taffetas pourpre, cristal, liquides opales »...), tous reflétant la singularité et la préciosité virginale du lieu. Pourtant, Noailles avait bien retenu la sage mise en garde des poètes arabes : « ce monde est un jardin que tu devras, un jour, quitter à jamais. » Raison pour laquelle elle termine la préface sur une note bien pessimiste. La clairvoyance du poète n'a pu se laisser tromper. Rappelant que, comme le poète arabe Saâdi, elle dut une partie importante de son inspiration à « l'éblouissante nature » d'Amphion où, « enfant installée dans un jardin d'avant Adam et Ève²³² », elle goûta « des moments de paradis », Noailles acheva son voyage imaginaire dans les jardins d'Orient par une circonvolution désabusée²³³. Le constat est décevant. Tant de bonheur, de chauds paysages et de beautés n'apportèrent que tristesse au poète et ne semblent avoir été décrits que pour « jeter jusqu'aux nues tout ce qui fait le prix de la vie, et tout ce qui reste d'elle : la flamme et la fumée²³⁴ ».

De cette spacieuse vision de la nature émerge une double conséquence : la nature a été un outil pour la femme-poète, qui lui a permis de sortir d'elle-même mais pour mieux y revenir. Peut-être, à l'instar de Marcel Proust, cette démarche lui a-t-elle ouvert la voie de l'essence. Ainsi, cet abandon de soi, ce besoin de se défaire de son enveloppe charnelle et humaine, a établi un rapport fusionnel non seulement avec la nature mais aussi dans un mouvement réversif, avec l'homme, c'est-à-dire le poète lui-même. À l'écriture de la nature correspondait un mode de connaissance de soi, un miroir de son être. Ici, c'est l'homme pensant qui est relayé pour n'être plus que « ressentant » : celui qui veut ressentir ce que sent un élément végétal ou animal ne peut le faire qu'en devenant l'un d'eux. Telle fut l'aspiration primordiale de Noailles. Mais bien sûr, cela relevait d'un phantasme et sortir de soi ne conduit qu'à soi. Finalement, hors de toute

Toussaint, Fayard, 1913. Ce texte figure également dans *De la rive d'Europe à la rive d'Asie*, Dorbon Aîné, 1913.

²³² *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 92.

²³³ *Ibidem*, p. 115.

²³⁴ Préface au *Jardin des roses*, *op.cit.*, p. 24.

passivité, l'auteur ébloui par le spectacle de l'univers, a contourné la difficulté de ne pouvoir faire partie d'un autre règne du monde vivant. Elle projeta ses propres qualités : ce don de soi ajoute au monde, devenant plus que soi-même et par delà meilleur. La recherche de l'absolu révélée par cette démarche globalisante s'avère un chemin erroné. En effet, la beauté de la nature et la volonté de lui ressembler pour connaître le secret de la sensation achoppe sur un autre problème, celui de la beauté et du désir. Que faire de tant de beautés pulpeuses, de couleurs coruscantes et de parfums capiteux, d'images de pays lointains, de joies dives et surtout de ce « bonheur de tous les sens²³⁵ » si sensuel ? « Je rêve, je sens, j'imagine », gradation à consonances hugoliennes, toute spirituelle qui s'enroule sur elle-même de manière aporétique et dont on trouve une reprise relativement désenchantée dans *L'Ombre des jours* : « j'ai vécu, j'ai pensé, j'ai souffert²³⁶. » Cet amour de la nature n'est donc pas transposable à l'homme : devenir ce que l'on aime ou l'assimiler relèverait de la pathologie... D'ailleurs l'évincement de l'homme ne peut être que passager. De ce fait, souhait vain que ce cri : « Que je sois ce que je préfère : / Un éclat d'azur dans le temps !...²³⁷ » La communion avec la nature ne peut que s'éprouver et ne devient tangible que par le verbe c'est-à-dire la poésie. De plus, rien d'humain ne peut répondre à cette volonté extrême et la Nature rappelle à l'ordre la présomptueuse poétesse : « Tu as trop de désirs, trop d'espoir et d'orgueil²³⁸ ». Plus encore, l'échec de cette symbiose laisse place à l'hostilité. Force est de constater que l'on ne peut devenir ce que l'on aime, qu'il s'agisse d'un élément naturel ou d'un amour. En définitive, le poète, voyant flétrir sa jeunesse, jalouse l'éternelle renaissance de la nature, son sempiternel renouvellement. Le pinacle de cet amour aboutit donc à deux extrêmes : dans un premier temps le poète chante les plaisirs et les beautés de l'univers mais, dans un deuxième temps, la mort affleure conjointement aux déceptions de l'amour, annihilant rétrospectivement et de manière rédhibitoire sa passion pour la nature. Ainsi la nature devait-elle incarner, à un autre stade de l'évolution spirituelle du poète, l'union concrète de l'amour, de la mort et de l'ivresse. Finalement, après avoir ressenti les manifestations de la nature à satiété, la frustration et la souffrance prennent l'ascendant, comme l'atteste ce passage d'une lettre

²³⁵ « Le chaud jardin », *Les Éblouissements*, *op.cit.*, p. 293.

²³⁶ « La Nature ennemie », *op.cit.*, p. 123.

²³⁷ « Matinée », *ibidem*, p. 289.

²³⁸ « La Nature ennemie », *op.cit.*, p. 124.

à Francis Jammes : « Rien, Monsieur, ne fait aussi mal que vos histoires, si ce n'est la terre elle-même, que l'on ne peut pas non plus presser contre son cœur²³⁹ ».

Les effusions lyriques de la comtesse de Noailles et l'ivresse des sens ont muté en une plainte douloureuse synonyme de mort. Par conséquent, la mort, autre absolu, s'affirmera comme le moyen ultime de s'unir réellement à la terre. Elle l'emporte sur l'amour qui n'offre pas la possibilité de cette osmose tant recherchée. Cependant la poétesse reste obsédée par le sentiment amoureux car, comme le soleil ou l'été, il possède le pouvoir d'éclairer et de consumer. Pourtant, l'amour sera aussi rejeté puisqu'il est la finalité de la vie : « - Amour, allez-vous en pour qu'on puisse mourir, / Puisque aussi bien c'est vous qui nous forcez à vivre, / Allez-vous en, prenez vos cris et vos désirs... / - La mort ! comme elle éteint la plaie avec son givre !²⁴⁰ » Proche par cet aspect de la culture orientale, le jardin demeura toujours une clé de voûte pour Anna de Noailles. À la fois lieu de naissance de son inspiration et de son développement spirituel, il témoigne des préoccupations les plus intimes de son âme : la vie, la mort, et la question de Dieu.

2.2 *La mort du père (15 octobre 1886)*

Ainsi, telle la chute du paradis originel, le bonheur de la jeune Anna s'arrêta-t-il brutalement. Parfois caricaturé sans vergogne, « un brave rodomont roumain, à la voix de rogomme, un croquemitaine aux yeux faussement furieux, ressemblant assez au Diable de Crémone du Musée de Cluny²⁴¹ », la figure paternelle reste assez vague dans les écrits d'Anna de Noailles. Par une volonté assumée de refouler ce douloureux souvenir, l'auteur parle peu de son père et jamais de son décès. Les seules évocations sont consignées dans la première partie de son autobiographie où elle donne une définition de la responsabilité paternelle et du rôle fondamental qui lui incombe. En

²³⁹ Lettre reproduite par E. Higonnet-Dugua, *op.cit.*, p. 77.

²⁴⁰ « La Détresse », *L'Ombre des jours*, *op.cit.*, p. 158.

²⁴¹ Robert de Montesquiou, *op.cit.*, p. 59.

employant l'article indéterminé « le » pour parler du père, Noailles ne dévoile rien de ses sentiments personnels et en quelques lignes, elle explicite ce que représente le père de manière générale et grandiloquente : « (...) ce que la demeure possède de plus humainement solide : le père. Le père, régime et gouvernement du foyer, obstacle à l'invasion, réponse au défi et garantie superbe contre les peurs chimériques ou le réel danger²⁴². » Pourtant, nulle part Anna n'évoque de manière intime et affectueuse cet homme fondamental. À la lecture de ces lignes, seuls transparaissent une grande admiration et un respect déférent.

Ce charismatique personnage à « l'opulente chevelure (...) à la moustache à la gauloise faisaient de lui une réplique orientale de Flaubert²⁴³ » d'après Charles Fournet. Anna quant à elle, n'en parle pas avec de tels détails et préfère glorifier sa personnalité par l'évocation de son passé militaire, son entourage select, sa passion pour la littérature française ou encore l'affection portée à son épouse. On ne sait pas beaucoup de chose en revanche sur son comportement avec ses enfants, pas d'anecdotes, pas de souvenirs personnels. Mais Anna se souvient avec délectation de la douceur des moments passés ensembles, des promenades effectuées « presque chaque soir, en été, (...) en voiture découverte, sur la route d'Amphion à Thonon²⁴⁴ ». La vie s'écoulait donc paisiblement entre Paris et la Savoie. Le trait d'union, le lien unique autour duquel se fondait tout le bonheur de la famille était bien Grégoire de Brancovan. Cette figure patriarcale semblait intouchable pour la jeune Anna car en lisant ses premiers écrits « à haute voix dans le salon d'Amphion », il entrebâilla les portes de sa destinée. Mais il fallut se rendre à l'évidence en ce début d'octobre 1886. Alors que le prince repartit en avance d'Amphion avec Constantin pour préparer sa rentrée au collège, il fut pris d'un malaise. L'événement se propagea dans la maison et l'agitation qu'il déclencha suivi par le départ brutal de la mère d'Anna, laissa présager de mauvaises nouvelles. L'atmosphère pesante et les habitudes perturbées des serviteurs troublèrent plus encore les deux sœurs, esseulées et inquiètes. De plus, à cette époque, les réactions des enfants n'étaient pas prises en compte, comme en témoigna Anna : « Les enfants sont de trop dans le malheur ; les adultes, convaincus de l'indifférence de l'enfance et agités par tous les pénibles devoirs qui leur incombent, bousculent les petits corps (...)»²⁴⁵.

²⁴² *Le Livre de la ma vie, op.cit.*, p. 149.

²⁴³ *Op.cit.*, p. 15.

²⁴⁴ *Le Livre de la ma vie, op.cit.*, p. 115.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 131.

Peu considérés, à peine intégrés à ce bouleversement indicible, les enfants n'ont pourtant pas été épargnés dans ce drame. Au moment où le besoin s'en faisait le plus sentir, leur mère avait disparu précipitamment tandis que les gouvernantes n'osaient répondre aux questions des petites filles. Le monde extérieur prenait alors des allures hostiles. Enfin, elles furent amenées auprès de leur mère dans leur hôtel parisien. Le costume de deuil, « d'un noir opaque », de leur mère qui « se trouvait assise et comme figée, sans autre expression que celle de la stupeur²⁴⁶ », servit d'annonce officielle à la mort du père. Refusant d'entendre les mots fatidiques, repoussant l'irréversible et « mystérieuse offense²⁴⁷ », la jeune Anna, âgée de neuf ans, tenta durant des heures d'écarter la fatalité. Dès lors la vie se ternit, portant atteinte à la santé et à l'enthousiasme de la fillette. L'incompréhension d'abord la submergea : pourquoi la destinée l'avait-elle appelée pour la réalisation d'œuvres éternelles alors que la vie réelle la mutilait par « l'injure suprême de la nature²⁴⁸ » ? Cette blessure qui ne pouvait se cicatriser (en partie à cause des cérémonies à répétition en usage dans la culture de sa mère) aurait pu fixer « l'immense répulsion à vivre²⁴⁹ » et rendre stérile son inspiration. Grâce à son regard critique et à la foi qui l'habitait à cette époque, comme en témoignent les pages de son cahier intime, l'aphonie se minora en une « oppressante nostalgie²⁵⁰ ». Plus tard, elle regarda avec sévérité les rites compassés et protocolaires qu'exigeait le décès à cette époque. Fustigeant le deuil « d'apparat²⁵¹ » de six mois de sa mère, qui se prolongea en définitive sur deux ans, accablée certes, mais aussi particulièrement préoccupée par la décence et les conventions, Anna tira d'amères conclusions de ses observations. Les faux-semblants sont inutiles dans les grands malheurs et les profondes douleurs n'ont pas besoin d'un vêtement spécial, d'une tournure particulière. La petitesse des hommes, se préoccupant souvent des autres dans leurs propres intérêts, choqua également l'intègre petite fille²⁵². Finalement, la force d'Anna de Noailles se trouva dans sa capacité à sublimer sa douleur ; en présence de la

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 133.

²⁴⁷ Préface aux *Derniers Vers et Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 153.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 154.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 153.

²⁵⁰ *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 150.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 136.

²⁵² M. Dessus s'était arrogé le droit de diriger la mère d'Anna dans son deuil pensant « ajouter à ses mérites en guidant durement vers Dieu les esprits hésitants. (...) assuré qu'il était que nos efforts lui seraient bénéficiels » *Le Livre de ma vie*, p. 136.

mort elle réussit à transformer cette expérience qui « demeure notre secret et notre savoir...²⁵³ »

La vie de la famille changea irrémédiablement et le caractère d'Anna également. Plus de déjeuners fastueux, de bals, de réceptions jusqu'à son entrée dans le monde. Il fallut aussi dorénavant assumer la mise à l'écart volontaire provoquée par la honte, la componction et le regard des autres. Désormais, Anna ne ressentirait plus rien comme avant car « l'amour comme la dignité avait été offensé (...) par la mort de [s]on père²⁵⁴ ». L'impact sur l'œuvre de l'écrivain fut indéniable surtout lorsque l'on sait que sa pensée resta « fixée sur les tombeaux et sur l'immortalité » durant deux années. La mort fit dès lors partie d'elle-même, comme elle le confia à Augustine Bulteau de nombreuses années après la disparition de son père, dans une lettre datée d'août 1909 : « (...) Depuis l'enfance, j'ai erré, hantée par la vie et la mort dont je vois, sur toutes choses, les deux visages. Et puis j'ai tout mêlé, oublié, refondu dans le cœur qui m'est cher²⁵⁵ » La mort figura toujours à ses yeux « l'offense impardonnable²⁵⁶ » comme l'écrit si justement Georges-Armand Masson. Ainsi, peut-on constater dans son carnet de 1888, que de petits contes ont pour personnages principaux des enfants malades ou mourants et dans lesquels, étrangement, il n'y a quasiment pas d'adultes... Les écrits de la petite fille se constituaient aussi de prières, suppliant Dieu et la Vierge d'apporter secours et réconfort à son entourage. Plus tard, dans un brouillon daté de 1903, on trouve une dizaine de pages intitulées *Cérémonie en mémoire d'une morte*. Étrangement le personnage a changé, il ne s'agit pas d'un homme mais « d'une morte ». Dans ce texte inachevé, Noailles relate une cérémonie « un matin d'été dans une ville vivante du bel Occident (...) qui se déroule dans [une] chambre orientale » où « les prêtres passent, nonchalants, alourdis, royaux, jamais pressés ». Il apparaît clairement que l'auteur évoque le souvenir de l'enterrement de son père en Roumanie, transposé de manière fictive et quelque peu énigmatique : « C'est fini vos amis sont partis, je les ai vu partir et gagner la rue ils parlaient naturellement. Moi qui ne vous connaissais pas. » Ainsi, progressivement, la thématique de la mort prend-elle une place de plus en plus importante. *L'Honneur de souffrir*²⁵⁷, avant-dernier recueil paru du vivant d'Anna de

²⁵³ *Ibidem*, p. 137.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 149.

²⁵⁵ Cité par François Broche, *Anna de Noailles, Un mystère en plein lumière*, (Lattès 1987), Laffont, 1989, p. 266.

²⁵⁶ *Op.cit.*, p. 164.

²⁵⁷ *L'Honneur de souffrir*, Grasset, 1927.

Noailles, repose entièrement sur l'expérience de la mort car elle est indissociable de l'amour : « Ce sentiment de l'amour, qui constitue l'intérêt de la vie, a pour compagnon et pour ombre couché à son côté le sentiment de la mort²⁵⁸. » Dans cet ultime recueil, elle semble se tenir face à la mort et lui parler directement. Au fil de ces quelques deux cents pages, on constate très vite que le style est à l'opposé des autres ouvrages. L'écriture a radicalement changé : les vers et les phrases sont courts, les épithètes ont presque toutes disparues et le ton, sec et froid traduit tout le ressentiment et tout le dégoût du poète pour la mort.

La mort de son père constitua également un moment culminant car il fut le premier acte d'héroïsme d'Anna : survivre à cette disparition. Georges-Armand Masson affirme que dès lors « entre vie et mort, entre *vouloir vivre* et *vouloir mourir*, se scelle cette alliance solide et triomphale (...) en laquelle réside le sentiment tragique de la vie²⁵⁹ ». Mais finalement, dans cette première âpre bataille psychomachique, la vie l'emporta, grâce, en partie, à la musique²⁶⁰. Même si la mort l'a privée du sentiment de confiance et de la naïveté, le souvenir refoulé de ce traumatisme a pu être surmonté et cultivé comme une matière poétique. Appelé par son destin à continuer de glorifier l'univers, le poète accepta l'appel de la vie : « Ne te refuse pas à la bonne semence / Qui tombe du ciel clair et des branches nouvelles, / Vois la vie et la joie, et retourne auprès d'elles / Puisqu'il faut bien qu'un peu de bonheur recommence...²⁶¹ ». Ce qui apparaît malgré tout comme un effort, s'avéra un répit de courte durée.

En définitive, la réalité de la mort ne s'imposa réellement que plus tard car « l'enfant privilégié ne connaît de la mort que le nom : on lui épargne la vue de l'injure suprême de la nature²⁶². » Ce ne fut qu'avec la fuite de sa jeunesse et l'accumulation de disparitions d'êtres chers que la choquante et aberrante réalité s'encrea en elle. Finalement, la mort du père qui fit entrer dans un autre monde l'enfant inspiré, fut pour Noailles constitutive de sa personnalité et d'un pan entier de sa sensibilité littéraire.

²⁵⁸ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 92.

²⁵⁹ *Op.cit.*, p. 166.

²⁶⁰ En avril 1888, un jeune pianiste virtuose, Ignace Paderewski, fit son apparition dans la demeure des Brancovan. Dès lors « la vie de l'hôtel de l'avenue Hoche fut (...) détournée de la monotonie. », *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 183. Salvateur et dynamique, « Paderewski [la] sauvait », *ibidem*, p. 187.

²⁶¹ « Renaissance », *L'Ombre des jours, op.cit.*, p. 56.

²⁶² Et aussi : « l'enfant à qui la mort, inconnue et incompréhensible, avait dépêché l'ombre de sa flèche avant d'en pénétrer son âme ». Préface aux *Derniers Vers et Poèmes d'enfance, op.cit.*, p. 154 et p. 159.

2.3 *Le voyage en Orient (1887)*

Le Bosphore, la Thrace, la mer de Marmara, Constantinople, Byzance ou encore Galata, tant de noms puissamment évocateurs et féériques, « des syllabes lumineuses²⁶³ », propres à faire papillonner l'imagination de la petite parisienne en deuil. Les lourds décors de la maison parentale, un étonnant diadème et un châle offerts par un sultan « ennuyé et cruel », cette langue étrangère que l'on ne parlait pas devant elle, ses ancêtres contés par son père et surtout ses yeux noirs si grands, tout cela enfin allait trouver une explication concrète et intelligible. De fait, après les longs et pénibles mois d'affliction, la princesse Rachel éprouva le besoin de revoir, probablement pour la dernière fois, son père. Le vieux Musurus Pacha habitait avec sa famille, à Arnaout-Keuï, près d'Istanbul, un palais turc. L'excitation des préparatifs redonna vie à Anna, agissant telle une renaissance. C'était une fillette de onze ans vêtue de robes neuves faites de tissus inédits et idoines, qui partait, impatiente, à la rencontre de son rêve : l'Orient. La volonté de vivre s'était transformée en désir. Désir de séduire comme pour mieux cerner, s'appropriier les nouvelles sensations à venir. Le Bosphore, préalablement personnifié, apparaissait donc plus réel qu'un jeune garçon à qui elle eût voulu plaire, l'instinct de vie resurgit grâce à l'amour.

Juillet 1887, la famille élargie se dirigea d'abord vers l'Autriche, direction Vienne, l'une des plus belles villes d'Europe, bordée par le Danube où se lovait le célèbre parc du Prater et qui suscitait toutes les convoitises d'Anna. Haut lieu de la musique, indéfectiblement associé à la valse et aux grands compositeurs que sa mère vénérât, l'escale s'imposa naturellement. Mais la ville, désertée de ses habitants en été, se voilait de « mélancolie ». Après cette halte touristique de quelques jours, très décevante, il fallut partir pour Bucarest où furent célébrées les obsèques du père d'Anna. Malade et alitée, une fois de plus, elle ne connut que par l'intermédiaire de récits le parc Cismesiu... De nouveau plongée dans la douleur de cette perte, affaiblie physiquement, elle ne parvint pas à s'ouvrir sur le monde extérieur. Rien ne semblait

²⁶³ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 151.

finalement très « pittoresque », dans cette ville « à peu près semblable à une autre » seulement « plus colorée »²⁶⁴. Pourtant, que de rêves déjà rognés, brisés ! L'Orient serait-il aussi décevant ? L'arrivée en Turquie supposait une traversée en bateau, par le détroit, long d'une trentaine de kilomètres. Reliant l'Occident à l'Orient, on arrivait dans port de Galata.

Dans l'aurore d'une journée d'été, parmi les villages parsemés sur les berges du Bosphore, Anna aperçut le « palais de marbre bleu²⁶⁵ » de son grand-père. Lieu de villégiature dès le XV^e siècle, les riches Stambouliotes et Phanariotes firent construire de magnifiques résidences d'été sur ces rives. Puis au XIX^e siècle, les sultans et leur sérail, afin de jouir de la mer et du climat favorable qui permettait d'abondantes cultures, ont érigé des palais féeriques, comme le racontait Rachel de Brancovan à sa fille. À cette époque la Turquie s'enorgueillissait de sa dimension cosmopolite et dynamique, grâce au commerce, et en particulier le quartier de Péra qui abritait les ambassades, de prestigieuses écoles, des théâtres, des banques et des restaurants. Ici la prospère société stambouliote vivait et sortait, dans ce que l'on avait surnommé le « Paris oriental²⁶⁶ ». En effet, la langue la plus parlée était le français. Par exemple, le nom des rues et des commerçants étaient indiqués en français. La famille d'Anna témoignait également de ce particularisme culturel. Tous parlaient la langue de Victor Hugo pour avoir fait des études à Paris, comme l'oncle Paul « cruellement arraché (...) à ses cercles artistiques de Paris » jusqu'à « la nombreuse domesticité grecque et turque, qui se chamaillait dans les cuisines en un français barbare et limité »²⁶⁷. Quelle surprenante demeure que ce palais de marbre dans lequel on entrait par une large terrasse « dorée de soleil, bleuie de glycines, qui dominait le Bosphore... », où dans le salon « vaste comme une route », le son du piano sous « des lustres énormes » pouvait seul combler l'espace²⁶⁸. La chambre des enfants, un « immense salon dénudé » meublé uniquement d'un « grand sofa en soie orientale, jaune et grenat » s'ouvrait sur le Bosphore²⁶⁹. Mais les découvertes ne s'arrêtaient pas là : constamment tentée par des

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 156. Déjà très attentive et observatrice, on retrouve cet esprit critique dans ses chroniques journalistiques et dans le recueil en prose *Passions et Vanités*, Crès, 1926.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 150.

²⁶⁶ Péra fut le fief de puissantes familles chrétiennes, mais la Révolution turque en 1923 mit fin non seulement aux privilèges des étrangers et des minoritaires, mais aussi au statut de capitale d'Istanbul.

²⁶⁷ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 161.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 162 et 164.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 160.

« aliments séduisants²⁷⁰ », la petite Anna mit sa santé à rude épreuve, fortement perturbée par ce changement de régime alimentaire. Partout et constamment, des pâtisseries, des confiseries – spécialités réputées de Péra et de Galata – : « des pâtes de cerises / Et des cédrats glacés²⁷¹ », « des jattes de sorbets et de pâtes de fruits²⁷² » achevèrent de clouer au lit la cacochyme petite fille. Étranges coïncidences qui obligèrent souvent Anna à voir les choses de manière indirecte, « oblique » pour reprendre un adjectif qu'elle affectionnait. Ainsi aperçut-elle le paysage d'abord à partir de sa chambre, par les « fenêtres, disposées au sud et à l'ouest, (qui) offraient, les unes la vue du Bosphore et des villages estompés de la rive d'Asie, les autres (...) se coloraient du vert foncé des sycomores, des figuiers, des cyprès (...)»²⁷³ ». Puis, grâce à l'oncle Paul qui la distrait avec les histoires du voisinage, elle découvrit la vie inerte et claustrée des jeunes femmes turques, commençant à saisir que ce qu'elle vivait momentanément à cause de la maladie, d'autres le vivaient chaque jour faute de dot. Comparées à Madame Bovary, « ces roses se fanaient, ravagées par la solitude²⁷⁴ ». La condition des femmes orientales pénétra la compatissante jeune fille, sensibilisée au sort injuste de ces êtres faits pour l'amour mais parfaitement délaissés. Malade et désœuvrée, Anna s'ennuyait dans son lit, seulement absorbée par la voix de l'oncle Paul récitant des poèmes et le piano de sa mère. À cause de cette agonie languissante, elle n'avait qu'une vision parcellaire et fragmentée de l'extérieur. Frustrée de ne pouvoir jouir réellement de toutes les beautés qu'on lui décrivait, son imagination se mit en branle, amplement et de tout son saoul. Alors, Anna reconstruisit mentalement tout ce qui lui parvenait de manière indirecte. De cette manière, elle obtint une autre perception de son environnement et finit par créer sa propre réalité. Telle une aveugle ou une personne handicapée, la fillette doublement enfermée (dans une chambre et sous une moustiquaire) développa son sens de l'observation. Grâce aux divers éléments qui lui arrivaient de l'extérieur – les odeurs, la luminosité et les bruits – et quels que furent les modes de transmission, Anna transposa son imagination sur la réalité, créant un monde nouveau, ni tout à fait vrai ni tout à fait faux. Ce genre d'exercice ressemble à un apprentissage qui a été fécond pour son « esprit observateur²⁷⁵ ». Plus encore, elle

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ « Constantinople », *Les Éblouissements*, *op.cit.*, p. 33.

²⁷² « Les Petites filles grecques », *De la rive d'Europe à la rive d'Asie*, *op.cit.*, p. 117.

²⁷³ *Le Livre de ma vie*, *op.cit.*, p. 160.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 162.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 160.

l'interpréta comme une « initiation » qui l'incita à puiser toujours à la source même de son propre ressenti, hors de toute école ou de tout conseil. Le prisme par lequel elle n'eut qu'un aperçu de l'Orient généra une grande frustration, mais qu'aurait-elle écrit par la suite si elle avait substitué aux phantasmes de son imagination une plus juste réalité ? La maladie favorisa une activité intellectuelle créative intense. Transportée à l'énumération « des sonorités ravissantes des plus beaux paysages qu'offrait l'horizon²⁷⁶ », ou par les noms des jeunes turques : Eriphyle, Aspasia, Smaragda, incrédule de la nature luxuriante qui l'entourait, les expressions employées dans son autobiographie laissent entendre qu'elle se croyait dans un décor de théâtre²⁷⁷, d'opéra ou dans un roman de Loti. Une fois de plus la réalité ne vint pas totalement démentir ses sensations. L'Orient, où Anna de Noailles ne retourna jamais, malgré ses souhaits, releva donc en partie pour elle d'une expérience tronquée, une source d'inspiration sujette à phantasmes et enjolivements. De ce fait, à l'heure du départ, si l'on en croit son récit autobiographique, le bilan s'avéra bien décevant : impossible d'éprouver la même « extase²⁷⁸ » que celle de sa famille. Le séjour s'acheva avec un goût d'amertume. Avait-elle trop escompté sur « tous ces mots enchanteurs, ces sites vantés²⁷⁹ » et sur « la promesse du Bosphore²⁸⁰ » ? Ce séduisant phonème avait-il tenu toutes les promesses qu'il suggérait ? Le conte oriental qu'elle s'attendait à vivre connut malgré tout quelques épisodes heureux. Mais Noailles resta assez évasive dans son autobiographie. Elle mentionne brièvement les balades en caique, la visite des jardins des Eaux-Douces, les marches vespérales à Bébek ou encore la visite du bazar de Constantinople.

Qu'en conclure ? Pourquoi avons-nous la déplaisante sensation de rester dans l'attente d'autre chose ? Souhaite-t-elle nous faire ressentir la frustrante déception qu'elle-même subit fébrilement ? Certes, le talent de Noailles nous autorise à penser cela. Mais, alors que nous n'apprenons que peu de choses sur les trois mois passés en Turquie, elle prend le soin soudainement de nous raconter avec force détails la fin du séjour et le départ. Tout à coup des visages surgissent, les menus souvenirs emportés, les sentiments enfin expliqués et l'environnement décrit. Comme si l'auteur sortait

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 165.

²⁷⁷ Le mot « décor » revient trois fois en trois pages ainsi que le verbe « orner » p. 158 à 160. De même quand elle raconte les discussions auxquelles participait son oncle, elle emploie une terminologie théâtrale : « scènes », « petit théâtre populaire », p. 162.

²⁷⁸ *Le Livre de ma vie, op.cit.*, p. 171.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 151.

brutalement de sa torpeur, comme si ce moment de « contraction », de figement des êtres paralysés par la douleur de la séparation, valent seulement la peine d'être retranscrit : « (...) j'avais (...) noué le lien des amitiés romanesques avec de jeunes tantes, des cousines et des cousins (...) et j'allais les quitter, voilà ce qui déchirait mon cœur !²⁸¹ ». Anna, éplorée sur le pont du bateau, regarda enfin les autres : « les plus beaux visages du monde : des profils droits et délicats, des yeux finement dessinés de statue (...)»²⁸² ». D'autres termes confirment cette ultime focalisation : « notre attention s'imprégnait », « nous suivions du regard », « notre observation s'exerçait avec acuité »²⁸³. Les visages captent son attention car ils s'expriment toutes les douleurs. En insistant sur le départ, qui donna lieu à la description tardive des liens ténus qu'elle avait créés avec sa famille, Noailles met en exergue la valeur qu'elle accordait aux sentiments, finalement bien plus fondamentaux que les fallacieuses promesses du paradis espéré. L'unique réalité de Noailles s'est inscrite dans ce qu'elle ressentait, cela seul ne pouvait lui mentir. En définitive, ce voyage qui devait réaliser son rêve, concrétiser l'idée de paradis, se changea en un voyage initiatique. En connivence avec les membres de sa famille locale, elle découvrit le large éventail des sentiments : l'amitié, l'amour sensuel et voluptueux, la fidélité, ou encore la souffrance de la séparation. Ce fut cette séparation qui rétrospectivement permit à Anna de saisir l'exceptionnelle expérience que représenta ce long séjour en Orient.

En toute logique, on serait enclin à penser qu'un tel événement s'est enraciné dans l'esprit du poète pour figurer directement dans sa poésie. Étrangement, les écrits et autres références à ce formidable voyage n'apparurent que relativement tard sous la plume noaillienne²⁸⁴. On trouve en effet d'autres détails non mentionnés dans son autobiographie, dans des poèmes et textes en prose écrits en 1907, soit dix ans plus tard. Le premier recueil, *Le Cœur innombrable*, ne comporte pas la moindre allusion à l'Orient et *L'Ombre des jours* à peine une, imprécise. Il faut attendre *Les Éblouissements* pour enfin lire avec délectation les impressions et descriptions poétisées de ce séjour. On retrouve la rime Bosphore/phosphore, déjà suggérée dans *Le Livre de ma vie*, dans « Le poème de l'azur »²⁸⁵. Il semble qu'il ait fallu au poète le temps de

²⁸¹ *Le Livre de ma vie*, op.cit., p. 171-72.

²⁸² *Ibidem*, p. 170.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Un seul conte de sa prime jeunesse fait référence à l'Égypte.

²⁸⁵ P. 60.

l'oubli, des années pour sublimer le vécu de son enfance. Pendant ce long temps de maturation, les souvenirs se transformèrent. Noailles ne se rendit jamais ailleurs qu'en Turquie. Pourtant, à partir de ce lieu précis où elle n'eut qu'un contact tronqué avec l'Orient, elle généralisa à l'Asie entière cette unique vision. À côté d'Istanbul et du Bosphore, surgissent dans *Les Éblouissements* de nombreuses autres villes : Téhéran, Bagdad, Mossoul, Trébizonde, Ispahan, Chiraz... Dans « Les Terres chaudes²⁸⁶ », le poète élargit même le cadre de cette transposition à l'île de Formose et au Sénégal, où Noailles ne se rendit jamais.

Les Éblouissements, épais recueil de 416 pages, comporte plusieurs pièces uniquement consacrées à l'Orient, regroupées exclusivement dans le premier chapitre intitulé « Vie-Joie-Lumière » et placé sous l'égide de Nietzsche²⁸⁷ : « Danseuse persane », « Constantinople », « Les eaux de Damas », « Paysage persan », « L'Occident », « Les délices orientales », « Le-jardin-qui-séduit-le-cœur », « Journée orientale » et « Rêverie persane ». Tout d'abord, ces poèmes ajoutent des éléments factuels puis complètent la vision première et décevante de l'enfant. Ce ne sont plus les simples souvenirs d'une fillette déçue qui regrettait la douceur rassurante de la Savoie de ses vacances. Dans le recueil de 1907, plus aucune trace d'amertume, plus de soucis de santé, la joie et les plaisirs violents débordent, éclatent. Le poète apparaît libéré et enthousiaste, propre à extraire tout le suc de l'Orient. Et lorsqu'il ne consacre pas un poème entier à ce thème, il en remplit d'autres de nombreuses allusions, comme autant de ces pierreries proprement orientales. Éloignée de la réalité, du lieu et du temps de l'expérience, Anna de Noailles, a su réactiver des sensations anciennes et édulcorées, sollicitant tout à la fois fortement son imagination. Il en émane une atmosphère très différente de celle des autres récits portant sur cette région. De plus, d'autres nuances, plus subtiles mais plus graves, affleurent.

La passivité de la jeune fille grabataire, désabusée dans le vide palatial, n'existe plus du tout dans *Les Éblouissements*. Une sorte de dialogue intime s'instaure subrepticement entre la « Dame persane » et la poétesse, puis entre des entités de chaque partie : l'Orient et l'Occident, le jardin exotique et la nature savoyarde, Constantinople et Paris. Ces échanges, transferts et comparaisons, rebondissent grâce à

²⁸⁶ P. 51.

²⁸⁷ « Tout amour de soleil est innocence et désir de créateur ! ».

des images et des descriptions riches en détails, voire en stéréotypes. Les couleurs et les parfums abondent : aucun sens ne semble plus privilégié qu'un autre : l'odeur du cédrat, les mains et le front, les chants, le bruit de l'eau, les sucreries... Mais tout cela ne pouvait pas exister sans le plus crucial et fécond élément de tous : le soleil. Lui seul, principe générateur du Tout, permet la naissance et la croissance de ce qui vit. Cette puissance souveraine, alliée aux autres éléments – eau, terre, feu – peut être inoculée à l'homme, ou plus précisément au poète. Comparé à une nourriture appétissante faite « de miel, de cédrat d'or, de sucre oriental²⁸⁸ », le soleil mute en une substance que le poète recueille et ingère telle une potion analeptique. Par cette alchimie mystérieuse, le poète acquiert les mêmes qualités extraordinaires, la même énergie démiurge que le soleil. Mais encore plus surprenant : cette transmutation s'effectue dans les deux sens et chaque élément de la nature est personnifié. Enfin, ces éléments ont d'autres pouvoirs bien plus conséquents encore : la faculté de consumer la vie. Effectivement, de l'Orient émane un bonheur délétère qui suscite cette exclamation « Je souffre et demain sera pire²⁸⁹ ». L'alliance des divers éléments orientaux faisait naître la volupté, qui condamnait l'âme du poète. Dans ce climat sensuel, en effet, le désir consume les êtres. Contrée apparentée au paradis originel où le risque mortel rôdait. Mais, contrairement aux personnages édéniques, qui insouciantes, cèdent à la tentation, le poète rejette cette terre peccamineuse et finit par « Repousser l'Orient, qui jamais ne nous livre / Le secret de vouloir, de jouir et de vivre²⁹⁰ ». Finalement, il ne lui eût pas été possible de vivre dans ces contrées, suscitant à la fois la « peine » et le « délire »²⁹¹. De plus, la volupté « sans fin, sans bord, qui nous étouffe²⁹² » paralyse par avance l'inspiration poétique. La nature même ne peut s'y soustraire : « Le poids brûlant du lilas cède / Aux caresses du vent d'été²⁹³ ». Mais que redoute réellement la femme-poète ? Mourir de langueur et de douceur dans cet Orient nonchalant, vaste prison dorée de son inspiration ? Telle qu'en la première expérience, cette terre trop chaude et trop généreuse, l'aurait figée spirituellement, asphyxiant toutes sensations. Voilà pourquoi elle renonce et prend conscience qu'elle doit « partir, fuir, s'évader de ce lourd paradis, / Écarter les vapeurs, les parfums engourdis, / Les bleuâtres minuits, les musiques aiguës / Qui glissent sous

²⁸⁸ « Journée orientale », *Les Éblouissements*, *op.cit.*, p. 114.

²⁸⁹ « Les Délices orientales », *ibidem*, p. 94.

²⁹⁰ « L'Occident », *ibidem*, p. 72. On trouve également les expressions « douce perfidie » et « ruse subtile » dans le poème « Constantinople », p. 37.

²⁹¹ « Constantinople », *ibidem*, p. 37.

²⁹² « L'Occident », *ibidem*, p. 70.

²⁹³ « Pays persan », *ibidem*, p. 46.

la peau leurs mortelles ciguës²⁹⁴ ». Et pourtant, comment se résigner à cette fatalité ? Il lui semblait bien alors que le destin s'acharne quand elle constate avec regret et répète vainement : « J'étais faite pour vivre au bord de l'eau profane (...) J'étais faite pour vivre en mangeant des pignoles (...) J'étais faite pour vivre en ces voiles de soie²⁹⁵ ».

Nimbée par les chatoyants mystères de cette expérience et de ses origines, Anna de Noailles usa de cette parure dans une société où l'exotisme revenait à la mode. Dans sa relation avec Maurice Barrès, cette histoire a transcendé son inspiration. Parfois cet atout s'est transformé en revers et elle fut la victime de l'ostracisme d'une partie de la classe aristocratique française²⁹⁶. L'Orient était donc à la fois un lointain souvenir²⁹⁷ et un rêve qui ne pouvait se réaliser. Dès lors, il demeura un réservoir de symboles et d'images que le poète pouvait sans cesse réactiver par la mémoire n'hésitant pas à le compléter par le jeu de l'imagination. La crainte de se voir consumer, pareil à l'encens, maintint le désir oriental à l'état de phantasme.

²⁹⁴ « L'Occident », *ibidem*, p. 71.

²⁹⁵ « Constantinople », *ibidem*, p. 36.

²⁹⁶ Comme cette interpellation de Madame de Montebello rapportée par Maurice Barrès : « Vous, des Françaises !... De quel droit ?... Allons donc, vous êtes des gavroches de Byzance !... », *Mes Cahiers* 1898-1902, Plon, 1930, p. 108.

²⁹⁷ « J'ai vu Constantinople étant petite fille, / Je m'en souviens un peu. » « Constantinople », *ibidem*, p. 33.

3. Les premiers écrits

La précoce fillette commença à consigner quelques notes personnelles vers huit ans. On peut d'ores et déjà classer ces premiers écrits en trois groupes : les carnets de notes et journaux intimes, la correspondance, et ses débuts véritablement littéraires. L'accessibilité et la consultation de ces papiers restent encore compliquées. Nous disposons de plusieurs types de documents : les carnets de son enfance qui ne sont pas dans le domaine public, certains manuscrits et des lettres détenus par la Bibliothèque nationale de France (site Richelieu) et la Bibliothèque de l'Institut de France. Il existe également les sources indirectes constituées par des témoignages de contemporains qui ont eu accès à des documents disparus aujourd'hui, et enfin les écrits biographiques d'Anna de Noailles qui a relaté ses débuts lors d'entretiens pour la presse ou dans son autobiographie.

À la lecture de ses propos sur l'origine de sa vocation de poète, on constate qu'avant même d'avoir eu l'idée d'écrire, elle avait propension à faire partager ses affabulations infantiles de manière orale à son entourage. Dans son entretien avec André Arnyvelde, elle fait remonter ces innocentes prémices à sa plus tendre enfance, établissant une corrélation logique et directe entre ce stade verbal et sa future passion pour la narration : « Toute petite..., à cinq ans peut-être, déjà, je racontais des histoires à mes frères et à mes sœurs. J'inventais pour eux des fables, des contes de fées²⁹⁸. » Le passage à l'écriture survint plus précisément quand la mère d'Anna lui offrit la possibilité de consigner ses maladroitesses tentatives dans des carnets intimes. Elle commença dès lors à retranscrire ses impressions après les promenades dans la campagne, à décrire son environnement d'abord de manière scolaire en s'inspirant des écrivains enseignés²⁹⁹, puis de manière plus personnelle. Dans l'introduction aux *Poèmes d'enfance*, Anna de Noailles se souvient de ses commencements hésitants dont elle estimait l'éclosion « vers l'âge de six ou sept ans³⁰⁰ ». On sait qu'elle avait souvent

²⁹⁸ « Une heure chez Mme de Noailles », *op.cit.*

²⁹⁹ Anna reconnaît humblement l'emprunt « de quelques lignes de Chateaubriand » fait « avec une maladresse et une indigence infinies ». Les grands conteurs, évoqués plus haut, et Chateaubriand initièrent donc la jeune Anna à la prose.

³⁰⁰ *Op.cit.*, p. 145.

tendance à se rajeunir mais l'essentiel réside dans ce qu'elle ajoute après « je commençai à connaître la liberté enivrée de l'être qui, par le choix ingénieux des mots plaisants, tente de construire un petit univers et de le raconter. » Dans cette courte phrase, Noailles nous livre son mode de composition et de fonctionnement dont elle ne s'éloigna jamais. Ce premier acte de création correspondit à une libération, une prise d'autonomie acquise par l'écriture. Autonome et libre, elle se lança à la recherche des mots, qui devaient surtout être beaux et agréables avant d'être précis et justes. Une fois la sélection opérée, ce jeune esprit critique put commencer à se forger un imaginaire modifié et accru à chaque verbalisation orale, malgré une source d'inspiration volontairement limitée à la nature d'Amphion : « Précédant l'éclosion de mes premières poésies, j'écrivis des narrations (...) portant des titres agrestes empruntés à la charmantes géographie du voisinage (...) »³⁰¹. Aujourd'hui nous ne savons pas où sont ses premiers cahiers qui auraient été commencés entre 1882 et 1889, date des premières poésies³⁰². Quant aux carnets contenant les poèmes de ses débuts, ils ont été en partie perdus mais Edmée de la Rochefoucauld nous en donne une courte description dans son livre³⁰³. Le premier d'entre d'eux portait comme titre : « Poésie, Paris 1889 » et, à peine utilisé, il ne comporte que trois courts poèmes. Ils sont tous composés sur le thème récurrent de la mort d'enfants pauvres ; une même compassion soutenue par la ferveur religieuse revient toujours sous la plume enfantine. Le second carnet reprend « la plupart des poèmes du premier recueil »³⁰⁴.

Anna eut l'occasion d'écrire aux proches de sa famille lors de voyages ou de vacances. Il est encore possible de lire à l'Institut de France³⁰⁵ quelques bribes de lettres adressées à son frère en avril 1881. Ces documents restent intéressants puisqu'ils nous renseignent sur le raisonnement et sa mise en forme par l'enfant. Dans cette lettre assez longue, la petite Anna répondait à la lettre reçue la veille au soir d'Amphion où son père et son frère passaient les vacances de Pâques. Trois points en particulier attirent l'attention : les images naïves et poétiques, la vive imagination et les premières sensations d'amertume. On peut également relever l'impatience contenue mais qui piquait le cœur de l'enfant et l'amour unissant tous les membres de cette famille. Les

³⁰¹ Introduction aux *Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 156.

³⁰² À ce jour il ne m'a pas été possible de localiser ces premières proses, peut-être encore entre les mains de l'ayant droit, Eugénie de Brancovan.

³⁰³ *Op.cit.*, p. 101 à 105.

³⁰⁴ Edmée de la Rochefoucauld, *op.cit.*, p. 101.

³⁰⁵ Ms 4711.

images employées par la fillette soulignent le rapport étroit qu'elle a déjà tissé avec la nature : « (...) car nous trois nous ne formons qu'un trèfle » ou encore « (...) tu es allé visiter le miroir » (orthographe corrigée), allusion au lac Léman. Dès son jeune âge, Anna semblait capable d'établir des correspondances et des abstractions, de métaphoriser la nature.

Dans les années 1890, les principaux animateurs de la scène littéraire française avaient remis le conte au goût du jour. Ce genre laissait l'inspiration des auteurs se déployer en toute liberté, par le biais de la fantaisie ou encore par « le fantastique, le surréel, le fabuleux³⁰⁶ ». Marcel Schwob, Henri de Régnier ou Villiers de l'Isle-Adam, figurent parmi les plus fameux conteurs, au style à la fois original et imaginaire. Anna fréquentait et lisait ces écrivains à la mode, d'où, probablement, l'envie de suivre cette tendance. Mais plus encore, ce genre correspond aux vellétés d'émancipation de la jeune fille et à son caractère provocateur que l'on retrouve dans sa poésie comme dans ses romans. En effet, Vladimir Propp souligne que le conte est le genre de la « transgression³⁰⁷ ». Elle compose ainsi ses premières proses sous forme de petits contes, très inventifs et dans une tonalité très personnelle, où l'on peut la deviner sous les traits de ses différents personnages. Parmi ses premiers textes, nous n'avons accès qu'à ceux qui ont été composés entre 1892 et 1899³⁰⁸. On dénombre environ douze textes, pour la plupart inachevés. En 1892, Anna écrivit *Une Nouvelle égyptienne, Arraka et Lisis* dédiée à son institutrice, en 1894 un *Petit Conte pour les vieilles filles et les dévergondées* (non achevé), des pages d'aphorismes pleines d'humour, des esquisses de nouvelles épistolaires et un autre conte dont la fin varie plusieurs fois. Il y a par la suite cinq compositions importantes et terminées : *Fabulet* (1896), *Byblos* (1896 mais non corrigé), en 1897 *L'Enchanteur Perrault* et enfin vers 1899 *Marie et Marthe* et *Le poète Julien*³⁰⁹.

Une Nouvelle égyptienne, Araaka et Lisis préfigurait pour notre débutante, une importante période de création en prose, stimulée par l'arrivée de son enseignante Mlle Clerc, à qui elle dédicacéa ce premier travail terminé. Sous ce titre éponyme, Anna se focalisa directement sur deux personnages, une adolescente de quinze ans et un jeune

³⁰⁶ Michel Raimond, *La Crise du roman*, Corti, 1966, p. 148.

³⁰⁷ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Gallimard, 1970, p. 157.

³⁰⁸ La datation a été effectuée par C. Mignot Ogliastri qui parle d'autres textes répartis dans les cahiers d'Anna entre 1891 et 1894, *Anna de Noailles, op.cit.*, p. 72. N'ayant pu y avoir accès directement, je n'y ferai que de brèves allusions. Je ne détaillerai ici que les textes que j'ai pu lire directement et en totalité.

³⁰⁹ Tous ces manuscrits ont été écrits sur des feuilles volantes, classées à la BnF sous la référence Na.fr 28362.

homme dont elle est amoureuse. Dans un registre pathétique, critique et moral, Anna, sous les voiles de cette petite brodeuse égyptienne, prenait la défense des pauvres et des déshérités. Les premiers paragraphes campent le décor par la description du palais du roi d'Égypte, inspirée du palais de son grand-père : « Le palais du roi était fait de marbre, d'ivoire, d'or et d'argent fin, et il était si grand que le soir, à la lumière des nuits son ombre gigantesque s'étendait sur la ville et la couvrait ». La jeune conteuse prit soin de nommer les personnages mais nous n'en apprendrons rien de plus : pas de portrait physique, une seule précision Lisis est « plus beau que le prince », mais son âme « douce », « bonne » et « sans orgueil » fait de lui un « guerrier solide ». Araaka n'est pas décrite non plus. Anna a mis l'accent sur les traits de caractère de chacun et surtout sur leur condition sociale, bien sûr totalement opposée. Araaka est la fille d'un artisan tailleur de pierre, elle brode le jour, et la nuit fait des couronnes de fleurs. Grâce à sa fréquentation des Anciens et du temple, Araaka est sortie de l'ignorance mais pour mieux devenir « triste », consciente du malheur autour d'elle. L'opposition entre les deux personnages s'établit donc de manière dichotomique : Lisis habite le palais, il est l'un des capitaines du roi, libre soldat, il part dans les expéditions guerrières « en Inde, ou en Arabie ». Araaka, elle, habite avec son père (aucune mention de la mère) une maison « très pauvre » sans arbre ni ombre ni « fraîcheur », « seulement autour croissaient des fleurs géantes aux couleurs de flamme d'où montait une odeur de santal ». Le ressort du récit est donc fondé de manière simple sur un principe d'opposition : libre/esclave, riche/pauvre et finalement homme/femme. L'absence de repères temporels ou spatiaux précis renforce l'intention morale de l'auteur. À cette première volonté se greffe une histoire d'amour, fatalement impossible entre les deux personnages puisqu'elle est univoque. Le capitaine ne ressent rien de l'intense sentiment qui ronge Araaka. Il ne semble pas du tout sensible aux mêmes préoccupations quand elle l'apostrophe sur l'utilité des rois. Pour ce personnage si proche du pouvoir, cette question inopportune révèle le manque de discernement de la petite brodeuse. Mais le discours virulent d'Araaka finit par ouvrir les yeux du jeune homme. À la fin de la nouvelle, il quitte la garde du roi et Araaka : « Je pars parce que j'ai honte de mon bonheur et de ma vie ». Le discours d'Arraka finit par heurter sa conscience. Le jeune capitaine subit alors une totale transformation, se dépouillant de tout aspect matériel, il marche au devant de la sagesse. Le pouvoir et l'argent ont finalement été rejetés, comme les souverains, impuissants qu'ils furent à entendre et à résoudre les réels problèmes des pauvres. Anna, par l'entremise de ses personnages, critiquait les grands

et l'ordre établi : « À quoi servent les rois, quand les hommes souffrent, quand le maître injuste châtie durement les petits enfants nus mourant de faim ? Et Lisis répond : « il y en a qui sont en bas et cela est bien ainsi. » Pourtant, par un subtil jeu en quinconce, Noailles nous montre toute l'absurdité de cette situation : en effet, à la première question d'Araaka sur le rôle des rois, Lisis lui répond « (...) ils font ce qui leur plaît. Ils écrivent leur nom sur des monuments que le temps ne peut détruire ». Et quand l'on a pris soin de nous exposer à deux reprises que le père d'Arraka fait partie de la classe des artisans et qu'il taille « la pierre pour les temples et les monuments superbes que le roi faisait élever », on a tout de suite envie d'ajouter à la réponse de Lisis « grâce aux ouvriers que vous exploitez ». La corrélation, cousue d'ironie fine, sous-entend une péroraison implacable : la puissance des souverains resterait à l'état de suffisance étroite et brève qui ne pourrait s'ériger en gloire sans leurs esclaves, nécessaires à leur vœu d'éternité.

Cette histoire nous autorise à penser que la jeune Anna a déjà réfléchi à cette question philosophique : comment parvient-on à atteindre cet état de sagesse ? Et d'abord quel est-il, vertu, connaissance ou don ? L'écrivain apporte à la fin de ce conte un début de réponse : la sagesse découle d'une expérience vécue et porte le caractère de l'empirisme. Pourtant, lorsque Lisis projette d'emmener « les enfants, et de leur dire d'être bons et d'être doux », de leur apprendre « cela de [s]a voix » ; « je leur dirai de ne pas adorer les crocodiles et les caïmans », la sagesse est alors aussi enseignement et don de soi. Enfin, lorsque l'on s'interroge sur la raison du choix de l'Égypte pour ce conte, on perçoit l'influence maternelle. Ne peut-on également émettre l'hypothèse qu'Anna, qui avait reçu une solide éducation religieuse, se souvint de Moïse instruit « dans la sagesse des Égyptiens » ? Cette nouvelle nous invite également à interpréter l'autre thème mis en évidence : l'amour. Certes, on a bien saisi dès le début de la nouvelle que l'écart social qui sépare les deux jeunes gens rend leur amour impossible. Arraka se sacrifie pour tenter de rendre heureux son ami. Elle ne peut supporter sa souffrance, sa tristesse, lorsque, revenu des campagnes militaires en Inde, il avoue être tombé amoureux d'une princesse déjà promise. La peur, l'angoisse du malheur acculent la jeune fille à des propositions extrêmes et insensées³¹⁰. Par des injonctions et des

³¹⁰ « Dis moi combien de jours et combien de nuits il faut marcher pour arriver là (...) Dis moi, répéta-t-elle combien de fois le soleil et la lune se lèvent sur mes pas avant que je vois la terre où elle habite, afin que j'y coure... J'irai jusqu'à ce que mes pieds saignent dans le sable (...) et si elle est sans amour pour toi que je la prenne et que je la tue ».

adjurations incoercibles, Araaka dévoile la violence de son amour et les actes terribles qu'elle pourrait accomplir en son nom. La colère et l'aversion font jeu égal avec l'amour. Fatalement, il ne semble pas possible de trouver une autre issue que la mort. Mais pourquoi Araaka ne déclare-t-elle pas son amour à Lisis avant son départ³¹¹ ? Elle rétorque sans concession : « on n'a pas besoin d'être aimé quand on aime ». La jeune fille paraît déjà capable de définir le sentiment amoureux, la souffrance et le sacrifice qu'il impose. Araaka, sachant Lisis envoûté par une autre, ne pouvait se contenter d'une affection moindre. La passion ne s'entend pas dans la demi-mesure ni la concession ; puisqu'il est vital, il doit être absolu, total. Finalement, Araaka se couche, prête à accueillir la mort. En conclusion, ce conte de structure assez faible (beaucoup de conjonctions de coordination, schéma narratif mince, personnages peu approfondis...) révèle malgré tout les qualités de conteuse d'Anna. L'art de mener le récit et la qualité de la réflexion (la poésie, le style et l'importance des thèmes traités) posent des jalons prometteurs.

Autre tendance qui se dégage de ces premiers contes : l'humour, souvent ironique et parfois caustique, comme celui que l'on trouve dans *L'Enchanteur Perrault*. En 1894, Anna commença une histoire plus légère mais hélas inachevée : *Le Petit conte pour les vieilles filles et les dévergondées*, qui plante le personnage d'une jeune fille de l'aristocratie du sud de la France, replète et singulière. La prénommée Bedonne est issue « d'alliances brillantes » qui ont toujours « donné à la France des hommes d'une valeur modeste mais sûre et des filles vertueuses et d'humeur aimable » – allusion à peine voilée à ce que l'on attendait des jeunes filles de son rang –... Avec force noms propres tous aussi drôles (le vicomte de Crassus, Thyphanie D.-Bouchay, M. des Aygouts), Anna joue avec les mots comme avec les conventions. Elle se moque bel et bien de cette classe obnubilée par le prestige des lignées et des titres, occupée d'infimes lubies. Pour appuyer ses effets, l'auteur exagère, grossissant les traits : « Dès le berceau elle montra une ardeur singulière pour les armures, les sabres, les casques, les récits des hauts faits, les preux et chevaliers des tapisseries... », et bien sûr, on reconnaît la petite Anna quand l'esprit de Bedonne « curieux et éveillé s'attache (...) au rapport des choses entre elles, tel que la musique et le système métrique, les liens de la poésie et des arts décoratifs ». Parmi ces écrits drolatiques, il faut citer les courts apophtegmes, genre qui devait parfois animer les réunions mondaines des salons. À titre d'exemple, on peut citer les

³¹¹ Voir en annexe des extraits de cette déclaration d'amour.

trois suivants : « Madame D. qui était veuve se plaignait de ce que Monsieur... ne se décidait pas à l'épouser. "Il m'aime, disait-elle, mais son amour ressemble à de l'eau sucrée" "Mettez-y de la fleur d'oranger" répondit Monsieur de... » ; ou encore « Monsieur de I. était méchant et sans esprit. On disait de lui "c'est un sot périlleux" » ; et enfin « Le prince de C. revenait d'une expédition en Afrique. Il y avait passé ses loisirs à jouer aux dominos avec les indigènes. Quel peut-être le comble de la surprise pour un nègre, dit M. de C., – un double blanc – ». Il est étonnant de constater que ce trait de caractère si naturel chez l'écrivain en herbe ne perdura pas dans l'œuvre romanesque ultérieure. Étrange volonté d'avoir voulu éradiquer ce trait chez cette personne pourtant si drôle, comme en témoignait Jean Rostand dans un article hommage où il soulignait à trois reprises cette caractéristique³¹². Dans ses quelques pages, l'académicien insistait sur la faculté d'Anna de Noailles à « crever les encombrantes baudruches, et, à la faveur de la poésie ou de l'humour, narguer en petite fille terrible les bienséances et les préjugés ! »³¹³ On nuancera cette affirmation après la lecture des chroniques parues dans *Vogue* durant l'année 1926.

Deux grandes thématiques parcourent également les premiers essais d'Anna : le problème du mariage (avec pour corollaire l'argent et l'amour) et la valorisation de la vie parallèlement envisagée par rapport à la mort. Le premier point est abordé au travers de différentes ébauches : un roman épistolaire rapporte les confidences d'une demoiselle à son amie (Marie) sur un amour qui n'a pu se concrétiser en mariage à cause de la situation précaire de l'amant. À la fin de sa lettre, Mademoiselle de Vesoul annonce son mariage avec R. de Brives qui l'aime « tout bonnement et fortement sans tendresse et sans humeur ; il est riche, il est d'excellente noblesse » mais sans espoir d'être aimé à son tour. Un autre brouillon, intitulé *Un conte*, reprend le même sujet. Madeleine s'entretient avec un jeune sigisbée, Jacques, qui l'interroge sur la teneur de ses sentiments à son endroit. Plusieurs versions laissent en suspens la fin de ce conte : Jacques est éconduit, ou Madeleine avoue son mariage ce qui rend Jacques furieux et il la quitte, ou elle cède en lui expliquant les circonstances nécessaires à la naissance de l'amour : « Je vous aime aujourd'hui parce que j'ai lu des vers de Musset, parce que nous avons entendu de la musique folle (...) je vous aime parce qu'il y a des roses

³¹² « La révolte d'Anna de Noailles », *Historia*, novembre 1976, n°360, p. 100-105.

³¹³ Rostand avait remarqué cet évincement : « je retrouvais sur le papier tout ce qui m'avait tant séduit dans l'être réel. Car, bien sûr, tout y était (...) tout, sauf la prodigieuse drôlerie, qu'Anna de Noailles n'a jamais voulu accepter dans son œuvre écrite », *ibidem*, p. 104.

(...) ». Enfin, une autre esquisse révèle l'importance de ce sujet à l'époque pour notre auteur : c'est l'histoire de Jeanne et Jacques. Lui est poète, elle « jolie, instruite, délicate ». Mais son père, veuf, avait réalisé quelques « économies pour faire une dot à sa fille ». Il s'indigna de ce mariage car elle aurait dû trouver un meilleur parti.

Il apparaît clairement que ces multiples histoires traduisaient l'inquiétude voire l'appréhension d'une jeune fille qui allait se marier. Anna pourrait-elle épouser celui qu'elle aimerait ou serait-elle obligée d'y renoncer pour s'accorder avec les vues de ses parents et son rang ? Cette crainte d'être « aimée d'un homme qu'on n'aime pas, être sans défense devant son amour, ses regards et devant l'assurance de ses paroles » devait progressivement disparaître des écrits d'Anna de Noailles. Autre grande inconnue révélée dans le conte *Marie et Marthe*³¹⁴ : les obligations conjugales, « l'acte brutal et monotone qui semble aux hommes l'inéluctable et apaisante façon d'aimer ». Cette angoisse revient souvent dans les recueils de Noailles qui semble avoir toujours redouté la violence physique, trop éloignée de la quiète volupté de son idéal amoureux. Mais cette préoccupation, limitée à un âge de la vie, permit de faire émerger le questionnement sur la volonté : « comme ils sont plaisants et fous ceux qui nous parlent de la volonté. Penses-tu que la volonté puisse chez un même être combattre la volonté ? (...) l'une veille l'autre qui faiblit et l'amour n'est-ce pas la volonté suprême, la volonté impassible et fatale ? » Aucune réponse ne fut apportée à ce stade de réflexion qui fut complétée plus tard par la lecture de Schopenhauer.

L'on pourrait rassembler les derniers manuscrits de contes sous le titre : exhortation à vivre. Entre 1896 et 1899, Anna tenta de formuler son besoin de vivre pleinement. Elle s'interrogea sur son avenir de femme mariée. Elle projeta le désir de cette course enivrante dans ces contes, obligeant ces personnages à jouir de chaque instant, à réfléchir et penser la quintessence de la vie. À ce titre, l'histoire de *Byblos* reste éloquente. Byblos vit en ermite dans la campagne romaine jusqu'au jour où une esclave vient le solliciter pour sa maîtresse qui va mourir. Il refuse tout d'abord de la voir car « les sept démons habitent son corps ». Pourtant il se rend à son chevet entendre « l'ardeur de son repentir » qui déclenche bientôt le sien. Il se blâme d'avoir vécu loin des hommes, du doute, et dans la peur d'être troublé dans sa retraite d'anachorète.

³¹⁴ Ce récit date de janvier 1899.

Le poète Fabulet³¹⁵ vit entouré de sa cigale et de son grillon. Ce dernier a toujours été son plus proche camarade et, doué de parole, il passe de longues veillées à lui raconter « de jolies histoires nébuleuses et dévotes, comme il en avait contées autrefois aux poètes de l'Allemagne et de la Norvège ». Mais les deux insectes ne se supportent pas et leurs sempiternelles querelles poussent Fabulet à se priver de leur présence. En effet, le grillon symbolise la raison, la vertu alors que la cigale, « païenne maudite », inocule la débauche de sa terre d'origine, les « discours profanes » et les « détestables voluptés ». Mais Fabulet tombe dangereusement malade. Le grillon à son chevet lui conseille, s'il veut survivre, de tuer la cigale venimeuse. Le forfait accompli, il guérit mais la morale de l'histoire nous enseigne qu'à vivre sans rechercher la société des hommes, « sans révoltes et sans désirs », il ne nous reste plus qu'à soigner le corps rendu « douloureux » et débile par « l'ascétisme et l'insuffisance de joies vitales ». Désormais seul et en proie à tous les rêves, Fabulet se berce de la douce illusion de l'espérance puisque rien ne peut faire revenir les jours tourmentés par la rêverie, les passions aux saveurs lointaines pendant lesquels la cigale lui racontait l'histoire « de la belle Héliodora ». Cette innocente parabole de la vie tend à prouver la puissance de la joie et du rêve dans l'épanouissement de l'homme. La cigale figure aussi l'inspiration qui consume le poète, celle-ci lui étant à la fois nécessaire³¹⁶ mais fatale.

Anna de Noailles poursuit d'une même acrimonie Charles Perrault dans un autre conte intitulé *L'Enchanteur Perrault*. Elle nourrissait envers ce conteur une rancœur inévitable. En effet, de quel droit omnipotent « cet enchanteur » convoque-t-il un prince charmant qui s'octroie l'audace de réveiller une princesse reposant en paix ? Et d'ailleurs, n'aurait-il pas été plus judicieux de se joindre à son profond sommeil plutôt que de la contraindre de nouveau à « la vaine existence » ? Le comble semble atteint pour Anna quand elle évoque poétiquement le parfait manque de tact et de délicatesse du prince lorsqu'il évince sans ambages ni scrupules les discours enjôleurs... Dans ce court texte, Anna de Noailles prépare ses futurs raisonnements sur la mort implacable et la difficulté à vivre. Où que nous nous trouvions, aucune échappatoire n'existe, il faut accepter fatalement « le sort [qui] nous guette. (...) nulle surveillance, nulle menace et nulle tendresse n'empêcheront que (...) la Parque qui file les jours mauvais ne nous attire invinciblement et ne nous pique à son cruel fuseau. »

³¹⁵ Voir en annexe des extraits de ces contes.

³¹⁶ Au sens philosophique du terme : « qui ne peut pas ne pas être ».

Finalement, l'auteur nous encourage à laisser en paix ces gisants, à les préserver afin qu'ils jouissent de l'ataraxie de la mort, en nul autre lieu possible.

L'histoire du poète Julien (tout d'abord prénommé Gilbert) se situe cette fois-ci complètement hors de la vie. En dix-sept chapitres, Noailles narre les aventures post-mortem du poète. Selon la croyance d'une vie après la mort, le poète retrouve dans ce lieu céleste les grands hommes de l'Histoire : Ronsard, Rousseau, Hugo, Verlaine et également des héroïnes de la littérature (Phèdre, Juliette, Yseult, Chloé...) qui grâce aux sentiments qu'elles ont suscités, ont « une âme immortelle ». Après avoir fait la connaissance de ses nouveaux compagnons, Julien revient sur terre sous une nouvelle forme. Ces allers-retours permettent à l'auteur de décrire la vie des gens et de peindre son entourage au vitriol afin de glisser çà et là quelques critiques acerbes. Mais elle donne surtout à l'amour, une fois de plus, le plus beau rôle, puisque Julien retrouve le bonheur dans cet autre monde grâce à la jolie Philoemion.

Enfin, il faut dire quelques mots d'un petit conte : *Marie et Marthe*. Ce court texte, à la fois religieux et païen, grave et léger, laisse une impression étrange portée par des personnages très symboliques (les prénoms des deux sœurs, le métier de leur père – potier – et le vieil ami solitaire...) et polysémiques. Placées sous le signe de la candeur et d'un bonheur familial chaste, les deux héroïnes se voient rapidement mariées et déstabilisées par cette nouvelle vie pour laquelle elles n'avaient pas été préparées. La responsabilité de cette sorte de déchéance de l'état de vierges « crédules » à celui d'épouse et de mère « soumise », échoit directement aux parents. C'est tout d'abord une véritable mise en accusation de l'éducation parentale : « Les prudences vigilantes de vos mères ont empêché de bonne heure chez vous l'essor vigoureux des sens ». Ensuite, cette critique doublée d'une remise en cause timide mais audacieuse du statut de la femme prône la possibilité de choisir une vie en accord avec ses aspirations personnelles : « Vous n'étiez pas destinées à connaître les voluptés (...) Car pour les filles de votre manière il n'est pas de satisfaction aux révélations de l'amour ». Le conte se termine de manière sibylline et mystique. Datée de janvier 1899, cette histoire dévoile les questionnements d'Anna sur les distorsions et les dilemmes auxquels les jeunes femmes de son époque devaient trouver une solution. Ces questionnements restèrent sous-jacents dans toute l'œuvre de la narratrice.

Les différents brouillons évoqués, achevés ou parcellaires, n'ont jamais été publiés. Il est possible pourtant, au vu des différences d'écriture, que Noailles les ait

retravaillés à plusieurs reprises. Ces contes donnent un aperçu clair et précis des interrogations de l'écrivain, qu'elles fussent ponctuelles ou approfondies dans d'autres textes. Si ces récits n'ont pas été édités, ils constituèrent en revanche une matière parfois réutilisée comme base ou par bribes dans les romans, à l'instar de quelques phrases ou expressions que l'on trouve réemployées à plusieurs reprises³¹⁷.

³¹⁷ À titre d'exemple : « L'amour est fatal, comme la mort nous ne saurions pas plus l'éloigner de nous que nous ne pourrions écarter la pierre de notre tombeau, il semble que ce soit la seule chose que la nature ait impérieusement voulu » ou encore « les dents venimeuses de l'amour ».

II. L'AVENTURE DU ROMAN

La première partie du XX^e siècle fut une période d'effervescence culturelle extraordinaire. Il serait hors de propos ici de détailler les raisons d'un tel bouillonnement. Mais en survolant les différents mouvements littéraires qui animèrent cette époque on constate que les écrivains ont accompagné et entériné les évolutions de la société.

Le début du XX^e siècle connut encore la vivacité des courants littéraires de la fin du XIX^e siècle. En poésie, le Symbolisme, incarné par Mallarmé, subsistait malgré les dissensions internes. Le mouvement s'essouffla pour aboutir à une poésie plus musicale, moins éloquente et moins descriptive. Les modulations de ce genre apportèrent un éclairage différent sur l'être en scrutant les profondeurs de l'âme et du rêve. Paul Valéry définissait cette poésie de la manière suivante : « c'est une combinaison de chair et d'esprit, un mélange de solennité, de chaleur et d'amertume, d'éternité et d'intimité. » Valéry sous-entendait dans cette définition concise l'importance de l'homme dans son unicité et considéré dans son intégralité (« de chair et d'esprit »)³¹⁸. Ces conceptions de la poésie, et ces attributs, nous les retrouvons dans l'œuvre d'Anna de Noailles. Tous deux considéraient la poésie comme le médium entre l'être, l'espace et le temps. Dans la « Lettre de Madame de Noailles à Monsieur Paul Valéry³¹⁹ », la poétesse adressa à son ami une étude de sa poésie. Elle y analysait la tradition littéraire chez Valéry et les aspects du travail poétique. Noailles convoquait les grands prédécesseurs tels que Baudelaire et Mallarmé, opposant deux registres sémantiques de l'exercice littéraire. Le premier est celui de la maîtrise du « royaume de l'esprit », du « métier » en référence aux Arts poétiques d'Aristote ou de Bossuet. La poésie vise alors un idéal artistique qui nécessite d'« admettre » des « lois » et de « vénérer les trésors acquis et conservés ». Le second registre vise les jeunes auteurs qui pensaient réaliser une « heureuse démolition

³¹⁸ Paul Valéry soulignait la complexité d'une telle poésie qui alliait les contraires mais surtout proclamait la puissance de la création littéraire fondue dans l'intimité et capable d'accéder à l'éternité.

³¹⁹ *Candide*, le 26 novembre 1925.

du métier », ici la référence à l'*Art poétique* de Boileau est très claire. Noailles pointait du doigt la volonté de libération débridée, de refus catégorique et farouche des avant-gardes qui n'associaient plus le métier de poète au travail du vers. En effet, pour elle comme pour Valéry, le travail et l'inspiration demeuraient les fondements de la révélation poétique et non uniquement la recherche du sens omniprésent sous l'apparence des choses. La question de la Correspondance, héritée de Baudelaire (et de Wagner) a été reprise par Mallarmé et Valéry. Les termes de ce problème central en poésie peuvent se poser comme suit : l'art se fonderait sur un mystérieux rapport entre le signifiant et le signifié, lien indéfectible et déclinable à l'infini. L'artiste peut seul révéler l'unité fondamentale du monde, lui seul peut le décrypter. En fait, ce sont uniquement les moyens qui divergent : la réminiscence pour Baudelaire, l'alphabet poétique pour Rimbaud, la conscience et le travail chez Valéry ou encore chez Noailles qui y adjoint aussi le syncrétisme culturel. L'art, de leur point de vue, s'entend à la manière antique du terme *ars*. Malgré les changements dans les postulats esthétiques qui abolissent définitivement et ostensiblement les références aux dogmes du passé, la poésie surréaliste est une autre manière de répondre à cette même question. Effectivement, l'idée d'une surréalité vise également à la révélation d'une relation universelle cachée, située hors de la conscience mais que l'on peut atteindre par divers moyens dont certains artificiels. Ces artistes s'investirent d'une mission : extirper l'art de ses carcans classiques et trouver la voie adéquate aux aspirations d'une société moderne. Le modernisme s'affirma par une succession d'avant-gardes qui transgressèrent les formes établies.

En ce début de siècle la presse connut un essor important qui eut pour corollaire l'accroissement du nombre d'écrivains qui a doublé entre 1865 et 1900, en partie par le recul de l'analphabétisme. Grâce à la presse, les jeunes auteurs pouvaient proposer au rédacteur d'un journal quelques pièces poétiques et tenter ainsi de séduire les éditeurs. Les larges espaces réservés aux écrivains autorisaient également la publication de romans en feuilletons. Il y avait donc moins de risques et de contraintes pour les débutants qu'une publication en livre, ce qui encourageait logiquement des vocations. Enfin, le succès des journaux résidait, dans le relais de l'expression politique des écrivains, de plus en plus impliqués dans la vie publique. Mais cette presse s'adressait essentiellement à un public de masse contrairement aux productions littéraires qui finalement étaient lues par une minorité cultivée. Ce décalage illustre rétrospectivement

le clivage qui s'instaura entre le grand public, la classe politique et les artistes. Le trouble et la rupture naîtront de ce « manque d'espace », de place pour les nouveaux artistes. Ces derniers ne tardèrent pas à exprimer leur saturation et leur aversion à l'encontre d'un système qui ne les entendait pas. Les écrivains, les artistes modernes, les socialistes et les syndicalistes furent amalgamés dans un même rejet et une même confusion. L'idée formulée par ces nouveaux mouvements exprimait la difficulté à saisir ce nouveau monde en formation. Par quel biais et sur quel sujet exercer la littérature (et l'art en général) dans ce contexte apparemment dérégulé ? Comment appréhender précisément cette société multiforme et contradictoire, inquiète ou ennuyée, troublée ou euphorique ? Une nouvelle démarche s'engagea pour le renouvellement du langage littéraire et de l'expression artistique. La littérature, tout comme l'art, rechercha dès lors une nouvelle manière d'aborder la réalité qui ne prenait plus seulement en compte des critères esthétiques. On ne pouvait plus écrire, à l'aube du XX^e siècle comme on le faisait avant. La visée devint plus abstraite et plus conceptuelle, la portée plus existentielle : on voulait accompagner l'être dans sa quête du sens de la vie.

1. Le roman en 1900

1.1 *Remise en cause et mutations*

Il s'agit, par ce bref rappel, de remettre dans le contexte des productions littéraires de l'époque les romans d'Anna de Noailles. En effet, deux paramètres importants ont changé définitivement le paysage littéraire français : le nombre croissant de femmes écrivains et l'avènement absolu d'un genre en pleine mutation, le roman. La littérature de la fin du XX^e siècle repose encore sur les grands maîtres des générations précédentes que l'on vient d'évoquer. La scène littéraire s'organise encore autour de cadres précis, à savoir les écoles ou les courants constitués autour d'auteurs reconnus. Mais ce schéma va être remis en cause : le début de la crise du roman coïncide avec la

fin du naturalisme vers 1890 et se prolonge jusqu'en 1930, avec un point culminant en 1925³²⁰. Le problème se pose en ces termes : le roman est-il un genre littéraire à part entière ? La fin du naturalisme et la montée des avant-gardes sonnent-elles la mort du roman ? Ou encore les mutations dont il serait affecté vont-elles le rédimier et lui assurer une plus sûre postérité ?

La génération des naturalistes revendique une nouvelle manière d'écrire, basée sur les méthodes employées par la science. À son tour, cette école menée par Émile Zola voit l'heure de son déclin : « Le naturalisme avait duré toute une génération d'hommes (1860-1890). Les écoles littéraires ne vivent guère plus longtemps³²¹ ». Trop de détails, de précisions qui évincent le talent littéraire de l'écrivain en s'apparentant plus au journalisme d'investigation, finissent par anéantir les facultés d'imagination des écrivains réalistes. Le lectorat saturé de descriptions rigoureuses se lasse et recherche dès lors la simplicité des images et des sensations. Cette lassitude s'accompagna du rejet du scientisme, autre forme d'idéalisme qui bute contre le malaise de cette fin de siècle. En effet, la science et ses nombreuses applications n'ont pas pu tout résoudre. Certes ces changements modifient indéniablement la vie quotidienne qui s'améliore grâce à la démocratisation de certaines découvertes comme l'électricité, le téléphone, le métro... Mais ces bouleversements ne concernent en général que la tranche la plus aisée de la population. En outre, le progrès n'a pas d'emprise sur la spiritualité. Il faut se rendre à l'évidence, la science ne peut rien sur le cœur de l'homme. De fait, ce rôle revient en quelque sorte à l'écrivain. Les grands romanciers de la première moitié du XIX^e siècle ont conçu le roman comme un instrument de mise en abyme des luttes à mener et des injustices à dénoncer : ils visaient la défense de certaines valeurs dans un ordre clairement établi. Les personnages, à l'image des hommes de leur temps, se meuvent dans un vaste monde hostile avec la volonté de parvenir à leurs fins et se fixent pour cela quelques buts bien précis et simplement annoncés (amour, argent, justice...). Bref, les héros doivent lutter et trouver leur place dans cette organisation acceptée telle quelle. Raisons pour lesquelles il fallut aussi élaborer tout une structure complexe, un milieu richement décrit et analysé, nécessaires à l'évolution et l'accomplissement de ces principes. Mais la construction de ces mondes fondée sur l'art de la description et du récit est jugée fallacieuse et même apocryphe par les générations suivantes qui veulent

³²⁰ Henri Rambaud : « Nous aurons eu, tout cet hiver, une bien curieuse querelle du roman », « Réflexions sur l'art du roman », *La Revue universelle*, 15 septembre 1925.

³²¹ Léon Blum, *En lisant*, Société d'études littéraires et artistiques, 1906, p. 58.

rompre avec ce modèle obsolète. Dorénavant, il ne s'agit plus seulement de raconter des histoires bien menées et captivantes pour un lecteur qui ne se soucierait pas de remettre en cause son environnement. Les avancées techniques changent la société et plus encore le développement de la psychologie. Enfin, l'arrivée des premières traductions de Schopenhauer et de Nietzsche marque durablement la pensée et la littérature : « tout respire un air nietzschéen qu'il n'est pas aisé de décrire de manière univoque tant les opinions probables sont nombreuses et contradictoires³²². » Puis, l'émergence d'une philosophie moderne avec des auteurs comme Taine et Bergson insuffle une radicale conversion de la perception de cette époque. Il faut également souligner l'importance croissante des théories de Freud qui approfondit l'enseignement reçu par le professeur Jean-Martin Charcot. Michèle Touret parle à ce sujet d'« interrogations sur l'identité de la personne par la psychologie et la psychanalyse, sur les rapports entre l'individu et une société en profonde mutation par la sociologie ; questions sur l'unité ou la discordance du sujet posées par la littérature sur la place de l'art dans la connaissance du monde des arts plastiques : les cadres de la pensée et de la sensibilité sont bousculés³²³ ». Pourtant, si l'on quitte le XIX^e siècle et ses grands courants fondateurs pour déboucher sur « une époque de désordre esthétique », le début du XX^e siècle n'est point marqué par une querelle d'anciens et de modernes³²⁴.» Déjà Maurice Barrès, en 1885, conscient de la nécessité de trouver une autre manière de prendre en compte ces profondes mutations envisage une nouvelle forme « qui serait assez souple pour satisfaire les exigences du poète et du métaphysicien³²⁵ ». Si « les symbolistes avaient perdu le goût de l'homme³²⁶ » comme se plait à dire Jacques Rivière, les écrivains se doivent de réagir contre cette incongruité. Certes, le glas des récits bien composés et structurés racontant l'histoire de personnages en proie aux vicissitudes de la vie, avait sonné. « Nous avons changé d'âme » proclame encore Rivière dans le même article. « Le petit vent aigre » a passé sur les esprits, contribuant à l'émergence d'une myriade d'interrogations sur l'avènement d'une nouvelle littérature, d'un nouveau type de roman. En réaction à la saturation de faits générée par le réalisme, certains écrivains réussirent à développer une œuvre protéiforme, à l'exemple de Maurice Barrès ou Anatole France qui par la diversité de leurs œuvres contribuent à l'éclatement des nomenclatures du genre du

³²² Marie-Claire Bancquart et Pierre Cahné, *Littérature française du XX^e siècle*, PUF, 1992, p. 215.

³²³ *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. 1, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 8.

³²⁴ Pierre Lièvre, *Le Divan*, n°6, 1924.

³²⁵ Cité par Michel Raimond, *La crise du roman*, Corti, 1966, p. 72.

³²⁶ « Le roman d'aventure », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} mai 1913.

roman. La variété se décline de manière prolifique : on peut ainsi choisir entre le divertissement avec, par exemple, Jarry et *Ubu Roi* ou le moralisme de Barrès, le nationalisme de Maurras ou encore le lyrisme Jammes et Noailles, la critique sociale avec France et Philippe. Cette explosion du genre romanesque se traduit par une hausse des publications de romans. Les chiffres sont éloquentes : en 1913 on recense la parution de 860 romans pour 457 volumes de vers et 680 pièces de théâtre, vingt ans plus tard on en compte quatre fois plus, à savoir 3464 romans parus contre 398 recueils de poésie³²⁷. Face à cette offre pléthorique on s'interroge alors sur les raisons d'un tel engouement pour un genre que l'on croyait moribond. Certes Marcel Braunschvig nous fait remarquer que le roman s'avère rapidement lucratif puisqu'il s'adresse à une classe aisée et oisive dont il émane la plupart du temps jusqu'à la Première Guerre mondiale. Mais le roman a toujours véhiculé cette image d'« agréable amusement des honnêtes paresseux³²⁸ », selon la définition de Pierre-Daniel Huet. Alors comment expliquer l'ampleur de cette nouvelle « querelle » littéraire si ce genre ne présente qu'un intérêt subalterne ? Comment, considéré encore comme mineur au début du XX^e siècle, a-t-il pu supplanter tous les autres genres et conserver cette enviable position depuis lors ?

À la lecture de l'enquête réalisée par Pierre Varillon et Henri Rambaud sur « les maîtres de la jeune littérature³²⁹ », force est de constater que l'événement majeur à l'origine des plus profonds bouleversements demeure la Grande Guerre. Pour ne citer que deux exemples parmi d'autres, voici la réponse de Francis Carco : « (...) de toutes parts, des idées et des sentiments nés du terrible carnage de la guerre, habitent nos cerveaux et nos cœurs...³³⁰ » et celle de Benjamin Crémieux : « La génération littéraire née autour de 1890 put avoir des maîtres jusqu'en 1914. Elle ne saurait plus en avoir aujourd'hui. Entre eux et elle, la guerre a creusé un abîme. Tout ce qui avait avant la guerre une existence machinale, tout ce qui semblait marcher tout seul, le mécanisme de la civilisation est remis en question³³¹. » Le voilà le grand cataclysme qui va tout renverser définitivement. La Première Guerre mondiale fait exploser les cadres normatifs, éclater le socle des valeurs communes et déclenche une crise de confiance

³²⁷ Ces chiffres sont extraits du livre de Marcel Braunschvig, *La Littérature française contemporaine*, Armand Colin, 1958, p. 105. L'auteur donne également les chiffres pour 1923 : 1009 romans, 284 pièces et 286 recueils.

³²⁸ *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, (J. Mariette, 1771), A. G. Nizet, 1971, p. 46.

³²⁹ Cette enquête a été publiée dans *La Revue hebdomadaire* entre le 30 septembre et le 30 décembre 1922 puis Librairie Bloud et Gay en 1923.

³³⁰ *Op.cit.*, p. 47-48.

³³¹ *Ibidem*, p. 52-53.

sans précédent. Conjointement, les écrivains, après avoir découvert d'autres formes de création romanesque avec la littérature russe, découvrent progressivement la vitalité originale et décousue d'un James Joyce, d'une Virginia Woolf, tous deux exactement contemporains (1882-1941). Face à des goûts si nouveaux et divers, une littérature nouvelle doit naître. Effectivement, de tels bouleversements remettent en cause le sens même de l'écriture, le rôle de l'écrivain et bien sûr la fonction romanesque ; mais alors, sur quoi et comment pratiquer la littérature ?

Précisément, si le roman connut ce prodigieux essor, c'est parce qu'il peut tout exprimer : sa « jeunesse » permet tout, autorise toutes les transgressions puisqu'il n'est pas plombé par le poids des gloires passées contrairement à la poésie, comme cela a été mentionné plus haut. Longtemps raillé et dédaigneusement méprisé, le roman doit déchaîner les passions des cercles littéraires dès lors que l'on comprit l'envergure du genre « le plus plastique, le plus mobile, le plus industriel, le plus inventif³³² ». Les résistances pourtant existent en particulier par le rappel régulier aux modèles balzaciens, stendhaliens ou flaubertiens qui ont servi longtemps de références³³³. Mais une question subsiste : comment juger un genre si évasif, presque fourre-tout, qui n'avait ni règles ni théorie et pour toute poétique quelques vieux maîtres désavoués ? Et puis comment s'y retrouver dans une telle quantité et variété d'œuvres ? Le débat devait commencer là : quels critères, quelles qualités exige-t-on d'un roman et de son auteur ? La volonté de classer les types de roman aboutit à une confusion plus grande encore avec une multitude de sous-catégories. Ce critère de jugement n'est donc pas le bon. Il faut alors retourner en amont et comprendre les différences entre les grands romans des années 1820 et les dernières productions. Premier constat : la composition a changé, la structure articulée sur le schéma narratif a périclité. La progression d'un héros qui évolue dans le temps et l'espace, les faits et les descriptions qui l'accompagnent, ne semblent plus crédibles³³⁴. La faillite du modèle semble fatalement inévitable. Cela risque-t-il de remettre en cause le genre lui-même ? Non, mais il faut pouvoir cerner cette mutation. Le débat évolue finalement vers une querelle esthétique : doit-on proscrire du roman la beauté stylistique en faveur d'une plus juste façon d'appréhender la vie ? Virginia

³³² Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, (Stock, 1936), Éditions du CNRS, 2007, p. 556.

³³³ François Mauriac écrivait encore en 1952 dans *Le Figaro littéraire* du 15 novembre : « (...) l'exemple de Balzac continue de hanter les cervelles ».

³³⁴ « Nos contemporains croient de moins en moins à la réalité de l'Évolution, à sa continuité, à la possibilité d'expliquer le présent par l'histoire. (...) Et faute de base où il s'appuie, le roman évolutif branle... » Emmanuel Berl, « La fin du roman », *Les Derniers jours*, n°10, mai 1927.

Woolf répond à cette question de la manière suivante en s'adressant directement à l'écrivain : « C'est là peut-être votre tâche : trouver la relation entre les choses qui semblent incompatibles et qui ont pourtant une affinité mystérieuse, (...) repenser la vie humaine en termes de poésie et ainsi nous redonner tragédie et comédie au moyen de personnages non pas longuement étirés à la manière du romancier mais condensés et synthétisés à la manière du poète – voilà ce que nous attendons de vous maintenant. (...) Le poète est un habitant de deux mondes, l'un qui meurt, l'autre qui lutte pour naître³³⁵. » La fin du roman aux développements progressifs ouvre la voie à l'analyse, à l'introspection, changeant par delà la manière de l'écrire. Emmanuel Berl développe ainsi les nouvelles attentes des lecteurs : « Ce qui nous intéresse chez un individu, ce n'est plus la manière dont il évolue, mais une sorte de révélation par quoi des couches diverses de sa personne apparaissent, d'une manière tout à fait indépendante de l'histoire, tantôt avec de grandes avances, tantôt avec de longs retards – le plan de la rêverie recoupant fort mal celui de l'expérience actuelle³³⁶ ». Ce que Berl pointe ici du doigt concerne à la fois le point de vue et l'étoffe des personnages. En effet, la découverte progressive de l'environnement d'un héros suppose dès lors l'abandon du point de vue omniscient et des descriptions externes. Le rôle et les fonctions des personnages n'ont plus le même rapport au temps et à l'espace. Les sujets abordés se sont transformés en motifs ou en thèmes, loin des idéologies ou des thèses de l'autre siècle. On reproche par la suite aux romanciers l'absence de composition, de récit, d'imagination³³⁷. Dorénavant les dialogues et les pensées insérés directement prennent une place prépondérante, les événements passent au deuxième plan. L'aventure est maintenant tout intérieure. Ces éléments remettent également en cause les objectifs du genre : il ne vise plus à la description d'hommes ou de milieux. Le roman a changé de figure, et le romancier de peau. Sur quoi peut porter son art maintenant et quelle fonction assumer dans la nouvelle société ? Il ne peut plus décemment être le garant d'une société aux valeurs caduques : la faillite des modèles va de pair avec celle de la société et de l'homme qui a pu supporter la conflagration de la Première Guerre mondiale. Le rapport à l'ordre en place et au pouvoir avait également été biaisé.

³³⁵ *L'Art du roman*, Seuil, 1963, p. 175 et 197.

³³⁶ Emmanuel Berl, *op.cit.*

³³⁷ Paul Bourget attendait du roman un commencement, un milieu, une fin, un point de vue, bref une composition stricte : « Quand on examine les récits des romanciers nouveaux, on voit qu'ils se laissent volontiers tenter par l'impressionnisme. (...) Mettre une série de ces croquis d'après nature, les uns à la suite des autres, comme ils font trop souvent, c'est rassembler tous les éléments d'un roman, ce n'est pas écrire un roman. » « Note sur le roman français », *La Revue de la semaine*, 28 octobre 1921.

L'enjeu, pour le roman, est de taille : s'adapter ou mourir. Dans un monde différent où les hommes sont aussi, en quelque sorte nouveaux, le défi semble immense. Sur un monde dévasté, le roman devient le seul genre à pouvoir exprimer une abyssale attente : inventer de nouvelles valeurs et apporter une réponse au sens de la vie. Les seuls chroniques d'un Julien Sorel ou d'une Madame Bovary, aussi belles sont-elles, ne peuvent donner « le sens profond de l'existence³³⁸ ». De même, les écrivains n'ont plus comme unique point de vue ou préoccupation leur monde personnel, leur univers intime : dorénavant, « écrire, pour eux, c'est s'opposer³³⁹. »

Ouvert sur le monde par nécessité, ou par obligation brutale à cause de la guerre, les auteurs vivent de moins en moins exclusivement de leur plume. L'écrivain doit dans un mouvement réflexif se regarder lui-même et s'interroger sur l'autre. La quête de soi sur fond de tragédie pose le dilemme entre « l'art et la vie ». Faut-il oublier le monde pour se réfugier dans l'art ou oublier l'art, reflet de l'âme humaine ? L'un sans l'autre serait une gageure. Toute l'esthétique du genre romanesque a été complètement renversée. Il faut prendre en compte la pluralité du moi, vu dès lors comme multidimensionnel dans le temps. L'instant et la durée se démultiplient eux-mêmes par l'entremise de l'introspection : « La narration n'est plus une ligne, mais une surface dans laquelle nous isolons un certain nombre de lignes, de points, ou de groupements remarquables³⁴⁰ », synthétise Michel Butor. Confronté à l'effacement de l'extériorité, on s'interroge dès lors sur les rapports entre la conscience immédiate de l'existence et les autres événements se produisant ailleurs, dans un autre temps. On se dirige donc vers la fin des coupures nettes et franches entre l'action et l'introspection. Comment alors parvenir à l'unité, à « la fusion des deux esprits, l'intérieur et le superficiel³⁴¹ » selon l'expression de Virginia Woolf ? L'art du romancier se déplace logiquement. Il ne se situe plus dans la capacité à échafauder une intrigue réaliste et crédible mais dans l'observation de la vie : « Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. (...) Mais encore une fois exister, cela veut dire : “être dans le monde”³⁴² ». Cette définition de la nouvelle fonction de l'écrivain, donnée par Milan Kundera, montre la voie dans laquelle

³³⁸ R. M Albérès, *Le Bilan littéraire du XX^e siècle*, Montaigne, 1956, p. 36.

³³⁹ Marie-Claire Bancquart et Pierre Cahné, *op.cit.*, p. 223.

³⁴⁰ *Essais sur le roman*, (1969), Gallimard, 1992, p. 115.

³⁴¹ *Op.cit.*, p. 198.

³⁴² *L'Art du roman*, NRF Gallimard, 1986, p. 61.

le romancier doit s'engager. L'art de ce dernier va se situer dorénavant dans sa subtilité à coordonner les éléments éphémères et en apparence disjoints de la vie, à conférer une certaine dynamique aux discours intérieurs de ses personnages, qui ne sont plus « une simulation d'un être vivant » mais « un ego expérimental »³⁴³. On saisit immédiatement le risque que le romancier doit déjouer : se noyer dans le subjectivisme ou le relativisme propre à chacun et qui n'intéresserait personne. Par conséquent, le pacte avec le lecteur doit également être actualisé car accepterait-il cette sorte d'indécence, de voyeurisme ? Le romancier en fin stratège, qui sait doser et user de filtres, dispose quand même quelques repères, quelques références par exemple une ville connue, une époque, un fait historique. Il peut ainsi parvenir à une unité artificielle. L'ajout de différents points de vue ou de personnages, l'usage prépondérant du style indirect libre, qui, très ductile, permettent d'accueillir une double voix elle-même déclinable à l'infini, peuvent compromettre l'équilibre de la structure. C'est là que le travail, sinon le talent, du romancier reprend tout son sens : « coudre » les morceaux de cette grande « robe » d'après les mots prêtés par Marcel Proust à son narrateur, trouver les solutions pour effacer les coutures, gommer les traces du patron³⁴⁴. La continuité, la cohérence est maintenue par l'art de l'écrivain, capable de composer son roman sur la ténuité des liens produits par les effets des focalisations multiples. Anna de Noailles s'est trouvée à la croisée de ces chemins littéraires. Elle aussi fut confrontée aux critiques dénonçant, par exemple, l'improbable histoire de l'héroïne du *Visage émerveillé* ou encore l'insaisissable personnalité d'Antoine Arnault. Marcel Proust, lui, choisit une voie plus radicale qui augure le rajeunissement du roman. Paul Nizan, Louis-Ferdinand Céline, Georges Bernanos ou Nathalie Sarraute figurent au premier plan des pionniers qui se sont engagés dans ce mouvement, emboîtant le pas à la fracassante génération des auteurs anglo-saxons tels que James Joyce, Virginia Woolf ou William Faulkner.

Dans ce monde disloqué, la querelle esthétique est rapidement dépassée pour aboutir à une pluralité et une liberté romanesques livrant un aperçu de l'étendue des réponses possibles au sens de l'existence. Durant cette période³⁴⁵, les œuvres reflètent les questionnements éthiques des écrivains qui s'interrogent sur le rôle de l'individu face aux « problèmes collectifs » et pour lesquels alors « la littérature engagée paraît

³⁴³ *Ibidem*, p. 51.

³⁴⁴ « Je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. » *À la recherche du temps perdu*, t. IV, Gallimard, La Pléiade, 1987-1989, p. 610.

³⁴⁵ Dans leur ouvrage, Marie-Claire Bancquart et Pierre Cahné délimitent cette période entre 1928 et 1955, *op.cit.*, p. 213.

être l'issue heureuse »³⁴⁶. La rapide adaptation du roman aux changements sociaux conforte ce genre dans une suprématie inédite. Enfin, le roman aborde l'être dans ses arcanes les plus profonds et ose avouer « la vérité désagréable³⁴⁷ », montrer et analyser sincèrement la conscience individuelle et collective de l'homme. Le romancier n'est plus le passif gardien du temple mais le témoin critique et vigilant de son temps, le récipiendaire de la conscience et de la mémoire humaine.

1.2 *Le cas du roman poétique*

Au début de cette querelle sur le genre romanesque, les critiques ont entretenu un long débat théorique sur le roman poétique. La définition et les différentes dénominations que l'on a pu donner du roman attestent la volonté de délimiter des catégories afin de comprendre l'évolution esthétique de la littérature. Les critiques et les écrivains ont donc tenté de répondre à une problématique plus globale sur les séparations rigides et préexistantes entre les genres dont finalement les cloisons s'avéraient bien poreuses. Parmi les questions auxquelles il fallait répondre figuraient le problème de la définition du roman poétique : est-ce un genre à part entière, qu'apporte-t-il de plus au roman et à la poésie, n'est-il pas qu'une manière de valoriser un genre déprécié, de l'ancrer sur une esthétique avérée et plus précise ?

Déjà deux difficultés surgissent d'emblée : la définition première du roman, instituée par la *Lettre-traité sur l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet, précise que « sous le nom de roman, on comprenait non seulement ceux qui étaient écrits en prose, mais plus souvent encore ceux qui étaient écrits en vers³⁴⁸ ». On en conclut qu'il n'y avait à l'origine aucune antinomie entre les deux genres mais bien au contraire un critère sûr de la valeur de l'écrit et de son auteur. En revanche, pour certains critiques du XX^e siècle Lucien Daudet et Edmond Jaloux, roman et poésie restent incompatibles. « Risque de rupture !... (...) La poésie est faite de relations, de contrastes et d'évasion.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 218.

³⁴⁷ « Songez combien il est difficile de dire la vérité sur soi-même (...) Les écrivains du XIX^e siècle ne racontent jamais ce genre de vérité ; c'est pourquoi une si grande partie de la littérature du XIX^e siècle est sans valeur... » Virginia Woolf, *op.cit.*, p. 198.

³⁴⁸ *Op.cit.*, p. 46.

Le roman vise le général ; la poésie est éminemment subjective³⁴⁹ », rappelle Robert Poulet sur les prétendues justifications des détracteurs de la poésie dans le roman. Chaque style se distingue par sa forme mais aussi par les idées, les facultés ou les objectifs mis en œuvre. La poésie et la prose n'assument pas les mêmes fonctions et n'usent pas des mêmes méthodes. Cependant dans ce contexte de remise en cause des modèles, la question de la frontière entre les genres s'inscrit de nouveau dans de nombreux ouvrages théoriques de l'époque. En fait, il s'agit de reposer les bases de « la démarcation entre la poésie et la prose³⁵⁰. » Ainsi trouve-t-on dans cet ouvrage une définition de ces deux genres qui marque la ferme volonté de revenir à une plus claire distinction : « L'une est exclusivement chose d'art ; l'autre est un instrument de précision. La première a une fin désintéressée : elle nous charme ; la seconde a un but pratique et utilitaire : elle nous instruit ; l'art s'y ajoute par surcroît (...)»³⁵¹ ». Ces théories poussent à conclure à l'aporie s'il n'y avait *Les Nourritures terrestres, Le Visage émerveillé, Le Grand Meaulnes*, etc. pour les contredire de manière exemplaire. Ce n'est que récemment que la critique universitaire a approfondi la question du récit poétique³⁵². L'apport de Jean-Yves Tadié est primordial car son ouvrage permet de cerner plus précisément ce genre mal compris et oublié. Tout d'abord, le roman poétique semble historiquement marqué et rattaché à l'époque de la Première Guerre mondiale. La chronologie de Tadié commence en 1909 avec *Provinciales* de Jean Giraudoux³⁵³. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que beaucoup de romanciers des années 1880 ont commencé par composer de la poésie, ce qui a laissé des traces dans leurs récits. Là encore, Anna de Noailles, dont les romans sortent entre 1903 et 1905, correspond à ce cas. En outre, l'une des sources du genre se trouve dans le mouvement symboliste et ce qu'on a appelé à l'époque le « roman-poème », vaste agrégat d'impressions, de rêves, de sensations. Albert Chérel, lui, souligne : « (...) tout au long de notre 18^e siècle croît et s'épanouit cet hybride littéraire (...) Chateaubriand en sera le fruit le plus séduisant, le plus voyant³⁵⁴ ». Grâce à l'ouvrage de Tadié, une définition précise du récit poétique émerge par la mise en évidence de caractéristiques

³⁴⁹ « Les conditions du roman et la question du “roman poétique” », *Nord*, juillet 1929.

³⁵⁰ Abbé Claude-Marie Vincent, *Théorie des genres littéraires*, Librairie Ch. Poussielgue, 1902, p. 18.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² L'ouvrage de référence de Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, ne date que de 1978 (PUF). Auparavant, l'analyse du récit poétique était faite en rapport avec un auteur et non de manière générale et théorique.

³⁵³ *Op.cit.*, p. 199.

³⁵⁴ *La Prose poétique française*, L'Artisan du livre, 1940, p. 9.

récurrentes : « Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème³⁵⁵. » Les auteurs les plus fréquemment cités par Tadié sont Jean Giraudoux, Valéry Larbaud, Alain-Fournier, Marcel Proust, Jean Giono ou encore Julien Gracq.

Durant cette période, les pourfendeurs de la poésie dans le roman n'ont pas hésité à se servir de cet étrange objet pour dénigrer la qualité du genre. À leur décharge, il semble assez délicat de saisir les spécificités de ce style et de le juger en tant que tel. Effectivement, on peut percevoir partout une dimension poétique dans un texte en prose, y compris chez certains naturalistes comme Zola et le très poétique roman, *Le Rêve*. Tadié souligne également cette difficulté : « il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message³⁵⁶. » On s'interroge alors sur la fonction de la poésie dans le roman : est-ce une façon d'améliorer un genre dévoyé, galvaudé³⁵⁷ ? Un critère de jugement fiable car, finalement, de quelle esthétique relève-t-il ? En outre, à l'inverse, la poésie doit probablement sa survie au roman car « si nous commençons à reconnaître que l'art n'est pas seulement contemplation, finalité sans fin, mais création de valeurs nouvelles, c'est parce que le roman, genre moins clos, moins pur, plus ouvert sur la vie que les genres classiques nous découvre ingénument les secrets de la poésie³⁵⁸ ». D'autres, comme Robert Poulet, ont prétendu le contraire : en cette année 1929, les défenseurs de la poésie en perte de popularité, l'instauraient comme l'avenir du roman, l'unique solution du rétablissement de l'art poétique dans le monde moderne : « À y regarder de plus près, on peut dire que tout roman contient une part de poésie, et dans les phénomènes que nous avons décrits (...), la poésie ne serait-elle pas un des éléments inconnus, – la poésie dans une heureuse proportion qui activerait, au lieu de l'embarrasser, ce que nous avons appelé l'enchantement et la puissance romanesque ? (...) La poésie dans le roman n'est pas seulement légitime, tonique, elle est devenue indispensable³⁵⁹. »

³⁵⁵ *Op.cit.*, p. 7.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 8.

³⁵⁷ « Or voici que le roman poétique parce qu'il procédait d'une émotion initiale (...) rendait sa dignité à un genre décrié », Michel Raimond, *op.cit.*, p. 229.

³⁵⁸ Ramon Fernandez, *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} avril 1929.

³⁵⁹ *Op.cit.*

Mais de quelle poésie parle-on réellement ? Sur quoi porte-elle ? En effet, son domaine de prédilection tout désigné, l'amour, se révèle, depuis l'avènement de la psychanalyse, un sujet quasiment scientifique, dont l'étude n'incombe plus seulement aux écrivains. Existe-il une poésie spécifique au roman ? Robert Poulet apporte une réponse aussi imprécise que juste : « cette lueur d'irréalité, ce choc de contrastes, ce halo, cet habile désordre qui constituent la poésie³⁶⁰ ». Par conséquent, cela semble insuffisant car le critique littéraire oublie la figure de l'auteur dont on est en droit de se demander la nature : poète ou romancier ? L'un peut aller sans l'autre, mais la dimension poétique d'un roman ajoute une difficulté supplémentaire. Il doit prouver sa capacité à immiscer la poésie dans le roman par une composition particulière. Ainsi la vraie poésie du roman est-elle spécifique et faite en quelque sorte sur mesure et non transposable d'un genre à l'autre ? Selon Tadié, cette dimension poétique repose sur différents critères. Tout d'abord, les personnages, dont le caractère réaliste et psychologique a été esquissé, deviennent alors plus imagés ou plus symboliques : « on peut considérer que les héros du récit poétique entrent plutôt dans la catégorie du “patient affecté dans son état”, ou “d'agent involontaire”, qui rencontre des “influenceurs” ou “séducteurs” (...) Le vide sémantique du personnage fait le plein du texte³⁶¹. » Dans cet espace de liberté, les lois de réalisme et de crédibilité ont été abolies, l'écriture se fait sobre et épurée. Ensuite, on note le retour de la description car c'est « le lieu de la rhétorique³⁶² », des paysages, « êtres de langage³⁶³ », et du décor, traités au moyen d'images variées appelant le mythe et le symbole. Le plus souvent, le roman poétique possède une structure « circulaire » ou linéaire³⁶⁴, quasi statique, d'où les référents temporels semblent évincés, ce qui est le cas dans *La Nouvelle Espérance* et *Le Visage émerveillé*. Composé sur des thèmes ou motifs récurrents, l'enfance, les souvenirs, l'amour, par exemple, le récit poétique s'articule autour de peu d'événements ou encore sur une « succession de raisons, causes et effets³⁶⁵ ». Dès lors, le temps et l'espace prennent une importance particulière³⁶⁶. Le temps, concentré ou dilaté par

³⁶⁰ Robert Poulet, *op.cit.*

³⁶¹ *Le Récit poétique, op.cit.*, p. 45.

³⁶² *Ibidem*, p. 51.

³⁶³ *Ibidem*, p. 55.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 116 et 117.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 104.

³⁶⁶ Selon Yves-Michel Ergal, cette idée de « circularité est celle du “cercle vicieux” de l'amour, qui viendra clore celle du temps. », « *Je* » devient écrivain – *Essai sur Proust et Joyce*, Éd. Interuniversitaires, « Fictives », 1996, p. 206.

l'attente et les espaces vides, rompt la progression chronologique classique du roman³⁶⁷. Quant à l'espace, cet élément assume une fonction cruciale puisqu'il devient quasiment un personnage agissant. Ce lien est aussi source de poésie dans le récit : « le lien entre le personnage et le paysage (le mot englobe la chambre, la maison, tout décor) est donc étroit. Le personnage est associé à l'espace par métonymie et le symbolise par métaphore³⁶⁸. » Ainsi, la nature figure-t-elle parmi les thèmes largement utilisés et en particulier, l'évocation régulière des saisons³⁶⁹. On retrouve ces caractéristiques dans les romans de Noailles avec également le recours au récit de voyage dont la dialectique se fonde sur trois axes, « l'espace extérieur, l'espace intérieur, le langage³⁷⁰ ». L'errance du protagoniste de *La Domination* corrobore cette remarque, le jeune homme refuse effectivement le monde tel qu'il lui est présenté et souhaite créer son univers personnel, préservant ainsi l'imagination et le rêve. De ce fait, l'écriture poétique est fondée sur les images, et les répétitions de mots ou de phrases, style qui provient bien sûr de la poésie. Noailles n'hésite pas à user de ce procédé, comme le montrera l'analyse des romans dans le chapitre suivant. En outre, l'emploi de symboles « ressuscitent[nt] les mythes grecs (...) parce que les récits poétiques de notre temps veulent rendre compte du sens du monde³⁷¹ ». Enfin, autre condition nécessaire à la prose poétique : l'écriture musicale, parfois volontairement floue et toujours lyrique, s'appuie sur une multitude de comparaisons, de métaphores et de procédés rhétoriques. Par exemple, le jeu sur les sonorités est particulièrement repérable : les assonances, allitérations, homéotéleutes et homophonies parcourent sans cesse le récit poétique, ce qui fait dire à Tadié : « Tout se passe comme si le roman poétique en prose compensait à la manière du vers libre l'absence de rime, et à la manière du poème en prose l'absence de découpage : par un renforcement du système phonologique et syntaxique fondé sur les parallélismes³⁷². » Là encore, les romans noailliens correspondent à ce critère comme aux autres règles énoncées.

Si l'on a quelque peu oublié que le récit poétique a été largement représenté au siècle dernier, il convient de prendre conscience qu'il a permis de faire évoluer la forme

³⁶⁷ « Le véritable temps du récit poétique se réduit à l'instant, sa cellule de base, son point d'origine ». J.Y. Tadié *ibidem*, p. 99.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 77.

³⁶⁹ « (...) c'est l'éternel retour, le rattachement à un rythme cosmique », J.Y. Tadié, *op.cit.*, p. 87.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 66.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 145.

³⁷² *Ibidem*, p. 182.

du roman. Forme à la fois « archaïque³⁷³ » et transitoire, le roman poétique conserve une qualité et une originalité indéniables. À l'époque où l'avenir du roman était en jeu et devait subir de profondes mutations, ce style hybride a participé de ce bouleversement littéraire. L'avènement de la littérature féminine allait s'associer à ce changement et consolider l'amorce de cette rupture.

2. Les femmes prennent part à l'aventure

Au tournant du XX^e siècle apparaît effectivement un élément nouveau dans le monde des lettres : l'émergence croissante du nombre d'auteurs féminins. L'apogée de cette évolution se situe, selon Janine Bouissounouse et Raymond Millet, dans les années 30 : « Jamais la littérature féminine n'a été plus abondante ni de plus haute qualité qu'à notre époque³⁷⁴ ». Phénomène si vaste qu'il parut nécessaire à ces journalistes de mener l'enquête car « les problèmes que pose ce développement nous ont paru dignes de retenir l'attention du vaste public des *Nouvelles Littéraires*. » Dans cet article, trois auteurs de référence – André Maurois, Marcelle Tinayre et Mgr Bressolles – ont été convoqués pour répondre aux sept questions qui synthétisent clairement les enjeux du débat. Parmi celles-ci, « Est-ce qu'il y a deux littératures ? », « Estimez-vous qu'il y ait des qualités littéraires proprement masculines ou féminines ? » ou encore « Estimez-vous que le développement de la littérature féminine puisse exercer une influence sur les lettres en général ? » Dans la plupart des réponses, les personnes interrogées restent prudentes et traditionalistes : pendant cette période d'avant-guerre, la femme écrivain intriguait et dérangeait toujours. Le féminisme de la Belle Époque reste encore « timoré³⁷⁵ ». En outre, ce mouvement littéraire s'accompagnait d'une lame de fond dans la société où le rôle et le statut de la femme commençaient à réellement changer. Si, en 1880, Camille Sée missionnait la République d'instruire « les vierges, futures

³⁷³ *Ibidem*, p. 197.

³⁷⁴ « Littérature masculine, littérature féminine », *Les Nouvelles Littéraires*, 29 juillet 1939.

³⁷⁵ Patricia Izquierdo, *Devenir poétesse à la Belle Époque (1900-1914)*, L'Harmattan, 2010, p. 169.

mères des hommes », vingt ans plus tard, l'Exposition universelle invitait aux premiers jeux olympiques des golfeuses et des joueuses de tennis. Depuis 1868, les femmes pouvaient étudier à l'université : l'éducation devait, en l'espace de quelques décennies, accompagner l'émancipation de la femme. Progressivement, les hommes ont emboîté le pas à ce désir d'épanouissement spirituel et physique. Cette liberté de plus en plus radicale s'affirmait également par le corps et son image. En 1906, Paul Poiret matérialisait cette évolution en imposant définitivement un autre regard sur le corps de la femme grâce à de nouveaux vêtements : la robe sans corset et le pantalon. Les fonctions de la femme dans la société commençaient à s'élargir, il devenait envisageable de lui conférer une situation différente et malgré tout honorable hors du cadre de la famille même si « le travail féminin est toujours mal perçu : il dévalorise la femme, menace l'homme et favorise le chômage³⁷⁶. » Dans l'imaginaire littéraire, il en allait tout autrement : le personnage féminin pouvait revêtir une multitude de visages différents. De même, dans les salons mondains où se jouaient de nombreuses carrières d'écrivains, la femme, égérie et mentor, participait activement dans ce cadre normé et sans misogynie, à la vie littéraire. Ces riches hôtes éclairées par leur éducation mais aussi par la mise à distance de la religion, semblaient pourtant encore marcher dans la droite ligne d'une gente « faite physiquement et socialement par l'homme seulement³⁷⁷ ». On n'a certes pas oublié la place prépondérante occupée par la femme noble dans la société courtoise du XVI^e siècle mais, hors de la quête amoureuse, ses possibilités d'expression étaient inexistantes. Les devoirs et obligations assumés par elle dans le cadre social du mariage, avaient annihilé toute revendication identitaire et individuelle. Elle devait se conformer à un idéal, à une représentation archétypale enjolivée de symboles. L'homme célébrait « La » femme et non « Une » femme ou « Les » femmes. Dans les années 1900, un double mouvement allait changer cette situation définitivement. En effet, un féminisme jusqu'alors latent et balbutiant émergeait : d'une part, une minorité de femmes s'engageait de manière sociale et politique en revendiquant l'égalité entre les sexes et en dénonçant leur condition, d'autre part un courant intellectuel et artistique s'acharnait à transgresser les règles en vigueur par leur style de vie et leurs œuvres. Dès lors un clivage parfois violent allait

³⁷⁶ *Ibidem.*

³⁷⁷ Evelyne Sullerot, *Histoire et mythologie de l'amour – huit siècles d'écrits féminins*, Hachette, 1974, p. 17.

naître entre la majorité conservatrice de la société et ces femmes avides de liberté et d'émancipation.

La littérature ne faisait pas exception à cette répartition dichotomique de la société. Les idées préconçues, devenues des lieux communs, portaient essentiellement sur le dualisme associant la femme à la nature et l'homme à la culture. Logiquement l'homme détenait l'exclusivité du discours sur l'autre. Ce poncif a conditionné les esprits depuis le XVIII^e siècle à cause, en partie, de Rousseau et de Goethe puis de Schopenhauer³⁷⁸ : la femme faible et passive, au mieux instinctive, se plaçait sous la protection de l'homme qui lui fournissait sécurité et confort matériel. Pourtant, dans les classes le plus aisées, il était impératif que les jeunes filles reçussent une bonne éducation, distincte de celle donnée aux garçons, et en particulier une culture musicale et littéraire. Mais le but visé ne se trouvait pas dans l'élévation spirituelle et critique. L'éducation des princesses Brancovan, malgré quelques libéralités, correspondait à ces principes. Anna, dans une lettre envoyée à son frère en 1881, le jalousait car lui avait la chance d'apprendre « plus de français ». Elle finit par se plaindre en ces termes : « Je ne fais plus maintenant que du piano, du solfège et de l'allemand. Moi ce que j'aime autant c'est de t'écrire ainsi qu'à Papa »...

Une femme pouvait avoir de l'esprit, une conversation brillante mais il fallait conserver modération et tempérance. Il ne s'agissait pas de fournir à la société des caractères rebelles, capables de s'insurger contre le mariage et les devoirs conjugaux. L'instruction féminine, concept assez flou jusqu'à la fin du XX^e siècle, restait donc lacunaire afin de circonscrire l'affirmation de soi et d'une quelconque forme de caractère. Limitée et cantonnée de cette façon au cadre domestique, la femme se trouvait dans l'impossibilité de développer ses propres raisonnements et jugements intellectuels, ou de formuler un avis personnel, à l'exemple du droit de vote. Sa seule valeur et son honneur résidaient dans sa fidélité à son mariage et dans son engagement à servir son époux et élever ses enfants³⁷⁹. Tout ce que la femme effectuait hors de ce contexte appelait un jugement sévère, risquant de mettre en cause la moralité et les valeurs constituant la famille. De plus, il ne faut pas oublier que cette position est

³⁷⁸ Selon Patricia Izquierdo, c'est l'essai du philosophe allemand, *Parerga et paralipomena*, réédité en 1900 chez Alcan, qui accentua la misogynie de cette époque, *op.cit.*, p. 180-181.

³⁷⁹ Voir l'ouvrage de Colette Cosnier, *Le Silence des filles, de l'aiguille à la plume*, Fayard, 2001, où l'on trouve des exemples de sujets d'études (« On vantait dans une réunion le savoir d'une jeune fille qui connaissait, outre sa langue maternelle, le latin, le grec et plusieurs langues vivantes. Une des personnes présentes demanda si elle savait coudre. Expliquez le sens et la portée de cette interrogation. », p. 221) et l'analyse de journaux intimes de jeunes femmes de cette époque.

relayée par l'Église, « ne pas coudre est un péché³⁸⁰ ». Il semble que ces menaces aient effrayé des générations entières comme on peut le constater à la lecture de l'étonnant traité écrit par François Mauriac sur l'éducation des filles. De telles remarques provenant d'un intellectuel laissent songeur : « Quant à mener de front la vie professionnelle et la vie d'épouse et de mère, des créatures d'élite peuvent y réussir, et nous en connaissons plus d'une ; mais la plupart s'y épuisent ou n'y réussissent qu'en sacrifiant l'essentiel et qu'en renonçant à ce pourquoi elles ont été créées et mises au monde : la maternité » ou encore « (...) ces enfants, ces petites filles, sont destinées à vivre dans un monde où, si elles ont le malheur de ne pas trouver un époux qui les protège et qui les garde, leur faiblesse ne les défendra plus ; un monde où l'égalité des chiens et des biches a été proclamée³⁸¹. » Certes, Mauriac semblait agir plus en défenseur qu'un misogynne même si ces remarques peuvent également s'appliquer à l'homme. L'émancipation de la femme, symbolisée par cette péjorative expression de « créature d'élite », forçait l'homme à modifier d'anciens modes de fonctionnement machistes, établis sur la différence de force, d'intelligence et de sensibilité.

En définitive, il était évident dans ces conditions, que l'imagination et les vellétés créatrices des femmes se retrouvaient « muselées ». Et s'il leur venait l'envie d'aborder d'autres sujets que la question domestique, l'indécence et la honte les frappaient. Dès lors on cerne bien l'ampleur du mouvement qui ne touchait pas que le domaine de la littérature mais les structures mêmes sur lesquelles reposait la société. Les femmes écrivains pouvaient-elle se tenir à l'écart du féminisme ? Et inversement, la littérature féminine pouvait-elle se tenir à l'écart de ces revendications sociales ? En résumé, un réel dilemme se pose : choisir de s'affirmer dans le monde intellectuel et culturel par la création artistique et littéraire, milieu toujours très masculin, ou ignorer cette révolution sociale et ne pas s'impliquer dans le mouvement féministe.

Lorsque la baronne Dudevant publia ses premiers romans, la critique élogieuse fut persuadée de reconnaître une plume masculine, mais comme on ne connaissait pas le vrai nom de George Sand, on se dit aussi que la sensibilité et la délicatesse de certains discours trahissaient le style d'une femme. Sa perspicacité la poussa au travestissement et l'on a encore beaucoup d'exemples de l'usage de l'anonymat chez les femmes auteurs au XX^e siècle – Anna de Noailles l'envisagea pour la publication du *Visage émerveillé* – ou du pseudonyme, Augustine Bulteau, Gyp, voire du sigle à l'instar de

³⁸⁰ Patricia Izquierdo, *op. cit.*, p. 168.

³⁸¹ *L'Éducation des filles*, Buchet Chastel, 1933, p. 191.

Marie de Régnier qui, à ses débuts, signait avec trois étoiles³⁸². Même si cela relevait aussi d'un jeu, il fallait malgré tout franchir un interdit, transgresser les règles. L'auteur s'exposait alors aux railleries voire aux insultes, jetait son entourage en pâture et assumait le danger de se voir bannie de la société. Il semblait à certains hommes qu'on ôtait une part de leurs prérogatives sociales, qu'on les amputait de leur virilité. De ce fait, tandis qu'une sorte de résistance s'organisait contre l'arrivée des femmes sur le devant de la scène littéraire, la presse devenait le mode d'expression le moins censuré et le plus efficace. Evelyne Sullerot, dans son ouvrage sur la presse féminine, constate que de nombreux titres – journaux et magazines – destinés aux femmes apparaissent à cette époque et connaissent un certain succès, même s'ils sont souvent éphémères³⁸³. Parmi les plus célèbres, *La Vie heureuse* (1892-1901) qui a fusionné avec *Femina* en 1901 et *Vogue* fondé en 1892, trois titres pour lesquels Noailles a écrit. Ces journaux restaient relativement conservateurs mais il existait aussi une presse plus politique et féministe³⁸⁴. Par conséquent, ce média devint le lieu d'échanges virulents et de diatribes acerbes entre les défenseurs de la cause féministe et les conservateurs. La violence des coups portés dans les journaux de l'époque montre à nos esprits habitués à la mixité et à l'égalité, l'ébranlement ressenti par cette société en pleine mutation. Les articles d'Henri Ner publiés durant une année (entre fin 1897 et 1898, dans *La Plume littéraire artistique et sociale* dont la couverture représente deux allégories d'une plume sous les traits de femmes nues !), témoignent de son acharnement à évincer les femmes du monde littéraire. Entre invectives et « galanterie à la française », la progression de la femme écrivain dans cet univers masculin s'annonçait ardue. En guise d'anecdote, on peut évoquer l'enquête commandée à Colette Yver³⁸⁵ sur « les femmes à l'Institut ». À l'occasion de l'intronisation de Marie Curie à l'Académie des sciences en 1911, le journal *La Vie heureuse* a missionné la romancière Colette Yver pour interroger ces éminences grises sur l'arrivée d'une femme sous la coupole. Certains hommes ont répondu avec la plus grande impartialité alors que d'autres évoquaient une fois de plus la vanité féminine et la tradition pour justifier leur refus de les voir prendre part à la vie intellectuelle de leur pays. Néanmoins, l'impulsion était donnée et le mouvement féministe progressait, en particulier grâce aux pièces de théâtre et aux romans qui

³⁸² Cité par François Broche, *op.cit.*, p. 155.

³⁸³ *La Presse féminine*, A. Colin, 1963.

³⁸⁴ « La presse féminine est aussi en plein essor : 35 publications existent en 1900 et plus de 30 ont été créées entre 1891 et 1914 », Patricia Izquierdo, *op.cit.*, p. 171.

³⁸⁵ Colette Yver est l'auteur par exemple de : *Comment s'en vont les Reines, Le Mystère des béatitudes...*

trahissaient souvent de ce sujet³⁸⁶. Aujourd'hui peu de ces œuvres ont été sauvées de l'oubli. En revanche, il en va autrement de la poésie. Déjà Baudelaire saluait le style de Marceline Desbordes-Valmore, même s'il l'évoquait surtout par rapport à son identité de femme : « Mme Desbordes-Valmore fut femme, fut toujours femme et ne fut absolument que femme mais elle fut à un degré extraordinaire l'expression poétique de toutes les beautés naturelles de la femme ». De plus, il ne manqua pas d'ajouter de manière sarcastique : « Il est vrai que si vous prenez le temps de remarquer tout ce qui lui manque de ce qui peut s'acquérir par le travail, sa grandeur se trouvera singulièrement diminuée³⁸⁷ ». Les poétesses n'ont jamais été perçues d'une manière aussi radicalement négative. En effet, dans un premier temps, les écrivains comme Anna de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus ou Marguerite Burnat-Provins n'ont pas été fustigées car leur poésie évoquait largement la nature. Mais ces sujets qui semblaient simples et inoffensifs ont évolué en une exaltation du désir et du corps qui devait scandaliser l'opinion publique de l'époque. La sensualité et les images équivoques témoignent d'une grande audace et parfois même d'une réelle provocation³⁸⁸. Leur impudeur focalisait toutes les critiques et provoqua des réactions de plus en plus hostiles. La poésie d'Anna de Noailles, chaste en apparence, contient ce type d'allusions, propices à choquer y compris son entourage³⁸⁹. Pourtant, son choix était clair, Noailles n'a jamais revendiqué ni milité pour la cause féministe. Anticonformiste et libertaire, elle voulait l'égalité et la liberté pour tous sans distinction de classe ou de sexe. Aussi, n'hésita-t-elle pas à s'inscrire en faux contre le conformisme du milieu aristocratique où elle évoluait, comme le prouve cette déclaration qui scandalisa ses proches : « Mais oui, je suis socialiste, anarchiste peut-être. Je crois au peuple et à la fraternité des peuples, j'ai foi dans la science qui mène à la justice (...) je suis une anarchiste selon l'Évangile³⁹⁰. »

³⁸⁶ Par exemple pour le théâtre Mme Mourey, *Les deux madames Deleuze*, Jeanne Marni, *Manoune* et pour le roman, *Hellé* et *La Rebelle* de Marcelle Tinayre ou encore *Les Sévriennes* de Gabrielle Réval.

³⁸⁷ Charles Baudelaire, *op.cit.* p. 744 et 745.

³⁸⁸ Voir « Le cri des femmes dans la nuit », extrait du recueil de Delarue-Mardrus *Par vents et marées*, Fasquelle, 1910.

³⁸⁹ Ainsi Mathieu de Noailles, en mai 1912, confiait-il à l'abbé Mugnier que « sa femme devait être un homme et un bohème ; or elle est femme avec un cerveau qui n'est pas celui de la femme », *Journal*, *op.cit.*, p. 239.

³⁹⁰ « Madame la comtesse de Noailles », entretien avec Paul Acker, *L'Écho de Paris*, le 1^{er} avril 1904.

2.1 *La notion de littérature féminine*

La littérature féminine correspond avant tout à une période historique. En ce début de vingtième siècle il ne s'agissait plus d'un « phénomène isolé » mais « d'un fait collectif un fait social, car le groupement pressé de celles qui tiennent une plume, et qui s'en servent, suffirait à retenir l'attention de quiconque s'intéresse aux modifications de la Société, considérée comme vivant organisme³⁹¹ ». Face à une telle ampleur, peut-on parler de courant ou de mouvement littéraire ? Et d'ailleurs comment en désigner les composantes puisque la langue française ne possède pas de genre féminin pour « écrivain » ? Pour les critiques de l'époque, pouvait-on honnêtement et sincèrement juger un livre émanant d'une femme uniquement sur la valeur de son talent, c'est-à-dire en faisant abstraction de ses attraits féminins ? On a souvent reproché aux critiques masculins de se comporter avec complaisance vis-à-vis de certaines d'entre elles et en particulier les plus charmantes comme Anna de Noailles, ou celles dont on ne voulait pas froisser les illustres prédécesseurs telle Marie de Régnier, « écrivain de race et de sang³⁹² ». Dans cette perspective, on constate que ces femmes ont souvent vécu en marge du système familial (veuve, célibataire, sans enfant...) et que leur création n'a pu voir le jour que chaotiquement : écrire, constituait bien « l'impudence et la liberté suprême ». Certaines, comme Lucie Delarue-Mardrus, ont même refusé la maternité. Rétrospectivement, on s'aperçoit que l'émergence des femmes en littérature a connu deux périodes, avant et après la Première Guerre mondiale. Dans un premier temps, les femmes précurseurs qui ont osé mettre la plume dans leur parure, subirent une levée de bouclier d'une violence inouïe. À ce titre, l'article d'Henri Ner reste dans les annales. Le titre révélateur « Le Massacre des Amazones », paru dans *La Plume* en 1897, comportait une véritable déclaration de guerre, comme l'attestent les expressions employées : « ennemi à combattre », « frapper pour tuer », fondée sur les propos extrêmes de Barbey d'Aurevilly. Particulièrement furieux, Ner partait en croisade contre le bas-bleu avait le tort de croire « qu'un léger développement de ce qui semble viril en elle lui fait croire qu'intellectuellement elle est un homme ». Mais les hommes n'étaient pas les seuls à désapprouver les revendications féministes. Rachilde, par exemple, se servait de la chronique littéraire qu'elle tenait au *Mercure de France* pour désavouer

³⁹¹ Paul Flat, *Nos femmes de lettres*, *op.cit.*, préface.

³⁹² Léon Blum, *En lisant*, *op.cit.*, p. 106.

régulièrement ses consœurs alors qu'elle-même est romancière. Ainsi suggéra-t-elle à Noailles de « laiss[er] la pauvre prose vulgaire aux vulgaires prosateurs³⁹³ » ou encore de changer de sujets qui ne « sort[ent] pas un instant du salon³⁹⁴ ». De même, Louise Faure Favier expliquait que les femmes obtenaient la publication leurs livres et les éloges (hypocrites) des critiques « par le moyen de relations brillantes, de bons dîners, de quelques invitations (...), promenades en auto (...) décolletés lascifs, trémoussements et sourires aguicheurs³⁹⁵ ». Après la guerre, une objectivité toute relative avait pu remplacer les convenances et autres flagorneries.

À la décharge des critiques de ce temps, la problématique recouvrait un champ très vaste. Tout à coup la femme revendiquait un rôle différent dans la société, une place sur le devant de la scène littéraire et, de surcroît, les mêmes honneurs, en toute légitimité³⁹⁶. Une fois de plus les repères manquaient, finalement définir l'écriture féminine aboutit à la limiter et en quelque sorte à la marginaliser. L'auteur femme se voyait toujours jugée par rapport aux écrivains masculins avec cette idée fixe que « l'homme a des pensées ; la femme des sentiments³⁹⁷ ». Les écrivains devaient défendre et justifier sans cesse leurs intentions. Les critiques, aussi bien hommes que femmes, cristallisaient leurs jugements autour des mêmes idées préconçues : manque de composition, de profondeur de pensée, d'élévation morale, de portée, etc. Jules Bertaut assure que les hommes eux savent « garder une mesure et (...) la lucidité » alors que la femme n'a pas le « pouvoir de s'objectiver » puisque « c'est un être qui manque d'équilibre »³⁹⁸. Autre phénomène illustrant la difficulté de la situation : comment nommer la femme qui écrit ? Le nombre important d'expressions la désignant à cette époque atteste d'un statut inexistant. Il semble que cette particularité de la langue servit les critiques qui se moquèrent à souhait des « femmes de plume », expression connotée évoquant les danseuses de cabaret. Alors que la question ne se pose pas pour les poétesses et les romancières, on ne sait comment qualifier celles qui composent dans les différents genres. On trouve ainsi « femme de lettres », « autresse » « femme auteur »,

³⁹³ « Le Visage émerveillé », *Mercure de France*, n° 176, 1^{er} août 1904.

³⁹⁴ « La Domination », *Mercure de France*, n° 195, 1^{er} août 1905.

³⁹⁵ « La Femme écrivain aujourd'hui », *Mercure de France*, 16 avril 1919.

³⁹⁶ « La femme écrivain entre donc dans la littérature, non plus en grande dame oisive qui veut, par un livre élégant écrit au hasard de sa nonchalance et au péril de la langue française, ajouter un joyau à son apanage, mais en travailleuse, qui, ayant choisi la carrière des lettres, veut y tenir son rang courageusement et conquérir, par son seul talent, la place à laquelle elle a droit. » Louise Faure-Favier : « La femme écrivain aujourd'hui » *Mercure de France*, n°500, 16 avril 1919.

³⁹⁷ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Kra, 1929, p. 267.

³⁹⁸ Jules Bertaut, *La Littérature féminine aujourd'hui*, Librairie des Annales politiques et littéraires, 1909, p. 144-145.

« femme écrivain », « écrivaine », « auteure », « poète-femme ». Faute de mieux, il fallut employer ces néologismes ou conserver le genre masculin « écrivain ».

Malgré tout, l'écriture devint un métier également pour les femmes qui parvenaient parfois à vivre de leur plume³⁹⁹. On connaît, par exemple, les cas de Gyp et de Colette qui ont réussi à gagner leur vie grâce à la publication régulière de romans. Mais un amalgame guettait ces imprudentes : parfois comparé au Juif, autre figure dérangement, ou aux prostitués : « ceux qui 'font métier et marchandise de littérature' sont des prostitués⁴⁰⁰ ». En clair, la femme écrivain ressemblait à un être hybride, « androgyne », dont il convenait de se méfier. En effet, chez ces étranges personnes on voyait surtout un individu psychologique, voire psychopathologique, mais rarement un artiste ou un créateur⁴⁰¹. La littérature ne servait qu'à la transposition de leurs désirs et à l'amplification d'une vie étroite sans intérêt, voire un substitut à leurs échecs sentimentaux. De ce fait, la littérature féminine ne pouvait constituer qu'un témoignage insignifiant sur une tranche de vie banale. Objection à laquelle Colette rétorquait : « La catastrophe amoureuse, ses suites, ses phases, n'ont jamais, en aucun temps, fait partie de la réelle intimité de la femme. Comment les hommes – les hommes écrivains, ou soi-disant tels – s'étonnent-ils encore qu'une femme livre si aisément au public des confidences d'amour, des mensonges, des demi-mensonges amoureux ? (...) Homme, mon ami, tu plaisantes volontiers les œuvres, fatalement autobiographiques, de la femme. Sur qui comptais-tu donc pour te la peindre (...) ?⁴⁰² »

Existe-t-il un langage, des mots, un ton spécifiquement féminins ? Peut-on définir la littérature féminine, comme un concept ? Est-il possible de deviner uniquement à la lecture d'un roman ou d'un poème, s'il est écrit par un homme ou une femme ? Ou encore, quels sont les éléments récurrents et communs à ces femmes qui écrivaient ? Afin de caractériser l'écriture féminine on s'est plu à établir un facile corollaire entre le tempérament et la nature de la femme (la douceur, la générosité) ou encore la maternité ou le sens du sacrifice, et son inspiration littéraire. En effet, si la femme avait quelque chose à apprendre à l'homme, cela se résumait à ce qu'il ne

³⁹⁹ « Reste la ressource du feuilleton dans les quotidiens, les journaux de province et les publications de mode. La moyenne paie trente à cinquante centimes la ligne. » Henriette Charasson, « Carrières féminine-femme de lettres », *Le Correspondant*, 25 août 1932.

⁴⁰⁰ Henri Ner, « Le Massacre des Amazones », *La Plume littéraire artistique et sociale*, 1^{er} novembre 1897, p. 693.

⁴⁰¹ « Les femmes ne sont pas naturellement artistes. », Léon Blum, *op.cit.*, p. 106.

⁴⁰² *La Naissance du jour*, (Flammarion, 1928), Robert Laffont, « Bouquins », 2000, p. 608-609.

pouvait vivre ou ressentir. La sensibilité ancestrale de la femme et son cortège de bons sentiments, voilà le seul biais inédit par lequel elle parviendrait à se distinguer des hommes et apporter sa pierre à l'édifice. Mais on exigeait davantage : « une sensibilité personnelle, de l'originalité, et, parce qu'elle est femme, on exige d'elle plus encore : qu'elle écrive avec la fermeté d'un homme, la grâce et la fluidité d'une femme, la clarté d'un Français. (...) À talent égal la femme est inférieure⁴⁰³ ». Et quand on lui accordait enfin un peu de crédit et de talent, on cherchait toujours la part masculine de son inspiration qui avait pu créer cela : « Tout le monde a pu le remarquer, la valeur artistique de la littérature féminine est généralement en raison inverse de ce qui y entre de féminisme⁴⁰⁴. »

On aurait bien aimé d'ailleurs la cantonner à un style précis : le roman, « art fondé (...) sur l'intuition⁴⁰⁵ » ou encore le roman épistolaire, à thème où l'auteur racontait des problèmes de mariage, d'amour déçu, de maternité... Bref, tout ce qui cadrerait avec la condition habituelle de la femme. En clair, aucun crédit n'aurait été accordé à une femme ayant rédigé un essai philosophique ou politique puisqu'on estimait qu'il lui était impossible de canaliser son lyrisme et les autres excès spécifiques à son sexe. Néanmoins, les études récentes révèlent quelques tendances communes entre les écrits féminins de cette période : le besoin de sortir de la culpabilité par l'explication et la justification, la place de l'oralité, l'utilisation récurrente de la première personne, encore appelé « égotisme féminin », la présence critique ou discrète de l'homme⁴⁰⁶, et le développement de l'analyse du désir – récit de l'intimité évocation du corps sur le ton de la confidence par exemple. Mais ces quelques thématiques communes ne suffisent pas à définir l'écriture féminine car il manque un aspect important, celui du style. En effet, si on parle de littérature féminine, existe-t-il un dénominateur commun autre que celui du sexe ? Peut-on séparer sur le plan stylistique et linguistique les deux littératures ? Puisque la différence de style s'inscrirait dans la sensibilité, on peut symboliquement se prêter à un petit jeu consistant à essayer de deviner si l'auteur des vers ci-dessous est un homme ou une femme :

⁴⁰³ *Ibidem.*

⁴⁰⁴ Cité par Émile Faguet, *Le Féminisme*, Boivin & Cie, 1910, p. 368.

⁴⁰⁵ Jean Larnac, *op.cit.*, p. 226.

⁴⁰⁶ « Un trait récurrent de la littérature des femmes consiste en la présentation des personnages masculins, qui sans être méprisés ou dénaturés, apparaissent davantage dans leurs travers, leurs tares et leurs ridicules que dans leurs qualités ». Camille Aubaude, *Lire les femmes de lettres*, Dunod, 1993, p. 174.

« (...) On a baptisé les étoiles sans penser
Qu'elles n'avaient pas besoin de nom, et les nombres
Qui prouvent que les belles comètes dans l'ombre
Passeront, ne les forceront pas à passer.

Et maintenant même, où sont mes vieilles tristesses
De l'an dernier ? À peine si je m'en souviens.
Je dirais : laissez-moi tranquille, ce n'est rien,
Si dans ma chambre on venait me demander : qu'est-ce ?⁴⁰⁷ »

Dans ce court passage, le poète mélancolique contemple la nuit et devient nostalgique. Le motif de la nature et le lieu, la chambre, favorisent l'épanchement sentimental. Cependant le lyrisme triste et pénétrant n'est pas pour autant niais ou ridicule. De plus, aucun indice dans ces vers ne permet de distinguer le sexe de l'auteur, ce qui prouve que les hommes peuvent aussi parler de leurs émotions dans une tonalité simple qui n'a rien d'artificiel.

Outre les faits de société que nous venons de mettre en exergue, les écrits des femmes ne sont pas tous identiques et les critères employés à l'époque pour apprécier leurs œuvres ne correspondaient probablement pas à la teneur ni à la portée de leur pensée, comme le souligne Christine Planté : « L'habitude est prise de les évaluer à l'aune de doctrines plus explicites et reconnues, ce qui contribue à faire paraître en regard leurs œuvres étranges ou incohérentes⁴⁰⁸ ». Mais en 1939, André Maurois affirmait sans scrupule qu'il y avait incontestablement une « très nette différence » entre le style masculin et féminin car ce dernier « restera plus subjectif⁴⁰⁹ ». Il s'avère cependant, avec le recul dont nous disposons aujourd'hui, qu'il n'y a pas sur le plan linguistique de différenciation ostensible entre les styles masculins et féminins. Néanmoins, pour les contemporains, les auteurs femmes auraient propension à employer certaines tournures syntaxiques (surtout négative ou interro-négative) et à exclure de leur lexique le « vocabulaire obscène⁴¹⁰ » au profit de l'expression du doute, de l'incertitude comme les constructions modales.

⁴⁰⁷ Francis Jammes, *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, Mercure de France, 1898.

⁴⁰⁸ *La Petite sœur de Balzac*, Seuil, 1989, p. 342.

⁴⁰⁹ *Op.cit.*, *Les Nouvelles littéraires*, 29 juillet 1939.

⁴¹⁰ Marina Yaguello, *Les Mots et les femmes*, Payot, 1992, p. 37.

D'autres encore ont essayé d'étayer ces dissemblances stylistiques en étudiant les personnages. Éléments cruciaux du roman, ils portent la pensée de l'auteur et deviennent la voix de son discours. Ils refléteraient donc l'homme ou la femme dissimulés en eux et son identité sexuelle. Léon Blum affirme effectivement qu'une romancière conçoit parfaitement des personnages féminins « spéciaux, réels » dévoilant « une vérité imprévue et neuve », alors que les personnages masculins « gardent quelque chose de typique et de convenu »⁴¹¹. La raison ? « Les femmes ne connaissent pas les hommes⁴¹² », ce qui s'accumule à une mauvaise manière d'user de leur imagination : « Ou bien leur imagination reste inerte, les laisse asservies à leurs émotions et à leurs souvenirs, ou bien elle ravit tout, se déploie sans règle et sans mesure⁴¹³. » Raisonnement fallacieux dont on conclut que cette différenciation spéculaire ne s'applique pas non plus aux personnages. On ne peut donc pas généraliser et soutenir qu'un auteur homme réussirait mieux un personnage masculin que féminin. Le meilleur exemple reste, à ce propos, les personnages féminins de Balzac exceptionnellement précis et justes. Si nous voulons développer ce point il faudrait rentrer dans des considérations sur l'identité d'une personne par rapport à son sexe, la nature et la société⁴¹⁴. Simone de Beauvoir fut parmi les premiers auteurs à aborder ces questions, quelques années après la Deuxième Guerre mondiale, dans un essai retentissant, *Le Deuxième sexe*, paru en 1949.

La littérature féminine de ce début de XX^e siècle soulignait surtout la recherche d'une identité individuelle, une manière de se démarquer et de se défaire du poids moral et social que la femme portait depuis toujours⁴¹⁵. Il n'existe pas de différences nettes et impartiales entre l'écriture féminine et masculine. Ce concept d'une littérature catégorisée par le genre de l'auteur ne repose sur aucun fondement objectif ni scientifique. Les critiques des années 1900 ont craint cette émergence de livres

⁴¹¹ *Op.cit.*, p. 104.

⁴¹² *Ibidem*. À la relecture de son livre, Léon Blum s'est probablement rendu compte du caractère déplacé de cette remarque et se ravisa : « Ou plutôt les femmes et les hommes ne se connaissent pas entre eux. »

⁴¹³ *Ibidem*, p. 105.

⁴¹⁴ Voir également les ouvrages de sociologues actuels et en particulier Irène Théry, *La Distinction de sexe*, Odile Jacob, 2009, où l'auteur repense l'égalité entre les sexes par rapport aux nouveaux schémas familiaux.

⁴¹⁵ « On ne saurait dire plus clairement combien l'auteur de livres est aussi auteur de soi-même et de sa propre vie, transformée, à la fois subjectivement et socialement, par l'écriture ; et c'est précisément ce processus qui paraît inadmissible à ceux qui ne veulent voir dans la femme qu'un être vivant avant tout dans la relation au dévouement des autres ». Christine Planté, *op.cit.*, p. 33.

d'écrivains féminins comme si elles envahissaient leur territoire. Ils ont réagi en patriotes agressés, croyant voir une « concurrence imprévue⁴¹⁶ ».

2.2 *Anna de Noailles : un poète atypique ?*

Pour son lyrisme, son enthousiasme envers la nature, ses nombreuses effusions sentimentales, les critiques ont souvent classé Anna de Noailles parmi les post-romantiques. Cette catégorisation aux connotations péjoratives impliquait un double jugement : ses poèmes allaient à l'encontre du classicisme et de ses règles de composition et, de surcroît, paraissaient complètement démodés.

Le premier caractère romantique que l'on a attribué au style du poète provient du traitement du thème de la nature. L'élément extérieur sans cesse humanisé et personnifié, constitue des liens indéfectibles entre l'auteur et la nature. Anna de Noailles se mêle aux paysages de manière simple et profonde mais aussi par la suite de façon tragique. Cette sensibilité extrême lui permet de s'imprégner en profondeur de son environnement. Il s'en dégage alors une justesse surprenante qui tient aussi à la simplicité de son expression. Cette simplicité proche de la naïveté occasionna la surprise des critiques : « On s'étonna d'une partie rustique et familière de son vocabulaire. On voulut trouver en lui une nouvelle mode de goûter la nature. On dépouilla avec gourmandise un riche trésor de sensation ...⁴¹⁷ », ou encore « on s'étonnait de voir jaillir, d'un esprit aussi finement façonné une poésie aussi élémentaire⁴¹⁸. » Cette exaltation est toute de suite perçue comme exagérée voire incontrôlée et donc taxée de romantisme. Mais on ne peut cependant ignorer le terme même utilisé par Pierre Lièvre de « gourmandise ». Cette volonté quasi indécente et provocante d'empoigner la vie ne correspond pas à un état romantique. De plus, si les critiques reprochaient à Anna

⁴¹⁶ Léon Blum, *op. cit.*, p. 103.

⁴¹⁷ Pierre Lièvre, « La comtesse de Noailles », *Le Divan*, n°6, 1924.

⁴¹⁸ Henry Bidou, « La comtesse de Noailles », *La Revue de Paris*, 15 mai 1933.

de Noailles son lyrisme trop relâché⁴¹⁹ et son manque d'intellectualité, ses lecteurs, eux, jubilaient à cette poésie sensible qui osait s'affranchir de la raison et des codes. Paul Flat en particulier, qualifie Antoine Arnault de héros romantique car sa « sensibilité artificielle » reflète « toutes les nuances du Romantisme »⁴²⁰. La prééminence du thème de l'amour, des tourments du cœur et de l'âme, renforce les griefs des critiques qui voyaient là l'influence flagrante de Musset. On peut certes se laisser prendre à la douceur convaincante et rassurante de certains poèmes du *Cœur innombrable* ou des *Éblouissements* ou par la description de Venise dans *La Domination*. Mais déjà la mélancolie et l'angoisse s'immiscent dans l'inspiration du poète passionné. À peine embrasse-t-elle ce qui peut aiguillonner son impétuosité et favoriser l'ivresse de ses sens que d'autres sentiments plus obscurs la nouent. En définitive, l'enchantement romantique ne fut que de courte durée. Anna de Noailles démystifia l'amour par une critique de l'amoralisme de la passion, sentiment destructeur pour l'homme et la femme. Charles du Bos dans son ouvrage souligne la dimension cruciale de ce raisonnement : « Dans les conflits du cœur, ses leçons stoïques se dressent en nous, comme l'ange sévère, à l'épée flamboyante, debout devant les portes de l'Éden et obtiennent notre soumission⁴²¹. » Le goût de l'écrivain pour l'Antiquité la rend également suspecte car on a amalgamé sa passion de l'art antique et le romantisme. Mais que répond-elle à ces intraitables accusations ? Dans l'enquête sur le romantisme parue dans *La Renaissance politique, littéraire et artistique*⁴²² le 8 janvier 1921, Anna de Noailles avance que la distinction entre les écrivains classiques et romantiques s'avère fallacieuse : « Mais qu'actuellement un classement arbitraire du génie implique deux catégories, avec un ordre de priorité, voilà ce qui nous étonne ! (...) il n'y a aujourd'hui que de bons et de mauvais poètes, sans autre distinction. » Pour la poétesse, le seul moyen de se préserver de tout faux sentimentalisme demeure dans la justesse des sensations ressenties, vécues et des mots qui les expriment : « Sont romantiques ceux qui ne font pas adhérer

⁴¹⁹ « Elle l'est naturellement, par son tempérament fiévreux et tumultueux, traversé de langueur orientale et d'idéal français. Elle l'est aussi par son style échevelé, exaspéré, frénétique » Louis Chaigne, *op.cit.*, p. 36.

⁴²⁰ *Op.cit.*, p. 30.

⁴²¹ *La Comtesse de Noailles et le climat du génie*, La Table ronde, 1949, p. 85.

⁴²² Cette revue hebdomadaire parut entre novembre 1913 et juin 1931. La ligne éditoriale est éclectique : chaque numéro propose des articles de politiques extérieures, d'économie, de mode et bien sûr des textes littéraires.

étroitement la parole à l'idée, et dont les sentiments n'ont pas pour répondant la netteté du feu intérieur⁴²³ ».

Si le style d'Anna de Noailles l'a classé parmi les auteurs quelque peu rétrogrades, ses engagements et opinions démontrent pourtant le contraire. Elle connaît toutes les personnalités de son temps : les poètes, les musiciens, les éditeurs, les journalistes, les politiciens... Riche et cultivée, elle s'enthousiasme de tout ce qui peut exciter son insatiable curiosité, jusque dans ses dernières années où elle va beaucoup au cinéma. Rapidement, on lui demande des articles de presse, des entretiens, ses opinions sur la poésie de son époque, sa philosophie... Aussi de nombreux jeunes auteurs viennent-ils solliciter son soutien et son appui. Parmi ceux-ci figurent Jean Cocteau et François Mauriac. Ce dernier lui est présenté par Barrès en 1910. Elle le trouve « triste, enfermé dans sa rêverie⁴²⁴ », il est conquis⁴²⁵. Noailles rencontre Cocteau en 1911 : elle a trente-quatre ans, elle est célèbre, lui, âgé de vingt et un ans, débute. Il l'admire profondément et sait même « par cœur⁴²⁶ » *Les Éblouissements*. Tous deux se vouent alors une amitié sincère. Plus encore, le comportement du jeune écrivain à cette période laisse percevoir l'influence prégnante de son amie⁴²⁷. Par la suite, il lui dédie plusieurs portraits, publiés dans *Dessins* (Stock, 1924), il raconte aussi ses souvenirs dans divers ouvrages et enfin lui consacre un livre plus nuancé : *La Comtesse de Noailles, oui et non*⁴²⁸. Elle assume alors le rôle de mentor auprès de quelques poètes qu'elle admire, facilitant leurs premiers pas dans le milieu littéraire et artistique en général. On lui connaît ainsi la composition d'une trentaine de préfaces et d'avant-propos, à titre d'exemple, celle écrite pour la pièce de Marie Lénéru, *La Paix* (1922), pour le recueil de Sabine Sicaud, *Poèmes d'enfant* (1926), ou encore pour le roman de René-Albert Guzman, *Jalousie* (1931).

⁴²³ *Les Nouvelles littéraires*, le 18 septembre 1926.

⁴²⁴ « Le poète des Mains jointes, François Mauriac, séminariste de cœur et de regard, est venu me voir hier soir (...) il n'a pas lu Shakespeare, pas lu Michelet, il cligne des yeux dans la lumière (...) il n'est pas de la vraie famille des poètes, je l'ai senti hier à chacun de ses gestes », lettre à Henry Franck du 26 juin 1910, citée par Élisabeth Higonnet-Dugua, *op.cit.*, p. 210.

⁴²⁵ « Dans ces beaux jours de notre jeunesse, dès qu'elle apparaissait, nous nous pressions autour d'elle toujours accablée mais dont l'épuisement entretenait l'ivresse. » *Journal*, Grasset, 1939, p. 82.

⁴²⁶ Claude Mignot-Ogliastri, *Jean Cocteau et Anna de Noailles, Correspondance 1911-1931*, Cahiers Jean Cocteau, NRF, 1989, p. 11.

⁴²⁷ « Tous sont frappés de son mimétisme ; Marthe, Antoine et Emmanuel Bibesco l'appellent 'Anna-mâle'. (...) Il imite Anna en tout : gestes de la tête, de la main, exclamations, écriture fleurie ; en 1911 encore, celle de Cocteau était esthétique (...) mais au début de 1912, il adopte un graphisme frisé – comme celui qu'arbore Anna depuis ses quinze ans – avec le stylo à plume souple donné par elle. » *Ibidem*, p. 18.

⁴²⁸ Perrin, 1963, voir aussi *La Fin du Potomak* (1939), *Portraits-Souvenir, Reines de la France* (1948 et 1952).

Mais l'implication d'Anna de Noailles ne se borne pas à ses fonctions mondaines. Elle compte en effet au nombre des dreyfusards de la première heure. Allant à l'encontre des prises de position de son milieu social, nationaliste et antidreyfusard, elle milite pour la vérité et la justice dans cette affaire au côté des socialistes Jean Jaurès et de Léon Blum, et d'autres écrivains comme Marcel Proust ou Robert de Montesquiou. L'affaire Dreyfus a éclaté en 1894 et a agité durant plusieurs années les intellectuels de l'époque. Elle provoque une confrontation d'un type nouveau entre la société et les écrivains qui s'impliquent dans la vie politique française. Certains auteurs défendent les thèses nationalistes et conservatrices quand d'autres prônent l'émancipation et la justice. Dans une lettre adressée à Augustine Bulteau à la suite du second procès du capitaine Dreyfus⁴²⁹, Anna de Noailles fait éclater son indignation et sa déception à la suite du verdict⁴³⁰. L'extrait suivant, assez long, laisse un témoignage intéressant suscité par l'Affaire et montre l'engagement émotionnel de la poétesse : « Je suis encore toute meurtrie de la mauvaise sentence. Nous avions espéré l'acquittement et puis pour tous le bon repos, et nous voilà rejetés dans la rude bataille. Nous sommes plusieurs ici plusieurs en qui l'affaire habite organiquement (...) et quelle douleur c'était de voir venir à la barre ces témoins imprécis et formels, qui affirmaient des doutes et maintenaient des oublis. (...) Les antidreyfusards dont je reçois les lettres aigres et douces veulent me faire croire que l'attitude de Dreyfus a désappointé ses partisans. Il s'en trouve peut-être qui auraient voulu d'un innocent de comédie, dont l'ingénuité aurait assuré la grandeur. Le nôtre est farouche. Pour moi, je trouve que Dreyfus dans sa fermeté douloureuse est infiniment touchant et respectable. Il est vraiment chargé des péchés des hommes, ce que ne sont ni Picquart, ni Grimaux ni Labari ni les deux juges du Conseil de guerre, qui ayant pris leur part y ont pris aussi leur plaisir (...) ». Anna de Noailles pousse plus loin son implication en participant au Syndicat monté pour défendre Dreyfus et appose sa signature sur la pétition qui réclame la révision du procès⁴³¹. On remarque dès lors que le monde intellectuel et artistique se scinde non plus par affinité à tel ou tel courant esthétique mais par conviction politique et contre l'opinion publique antisémite tout acquise à l'Armée. C'est précisément à cette époque déterminante que l'on parla pour la première fois des intellectuels et de leur

⁴²⁹ Cet ensemble de lettres écrites à Augustine Bulteau se trouve à la BnF, Na. fr. 17513.

⁴³⁰ Ce second procès débuta à Rennes le 8 août 1899. Un mois plus tard, le capitaine fut reconnu coupable mais avec des circonstances atténuantes ; le nouveau verdict le condamnait à dix ans de prison.

⁴³¹ Longtemps encore après la fin de l'Affaire, Anna continua à correspondre avec Robert Dreyfus comme l'attestent leurs échanges de lettres conservées à L'Institut de France, Ms 7227.

d'engagement⁴³². La répartition s'articule dorénavant sur un système de valeurs et le débat devient idéologique. Ainsi Jaurès et Anatole France ou encore Léon Blum assument une double appartenance, à la fois écrivains et hommes politiques. On peut alors s'interroger sur la nature des œuvres et le statut des écrivains après cette mobilisation fracassante. Une littérature protéiforme apparaît, composée de textes politiques, de manifestes ou de pamphlets produits par des écrivains, des artistes et non plus uniquement par les hommes politiques. L'écrivain ne se définit plus seulement par un genre ou un autre mais par rapport à l'élément sur lequel il exerce l'écriture. Son statut se transforma en celui de citoyen engagé. L'affaire Dreyfus marque le début de l'implication des intellectuels dans la vie de la société, à l'instar de Charles Péguy qui, en 1907, fustige « ce même monde politique, parlementaire, économique, bourgeois et capitaliste ».

Anna de Noailles ne reste pas en marge de l'engagement politique. Elle s'affiche ouvertement comme une ardente républicaine aux côtés de Clémenceau. Elle prend encore fait et cause pour la Révolution russe, signant des pétitions diverses, et contribue à l'avènement d'une Femme nouvelle par ses engagements et ses écrits : « Mme de Noailles a été la première à envisager et à traiter en femme les grands thèmes du désir, de l'amour, de la vieillesse et de la mort⁴³³ ». Elle s'associe, en effet, aux revendications des femmes, réclamant une plus large participation à la vie politique et sociale. Ainsi crée-t-elle, en 1904, avec d'autres femmes écrivains, l'épouse de Catulle Mendès, Juliette Adam, Mme Alphonse Daudet... le prix de *La Vie heureuse*, alternative au prix Goncourt qui ne récompense jamais les femmes (aujourd'hui prix Fémina). Myriam Harry est la première lauréate pour son roman *La Conquête de Jérusalem*, Colette Yver le reçoit en 1907 pour *Princesses de science* ou encore Marguerite Audoux, récipiendaire trois ans plus tard, avec le fameux roman *Marie-Claire*.

Enfin, Anna de Noailles n'hésite pas à s'emparer des événements de son temps. La presse lui ouvre largement ses colonnes, elle peut donc s'exprimer en toute liberté sur ses voyages, les Ballets Russes, la guerre ou encore les progrès de l'aviation et de l'automobile. Enfin, grâce à sa notoriété, en 1919, elle fut chargée de prononcer le

⁴³² « (...) la presse révèle qu'une nouvelle force est en train de naître, celle des « intellectuels » (...) Ces intellectuels venus de tous horizons, qui sont-ils ? On a compté dans leur pétition 261 professeurs du secondaire et du supérieur, contre 230 hommes de lettres et journalistes », Michel Winock, *Le Siècle des intellectuels*, Seuil, 1997, « Points », p. 31.

⁴³³ Lucien Corpechot, *op.cit.*, p. 120.

discours d'accueil des aviateurs Coste et Bellonte, au retour de leur traversée de l'Atlantique, sur la place de l'Hôtel de Ville.

2.3 *Autres exemples : Marie de Régnier, Renée Vivien, Colette, Lucie Delarue-Mardrus*

Parmi le nombre important de femmes qui entrent dans le monde des Lettres à cette époque⁴³⁴, quelques-unes animent plus particulièrement la vie placide de ce petit milieu : Marie de Régnier, Colette, Renée Vivien et Lucie Delarue-Mardrus. Malgré des trajectoires très différentes, ces quatre femmes accèdent au succès grâce à leurs écrits, devenant des auteurs reconnus progressivement par leurs confrères masculins et appréciés du public. Pourtant, toutes ont en commun d'exaspérer les critiques qui s'agacent de ces dames trop enclines à « se raconter » sans honte ni scrupule. Toutes les quatre se connaissent et sont parfois amies ou rivales⁴³⁵. Selon la coutume, elles s'envoient leurs volumes respectifs, donnant lieu à des échanges courtois. Anna de Noailles reçoit de Lucie Delarue-Mardrus de fréquentes invitations au théâtre et à des soirées. Les lettres du 14 juin 1899, du 3 mai 1901, et du 19 décembre 1920, par exemple, sont accompagnées de poèmes dédiés à « la belle Immortelle » et à la « chère grande poète »⁴³⁶.

Issues de la même génération née dans la décennie de 1870, ou provenant de milieux aisés pour certaines comme Renée Vivien et Marie de Régnier, d'autres encore

⁴³⁴ Voir l'étude d'Henriette Charasson figurant dans le livre collectif *Vingt-cinq ans de littérature française 1895-1920 – Tableau de la vie littéraire*, Librairie de France, 1925, publié sous la direction d'Eugène Montfort.

⁴³⁵ L'amitié entre les deux femmes débuta en 1904 et se prolongea durant trente années par une correspondance régulière dans laquelle Colette l'appelle « ma magnifique amie », ou termine ses lettres par « je vous embrasse avec fanatisme », « je vous admire fidèlement ». Colette, contrairement à d'autres, n'a jamais démenti son amitié pour Anna de Noailles comme le prouve également son élogieux discours de réception à l'Académie royale belge où elle succède à Anna de Noailles en 1936 et l'article paru dans *Paris-soir* où elle évoque le « brûlant génie de Madame de Noailles », le 1^{er} août 1938.

⁴³⁶ Bibliothèque de l'Institut, Ms 7227.

acquièrent une situation confortable par le mariage, à l'instar de Colette et de Lucie Delarue-Mardrus. Même si, pour ces deux dernières, cette stabilité n'est que provisoire, cette période leur a permis de préparer leur vocation future. En effet, le mari de Delarue-Mardrus, médecin et traducteur des *Mille et Une Nuits*, a suscité le respect et la reconnaissance de ses confrères, jouissant ainsi d'un entourage d'intellectuels. Quant à Colette, son mariage avec un personnage insolite de la vie parisienne surnommé Willy, lui permet de quitter sa Bourgogne natale à vingt ans. Il lui fait alors découvrir les mondanités, les rouages des coteries littéraires et le faste de la vie nocturne de la capitale.

La jeunesse de Marie de Régner ressemble à celle d'Anna de Noailles. Son père, José Maria de Heredia, poète et académicien, fréquente les grands écrivains de son temps. Dans ce sillage clair et balisé, la jeune Marie commence à composer ses premiers vers à l'âge de seize ans. Précocement, elle publie tout d'abord des recueils de poèmes sous le pseudonyme masculin de Gérard d'Houville. Mariée au poète et romancier Henri de Régner plus par devoir que par amour, Marie se laisse porter au gré de ses désirs et de ses aventures. Elle vient sur le tard à la prose avec histoires assez courtes comme *L'Inconstante*, *Le Séducteur*, *L'Enfant...* On souligne à l'époque le plaisir à retrouver des conteurs simples, justes et efficaces. Le style de Gérard d'Houville a trouvé des adeptes car son art de conter rappelle celui de madame d'Aulnoy ou de madame Leprince de Beaumont. Certes, on peut encore admirer la langue, de facture classique et mesurée. De même, sa sensibilité affleure dans tous les récits où les protagonistes principaux sont des enfants ou des jeunes femmes en quête d'aventure. Mais n'est-ce pas justement ce conformisme consensuel, qui, mêlant la femme et l'écrivain, attise les virulentes critiques masculines ? Même si *L'Inconstante* relate les déboires sentimentaux d'une pauvre jeune fille désorientée succombant naïvement aux hommes, ce personnage volage laisse le lecteur impavide. L'exotisme de certains romans, par exemple *Le Séducteur* dont l'histoire se déroule à Cuba, l'île d'origine de son père, confère au récit une touche imaginaire et typique. Les noms à consonance hispanique, Alta Gracia, Cristobal, Paquito, la description des paysages chauds et sauvages des Caraïbes, excitaient sûrement la curiosité. Mais l'imagination de l'auteur ne suffit pas à soutenir des histoires d'amour pour la plupart tièdes voire niaises. Le cadre supplante le caractère des personnages, « de gentils animaux païens⁴³⁷ », et l'abondant lyrisme

⁴³⁷ Henriette Charasson, *op.cit.*, p. 77.

poétique dépayse le lecteur mais semble surfait et faux. Ce ton conciliant et doucereux, surtout dans *L'Enfant*, apparaît aujourd'hui bien insipide et loin des préoccupations féministes naissantes que l'on a vues clairement affichées par d'autres comme Colette ou Renée Vivien. Nulle trace d'émancipation littéraire non plus chez Lucie Delarue-Mardrus. Malgré les voyages en Afrique du Nord et les poèmes de ses débuts, elle fournit des romans sur la vie de province où l'amour se mêle rapidement à la mort. D'ailleurs, ces romans ne répondent pas à sa vocation première : elle ne vient à la prose que tardivement et « davantage par nécessité⁴³⁸ », d'après Hélène Plat. En effet, après son divorce, Lucie Delarue dut subvenir seule à ses besoins et l'écriture lui permet d'assurer son indépendance. Pour le critique Henriette Charasson, cette nécessité d'écrire a desservi son talent, comme ses « raccourcis psychologiques douteux » et ce « style volontairement brutal et presque vulgaire, souvent, avec une sorte de hantise du sexe⁴³⁹ ».... Effectivement, quelques personnages ne sont pas à l'avantage de la gent féminine. En fait, à l'époque, il existait essentiellement deux grandes catégories de romans féminins : la première rassemble les romans construits autour d'une intrigue sentimentale et la seconde regroupe les romans de mœurs où la trame amoureuse « est compliquée de considérations sociales (notamment sur la condition féminine)⁴⁴⁰ ». La bonne anglaise du *Roman des six petites filles* (Fasquelle, 1909), qui tombe amoureuse du maître de maison ou Clémence Piran dans *L'Amour à la mer* (Lemerre, 1931), belle femme de marin sans enfant, en cédant au bonheur des amours interdites – « amour dépravé » pour Henriette Charasson – n'incarnent pas les bonnes manières ni les valeurs chrétiennes... Mais l'audace de Delarue-Mardrus, dont l'héroïne mariée à un marin et vendeuse de poisson à Honfleur transfigurée par l'adultère heureux, pousse au crime cet amant sombre et jaloux, pour en prendre un autre, rencontre les faveurs d'un lectorat généralement féminin. Si ce récit ne manque pas de rocambolesque, le style de l'auteur soutient la simplicité et l'authenticité des personnages rustiques. Ici pas de faux lyrisme, pas de récit poétique transposé, l'écriture est brute voire familière avec de nombreuses phrases sans verbe. Les dialogues courts, les questions franches et coupantes au style indirect ne versent pas dans la complaisance. Cela a-t-il désemparé les critiques ? Ont-ils refusé de réfléchir sur ce qu'une femme pouvait oser attendre de l'amour et du mariage ? Quand dès la septième page du roman, l'auteur écrit : « À vingt-cinq ans elle

⁴³⁸ « Le génie créateur de Colette », *Cahiers Colette*, n°15, juin 1992, p. 13.

⁴³⁹ *Op.cit.*, p. 74.

⁴⁴⁰ Patricia Izquierdo, *op.cit.*, p. 80.

perdit son père, un an après mourut sa mère ; et cette année de deuil (...) fut marquée aussi par un autre drame : être amoureuse », on voit se mettre en place les ressorts du récit et la manière dont la romancière pense le sentiment amoureux. Pas de *happy end* naïf mais tout à coup la mise en perspective de la triste désillusion amoureuse qui constitue le thème de prédilection de nombreuses femmes écrivains.

Colette et Lucie Delarue-Mardrus ont eu des parcours assez semblables : une mère adorée, une arrivée à Paris et une entrée en littérature grâce à leur mariage, l'amour des bêtes... Toutes se côtoyaient et s'appréciaient différemment. Une certaine rivalité ne manqua de s'installer entre elles. Après quelques années de tâtonnement, Colette adopte un nom d'auteur définitif et un style personnel. Suite à sa collaboration avec son premier mari, elle prend conscience qu'elle peut vivre de sa plume et devenir indépendante. Mais avant cela, elle devient mime et comédienne avec succès. Grâce à sa voix, son physique et ses audaces, elle conquiert le public parisien avide de spectacles nouveaux et originaux. Sa longue carrière littéraire débute avec la publication de la série des *Claudine*, commencée en 1900. Dans ses romans, nouvelles et autres textes journalistiques, Colette se raconte, elle aussi : « Je suis sûre de n'avoir jamais écrit un roman, un vrai, une œuvre d'imagination pure, libre de toute allusion de souvenir et d'égoïsme, allégé de moi-même, de mon pire et de mon meilleur, enfin de la ressemblance⁴⁴¹. » La lecture des aventures de ses héroïnes donne l'impression d'assister à l'évolution de l'écrivain. À la fin de chaque roman, on tente de s'imaginer à quoi ressemble maintenant ce nouveau personnage, grandi par les événements, devenant « un objet de fascination pour les autres⁴⁴² ». En outre, Colette a contribué par son œuvre à donner une autre place à la femme dans la société. Ainsi pouvait-elle désormais assumer ses choix sans honte ni préjugés. Dans sa vie comme dans ses livres, la romancière a bafoué une quantité de valeurs sociales en instituant d'autres possibilités pour les femmes de réussir leur vie hors du mariage et malgré la solitude ou le travail. Aimant la dissimulation, les multiples personnalités que cache chaque être, Colette se grime dans ses romans mais sans s'expliquer. Renée Néré, héroïne de *La Vagabonde*, analyse l'amour avec circonspection mais avec une acuité et une finesse remarquables. Après maintes interrogations et déceptions, Renée conclut que l'amour, décliné également en désir, peut être à la fois une richesse mais aussi une « entrave » à l'épanouissement et à la raison : « N'es-tu pas, en croyant donner, celui qui accapare ?

⁴⁴¹ « Mes idées sur le roman », *Le Figaro*, le 30 octobre 1937.

⁴⁴² Julia Kristeva, *Colette, un génie féminin*, Édition de l'aube, 2007, p. 28.

Tu étais venu pour partager ma vie... Partager, oui : *prendre ta part ! (...)*⁴⁴³ ». On pourrait même affirmer en accord avec Françoise Mallet-Joris, que Renée est le seul personnage « féministe⁴⁴⁴ » de Colette. Comme la plupart des femmes écrivains de l'époque, Colette et ses héroïnes ont été taxées de « païennes ». Dès ses débuts, l'écrivain pose les bases d'un art de vivre particulier à la femme dont la pierre angulaire demeure la lutte telle « une sorte d'héroïsme obtus⁴⁴⁵ ». Sans révolte ni sacrifice ou renoncement, il existe une voie qui mène à la volonté de vivre pour soi et par soi afin d'extirper de la vie tout ce qu'il est possible, comme l'exprime le personnage de *La Retraite sentimentale* : « À partir de ce jour-là, Claudine, j'ai su ce que valait la vie !... Un jardin où l'on peut tout cueillir, tout manger, tout quitter et tout reprendre... Changer n'est pas être infidèle, puisque je n'aime et ne comble en vérité que moi-même...⁴⁴⁶ » Le constat initial de Colette l'amène à déduire que le bonheur à deux relève du miracle ou de l'impossible. Grâce à ses dons d'analyse et ses expériences personnelles, transposés dans une langue simple mais précise, elle conclut tout naturellement à l'échec de la communication entre l'homme et la femme. Elle emploie tout son talent à essayer de comprendre cette gageure de l'improbable vie à deux. La relation amoureuse aboutit à une impasse malgré la clairvoyance et les tentatives effectuées : « Mon Amour, je vais essayer de devenir ton illusion⁴⁴⁷ ». Plus tard, une fois dégagées de ces histoires sans lendemain, les héroïnes de Colette, dépassent leur chagrin sans pour autant sombrer dans le désespoir⁴⁴⁸. Voilà la grande leçon intimée par Colette.

L'écriture recherchée vise également la beauté. Les multiples descriptions de la lune et de la nature dans *La Naissance du jour* et le style poétique l'attestent, même si Colette n'a jamais composé de poésie⁴⁴⁹. Par l'instauration fréquente de longs monologues, la compréhension de l'autre et de soi-même progresse : l'amour fait la femme, rend femme. L'auteur n'accorde aucune concession à l'homme et les portraits de personnages masculins sont souvent peu flatteurs, sans pour autant leur faire de faux

⁴⁴³ *La Vagabonde*, (Ollendorff, 1910), *op.cit.*, p. 943.

⁴⁴⁴ « Une vocation féminine ? », *Cahiers Colette*, n°1, 1977, p. 50.

⁴⁴⁵ *L'Entrave*, (Librairie des Lettres, 1913), *op.cit.*, p. 113.

⁴⁴⁶ *La Retraite sentimentale* (Mercure de France, 1907), *op.cit.*, p. 530.

⁴⁴⁷ *Mitsou ou comment l'esprit vient aux filles*, (*La Vie parisienne* du 10 novembre au 8 décembre 1917 et Fayard, 1919), *op.cit.*, p. 716.

⁴⁴⁸ « Petit soucis, tu n'es pas de taille à devenir un grand tourment », *ibidem*, *op.cit.*, p. 1380.

⁴⁴⁹ La romancière était fière d'être « un prosateur qui n'a jamais écrit de vers. » « La poésie que j'aime », conférence donnée le 10 décembre 1937 à l'université des Annales, rapportée dans *Paysages et portraits*, Flammarion, 1958, p. 214.

procès ou les accabler de tous les maux. Ce discernement remarquable semble s'être dépouillé de toute haine, rancœur ou idéalisation. Mais alors, s'il n'y a pas de complétude possible, où est la solution ? « À ce "nous", un peu couard, qui n'osait pas dire "je", j'ai fui⁴⁵⁰. » Ainsi, seul aboutissement envisageable : la fuite, ultime moyen de préserver la liberté. Dans sa fragilité, la femme s'avère en définitive supérieure à l'homme, puisqu'elle a maintenant « la force » de l'abandon au même titre que lui et en toute conscience. La définition que Colette donne de l'amour : « c'est ce choc douloureux et toujours recommencé contre une paroi qu'on ne peut pas rompre⁴⁵¹ », renvoie à la conception noaillienne de ce sentiment qui est vécu comme un combat permanent.

Entre 1906 et 1909, Colette fait connaissance de Renée Vivien, sa nouvelle voisine. Devenues amies, Colette séjourne à Nice chez la poétesse anglaise ou partage quelques soirées étonnantes données dans l'appartement de l'avenue du Bois. Elle relate leurs relations dans *Le Pur et l'impur*⁴⁵², décrivant l'étrange univers que Renée Vivien a créé autour d'elle⁴⁵³. Ce curieux personnage arrive à Paris pour suivre ses études et se dégager de l'influence parentale. Intelligente et particulièrement cultivée, Pauline Tarn de son vrai nom, publie plusieurs recueils de poésie⁴⁵⁴, bien accueillis par la critique parisienne. De même, malgré l'influence baudelairienne et antique assez visible, ses récits percutants et incisifs possèdent leur propre tonalité, généralement âpre et sévère. Grande voyageuse, elle se détourne un temps de la poésie pour le récit en prose où elle retranscrit souvenirs et anecdotes exotiques. Mais, malgré la fortune, l'intelligence et la beauté, l'écrivain sombre très vite dans la dépression et l'anorexie. Celle que son biographe a appelé la « Sapho 1900⁴⁵⁵ » a aussi transgressé et refusé la norme par son homosexualité. Pourtant il ne s'agit pas seulement chez elle de provocation ou de mode car elle est intimement persuadée que toute femme « consciemment ou inconsciemment, recèle contre l'homme [une] haine secrète⁴⁵⁶ ». De plus, le recueil en prose intitulé *La Dame à la louve* relate diverses histoires qui expriment sans détours le dégoût pour les hommes, qu'elle éprouve elle-même : « (...) la vulgarité des hommes m'éloigne ainsi

⁴⁵⁰ *L'Entrave*, op.cit., p. 442.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 453.

⁴⁵² Ce texte avait pour titre à l'origine *Ces plaisirs...* cet essai paru en mai 1932 chez Ferenczi, le titre définitif, *Aux Armes de France*, date de 1941.

⁴⁵³ Voir aussi l'article de Louise Faure-Favier « La Muse aux violettes », *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1953.

⁴⁵⁴ *Études et préludes* (1901), *Cendres et poussières* (1902), *Sapho* (1903), *Flambeaux éteints* (1908)...

⁴⁵⁵ Paul Lorenz, *Sapho 1900 : Renée Vivien*, Julliard, 1977.

⁴⁵⁶ « Brune comme une noisette », *La Dame à la louve* (Lemerre, 1904), Folio, 2007, p. 95.

qu'un relent d'ail, et leur malpropreté me rebute à l'égal des bouffées d'égouts⁴⁵⁷. » De manière concise et d'une justesse d'expression impitoyable, Renée Vivien emploie une langue sans circonvolutions ni lyrisme ampoulé, à la limite de la vulgarité. Aussi ses textes contiennent-ils souvent des mots grossiers et des expressions sur la sexualité parfois choquantes « gueule, en rut, viol, cochon, tripotages obscènes, étrangler, convulsions sexuelles... ». En outre, les nouvelles fonctionnent sur des enchaînements rapides produits par l'absence de repères spatio-temporels, et aussi sur des répétitions d'un mot unique ou d'une phrase entière, tel un matraquage idéologique⁴⁵⁸. La rudesse de son style, volontairement élagué de toute beauté⁴⁵⁹, de tout aspect lisse et bien pensant, n'a d'égal que la haine qu'elle porte aux hommes : « Il y a beaucoup de femmes qui ont instinctivement horreur du mâle⁴⁶⁰. » Rarement pourvus de qualités, les personnages masculins, décrits comme couards, pervers, menteurs et « puant le cuir », sont monolithiques et stigmatisés par leur côté obscur. Cependant, ils présentent parfois un trait féminin plutôt inattendu : « En moi pleurnichait sottement quelque chose de sentimental⁴⁶¹ ». Ainsi les rôles semblent-ils inversés. Mais si Renée Vivien n'était pas tendre avec les hommes, elle se révèle également capable d'un acharnement tout aussi coriace envers la femme, souvent définie péjorativement par des tournures syntaxiques négatives. Elle verse même dans la monstruosité ou la bestialité pour décrire ces personnages féminins : « peau rugueuse comme des écailles », « abominable gueule de caïman », « monstre », « perfides »⁴⁶². Une fois de plus dans cette conception de l'amour, l'échec et la frustration s'imposent comme conclusion aux rapports entre l'homme et la femme qui sont toujours biaisés par l'incompréhension, la méfiance, ou l'hostilité.

Ces quatre écrivains, à leur manière, ont contribué à faire évoluer les mentalités d'une société en pleine mutation et qui s'est interrogée sur le nouveau rôle de la femme. Alors qu'on leur reprochait un manque de moralité et l'absence totale de « notion du péché », ces femmes ont mis en exergue la question de la relation amoureuse, ses

⁴⁵⁷ « La Dame à la louve », *Ibidem*, p. 24.

⁴⁵⁸ À titre d'exemple : « L'impur regard des hommes ne doit point profaner le mystère du visage féminin » Le voile de Vasthi, *La Dame à la louve*, p. 91.

⁴⁵⁹ Refus assumé par une de ces héroïnes qui dit « Voilà maintenant que je parle comme dans un livre », « Brune comme noisette », p. 96, et, sauf exception, comme cet exemple : « Et Vasthi s'en alla vers le désert où les serpents morts revivent sous les rayons de lune », « Le Voile de Vasthi », *La Dame à la louve*, *op.cit.*, p. 93.

⁴⁶⁰ « Brune comme noisette », *op. cit.*, p. 96.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 100.

⁴⁶² « La Saurienne », *op.cit.*, p. 81-86.

impasses mais aussi les nouvelles règles du jeu dans lequel la femme a désormais la possibilité d'exprimer ouvertement son opinion.

III. LES ROMANS D'ANNA DE NOAILLES : UNE TRILOGIE SENTIMENTALE

1. Présentation des trois romans

Le début de la carrière littéraire d'Anna de Noailles est marqué par la publication très rapprochée de ses premiers écrits. Entre 1901 et 1905, elle fait paraître un livre chaque année. Seulement deux ans après son premier recueil *Le Cœur innombrable*, l'ensemble de son œuvre romanesque voit le jour : *La Nouvelle Espérance* en 1903, *Le Visage émerveillé* en 1904 et *La Domination* en 1905. Puis, huit ans s'écoulent avant l'édition de nouvelles pages en prose. Si l'on tente d'établir la genèse des romans d'Anna de Noailles, il apparaît qu'ils sont rapidement écrits et en relation étroite avec les circonstances de sa vie. Ses lectures, ses rencontres et les sentiments qui l'animent pendant le travail d'écriture entrent dans la composition de ses romans. À l'exception du *Visage émerveillé*, les deux autres titres incluent cette matière autobiographique romancée.

Une amitié et un événement cruciaux incitent Noailles à mener à bien son premier roman. Augustine Bulteau entretient une longue et riche amitié avec Anna et lui sert tout à la fois de mentor et de confidente. Son influence, faite d'encouragements et de conseils, soutient la jeune femme dans ses ambitions et l'apaise pendant ses multiples crises de confiance. En effet, Augustine Bulteau déniche les talents littéraires féminins et tient une chronique littéraire dans *Le Figaro*. Depuis 1896, les deux femmes échangent une correspondance quasi quotidienne dans laquelle Anna lui soumet ses poèmes et l'état d'avancement de ses divers travaux, comme l'indiquent ces quelques mots : « Je travaille un peu, doucement, sans effort et sans entêtement, en laissant mes impressions se fondre et couler en rythmes comme une eau qui dégèle⁴⁶³. » Cette

⁴⁶³ Lettre à Augustine Bulteau, BnF, Na.fr 17513, 1898-1901, n°19.

intimité épistolaire, aujourd'hui publique, nous fait entrer dans la « fabrique » littéraire noaillienne, les détails livrés à son amie se retrouvent parfois dans les romans⁴⁶⁴. En 1903, après la parution de *La Nouvelle Espérance*, Anna de Noailles lui envoie une lettre de gratitude pour le soutien prodigué durant la composition de ce premier long texte en prose enfin abouti. En effet, jusqu'à cette date, aucune prose n'a été publiée. L'événement déterminant qui déclenche le besoin de délaissier quelque temps la poésie est la naissance de son fils. Anna de Noailles donne le jour à Anne-Jules en septembre 1900, après un été besogneux et érémitique à Champlâtreux⁴⁶⁵. L'accouchement traumatise durablement la fragile mère qui subit peu de temps après une cure d'isolement dans la nouvelle institution du professeur Sollier⁴⁶⁶. Anna de Noailles n'évoque que rarement cette période à l'exception de quelques vers, comme si la romancière avait eu la volonté de refouler ce violent choc physiologique et psychique. Elle constate que son émotivité ne lui permet plus de composer des vers, comme l'atteste cette lettre adressée à Toche en novembre 1900 : « Moi aussi chère amie je travaille mais pas en vers pour le moment. Le grand tapage de mon cœur ne se plierait pas aisément à la courbure du rythme précis et minutieux. J'ai bien envie de vous faire parvenir un de ces jours quelques feuilles de cet ouvrage où l'invention alterne avec l'exactitude et dont certaines pages sont le miroir palpitant des souvenirs et du présent⁴⁶⁷ ». Ainsi, pour retrouver l'envie d'écrire en prose, Anna choisit-elle quelques passages réussis de ses premiers récits de jeunesse.

Pendant l'écriture de ce premier roman, Anna de Noailles croise régulièrement Charles-Louis Philippe qu'elle soutient depuis la parution *Bubu de Montparnasse* en 1901. En effet, lui aussi collabore au journal de son frère, *La Renaissance latine*⁴⁶⁸. Comme avec beaucoup de ses confrères, Noailles échange avec lui romans et lettres.

⁴⁶⁴ À l'exemple de cette phrase : « Les demeures de la science ont un air plus vivifiant que celui des forêts. C'est vraiment dans ces salles qu'il faudrait aller à la campagne (...) », lettre à A. Bulteau du 27 avril 1902, *ibidem*, que l'on retrouve dans *La Nouvelle Espérance*, prononcée par Pierre Valence, p. 161.

⁴⁶⁵ « J'ai bien travaillé depuis que je suis ici à me faire le caractère plus solide et plus régulier (...) j'ai essayé de déserrer mes nerfs et d'habiter ma raison (...) c'est le convenu et le bienséant restreignant les spontanéités de la chair et du sang (...) Quel beau spectacle ce serait de voir ici Mariéton, hurlant dans ce château qui ne connaît que le silence exécutant ses ineffables pirouettes dans la demeure du respect, lançant ses bégayades sublimes... » Lettre n°35, 1900, BnF, Na fr. 17513.

⁴⁶⁶ Dans les manuscrits détenus à la BnF, on trouve un feuillet sur lequel Noailles nota les symptômes de sa dépression : « irritabilité avec désir de changement volontaire et mal défini, étrangeté et déplaisance des objets habituels, volatilité de la pensée, perte de la sensation des choses précises... », BnF, Na.fr. 28362.

⁴⁶⁷ Lettre n°47, novembre 1900, BnF, Na fr. 17513.

⁴⁶⁸ « Le 15 juillet 1902, la *R.L* publie dix pages inédites de *La Mère et l'Enfant*, livre méconnu », C. Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 159.

Mais les voyages effectués entre avril et septembre 1901 pour sa convalescence interrompent la progression de son travail. Les médecins ont longtemps tenté de dissuader Anna d'écrire, pensant que ce labeur était nocif pour sa santé. Entre Monte-Carlo, Genève et Amphion, elle s'attelle à façonner un nouveau recueil, *L'Ombre des jours*. La proximité avec la nature et les retrouvailles avec son jardin d'enfance favorisent la création poétique. Elle ne reprend la composition de son roman qu'en fin d'année : « (...) je me suis remise à travailler. J'ai remanié complètement et continué cet essai de livre que je veux dense et strident⁴⁶⁹. » Pendant l'année 1902, Noailles se consacre à son deuxième volume de vers qui paraît en juin. Suite à la lecture de *L'Ombre des jours*, Francis Jammes compte parmi les fidèles admirateurs de la jeune poétesse, une réelle connivence s'installe entre eux. Mais ils ne se rencontrent que rarement car Jammes n'aime pas quitter sa vallée de l'Adour⁴⁷⁰. Les lectures attentives de leurs œuvres respectives, les critiques justes et des allusions disséminées dans leurs écrits attestent de la proximité de leurs pensées. Jammes a même rédigé une longue analyse sur les écrits d'Anna de Noailles publiée dans la presse de son vivant⁴⁷¹.

Comme beaucoup de romans de cette époque, *La Nouvelle Espérance* sort d'abord dans la presse. Anna le conçoit en effet pour soutenir la nouvelle revue lancée en 1902 par son frère, *La Renaissance latine*. Elle y travaille depuis le début de l'année, ne parvenant pas à trouver le titre du roman, alors qu'elle pense avoir déjà trouvé l'épigraphe : « Chère Toche, le titre de mon roman, ce n'est pas encore nécessaire et je ne le trouverai jamais – l'épigraphe : “On ne peut jamais savoir quelle marche suivra la douleur” de Maeterlinck⁴⁷² ». Finalement, elle lui préfère une citation de Nietzsche. Entre janvier et mars 1903, le premier roman d'Anna de Noailles paraît par épisode dans cette revue avant d'être édité chez Calmann-Lévy. Ses deux autres romans n'ont pas fait l'objet d'une pré-parution dans la presse. Le succès est indéniable, mais dans des proportions moindres qu'annoncées par l'entourage optimiste d'Anna. Les différentes épreuves manuscrites retrouvées prouvent qu'elle essayait depuis longtemps de publier, parallèlement à ses poèmes, ses récits en prose. En cette même année, Anna

⁴⁶⁹ Lettre à Augustine Bulteau du 14 novembre 1901, BnF, Na.fr. 17513.

⁴⁷⁰ « Trop souvent je cherchai, afin de plaire à qui m'envoyait son œuvre, une expression appropriée. (...) Veuillez croire, Madame de Noailles, que personne ne vous comprend mieux que moi (...) lorsque je reviens des bois ou des champs avec mon chien devant moi et avec, derrière moi, les rires, l'incompréhension et la jalousie de ces bêtes féroces qui s'appellent des hommes. » Orthez, dimanche 29 juin 1902.

⁴⁷¹ « L'Évolution spirituelle de Mme de Noailles » *La Revue Hebdomadaire*, 27 septembre 1913.

⁴⁷² Lettre de janvier 1903, Na. fr. 17513.

prépare une nouvelle destinée à paraître également dans le journal de son frère. *L'Amoureuse imaginaire* relate en une trentaine de pages les chimères sentimentales d'une femme de trente-trois ans qui meurt dans l'incendie de la maison de son amie, pensant que l'homme qui frappait à sa porte tentait de la courtiser alors qu'il cherchait à la prévenir du danger. Dédiée à Maurice Barrès, cette nouvelle est restée la propriété de son récipiendaire qui en a refusé l'impression⁴⁷³. Les nombreuses ébauches manuscrites laissent à penser qu'Anna de Noailles se concentre plus particulièrement durant ces années 1901 à 1905 à la prose. Dans les nombreuses pages datées de cette époque, on remarque que les noms de certains personnages – Marie, Sabine – des dialogues ou encore des trames de récit figurent dans *La Nouvelle Espérance* et *La Domination*. Les thèmes et les motifs restent quasiment les mêmes d'un brouillon à l'autre : un couple marié, avec ou sans enfants, commence à sombrer dans la routine et l'ennui ; l'enfance de l'héroïne est souvent décrite, l'incompréhension entre amants enroulée autour du silence, de la conscience d'un désir vague d'autre chose. Entre mars et avril de la même année, Noailles pense déjà à un autre roman : à la suite à ses visites dans les hôpitaux de la Salpêtrière et de Cochin, où elle assiste à des opérations sur des femmes hystériques, elle envisage d'écrire sur la folie mais ce projet est resté sans suite⁴⁷⁴.

Alors qu'elle envisage d'achever au plus vite *La Domination*, les fêtes de fin d'année 1903 la rappellent à Champlâtreux dans sa famille. Déjà elle a montré les brouillons à Barrès et sa sœur Hélène. Malgré des critiques sans concession, elle ne se décourage pas. Mais, arrivée à Paris, la maladie la freine dans son élan. En ce début de janvier 1904, Anna accompagnée de sa sœur, garde la chambre une huitaine de jours. Dans cette solitude féconde, elle rédige *Le Visage émerveillé* : « Je me presse de recopier mon travail (...) J'ai fait cela depuis que je suis au milieu de mes mouchoirs. » Composé avec une facilité déconcertante, Anna s'inquiète du résultat final : « Écrit à tour de bras et pressé de rhume, cela résistera-t-il à une lecture attentive après la première sortie en voiture. Je ne sais⁴⁷⁵ ». En mai 1904, elle emporte les épreuves de ce petit ouvrage pendant son premier voyage en Italie avec les Barrès. Ce travail fastidieux en de telles circonstances lui pèse. De plus, sa sensibilité est mise à rude épreuve tant par cet environnement romantique que par la présence de Maurice Barrès, si troublante

⁴⁷³ Le document manuscrit dédié à Maurice Barrès est conservé à la bibliothèque de l'Institut de France (Ms 4710), une autre version existe à la BnF, Na.fr. 28362.

⁴⁷⁴ « (...) j'ai besoin de tout cela pour l'idée que j'ai d'un prochain livre. » Lettre à Augustine Bulbeau, mars 1903, BnF, Na. fr, 17513.

⁴⁷⁵ Lettre à Augustine Bulbeau début 1904, BnF, Na. fr, 17513.

dans ce contexte. *Le Visage émerveillé*, court roman plein de poésie, est composé sous la forme d'un journal intime, de ce fait, il rompt avec le style plus traditionnel du roman précédent. Il paraît huit jours après leur retour à Paris, le 8 juin 1904. Fin août, la romancière se remet déjà à l'ouvrage : chez sa sœur, à Chimay, elle reprend l'ébauche de *La Domination*, « l'aboutissement de sa liaison poétique avec Barrès⁴⁷⁶ ». Cet ultime roman, délaissé puis enrichi par ses derniers voyages en Hollande et en Belgique, reflète cette gestation morcelée et étalée. Le plus controversé de ses romans sort en juin 1905.

Les romans d'Anna de Noailles constituent un ensemble cohérent que l'on pourrait qualifier de « trilogie sentimentale ». À cette époque où l'on discutait beaucoup des genres romanesques, les romans noailliens oscillent entre le roman d'amour psychologique et le roman poétique. Chacun de ces volets assume une ligne directrice qui illustre un type d'échec amoureux. Le premier des trois romans, *La Nouvelle Espérance*, exemplifie l'amour déçu qui conduit au dégoût et à la mort. Pourtant, l'échec sentimental est précédé par le bonheur du couple, il y a donc un temps heureux, même court, même sporadique. Mais, alors qu'un espoir surgit de nouveau puisque l'amour a préexisté, il peut renaître, celui-ci se voit rapidement annihilé. Le roman se termine par la mort probable de son héroïne. Les différences et les dissemblances qui séparent progressivement les personnages apparaissent différemment dans *Le Visage émerveillé*. Dans ce cas, l'échec amoureux résulte d'un choix raisonné, rendu possible par l'approfondissement de la connaissance de soi que révèle l'amour. La relation amoureuse est refusée et repoussée afin de conserver une paix intérieure plus chère et plus pérenne. Cette résignation ne conduit pas l'héroïne à la mort mais à un retour à l'ordre initial, enrichi par cette expérience intérieure. Enfin, le dernier opus, *La Domination*, inverse le point de vue : le héros, masculin pour une fois, cumule les histoires amoureuses avant de trouver vraiment celle qui lui correspond. Il y a bien cette fois-ci adéquation, accord entre l'homme et la femme, mais cette rencontre arrive trop tard et, impossible à réaliser, elle engendre la mort.

Il semble que les trois romans d'Anna de Noailles gagnent en logique et en cohérence lorsqu'on les envisage dans leur ensemble : ils représentent une seule et même volonté chez la romancière de figurer le sentiment amoureux, envisagé comme une gageure et une méprise inévitables.

⁴⁷⁶ Elisabeth Higonnet-Dugua, *op.cit.*, p. 125.

2. Romancer son histoire d'amour : Maurice Barrès

On a souvent minimisé voire occulté l'importance de la relation qui unissait Anna de Noailles à Maurice Barrès. À la fois apothéose symbiotique de l'absoluité amoureuse et quête fatalement déceptive et douloureuse, cette longue histoire d'amour affleure dans les œuvres de chacun à maintes reprises et sous de multiples formes. Les circonstances de leur rencontre donnent lieu à diverses variantes : 1899, 1903 chez les Clermont-Tonnerre, chez Jacques-Émile Blanche ou Mariéton ? Peu importe, tous les documents et la correspondance évoquent une fulgurance réciproque. À cette époque, Maurice Barrès, âgé de 37 ans, jouit d'une notoriété nationale alors qu'Anna de Noailles n'a pas encore fait son entrée sur la scène littéraire. En 1888, il pose les jalons de ses nouveaux principes sur l'individualisme dans une trilogie détonante, *Le Culte du Moi*. Rapidement auréolé de gloire – à la fois académicien, député – et de titres, prince de la Jeunesse, du nationalisme, il reste jusqu'à sa mort cet écrivain acharné et vétilleux décrit par son secrétaire Jérôme Tharaud⁴⁷⁷. Ce dandy renommé et charismatique dont on récite les poèmes dans des réunions populaires ne peut laisser insensible : « Il était long, mince, d'une souveraine élégance intellectuelle, avide de gloire et plein d'esprit. Il parlait d'une forte voix grave, avec un accent lorrain prononcé, assis, les jambes croisées l'une sur l'autre, relevant de temps en temps la mèche noire qui retombait sur son front. Quel beau regard, doux à l'occasion, chargé de finesse et d'ironie, éclairé de reflets d'un bleu de prune (...)»⁴⁷⁸. Malgré un écart d'âge important (quatorze ans) et de tempérament, Anna de Noailles trouve en Maurice Barrès un « jumeau spirituel⁴⁷⁹ ».

⁴⁷⁷ Jérôme et Jean Tharaud, *Mes années chez Barrès*, Plon, 1928.

⁴⁷⁸ Léon Daudet, *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux*, Nouvelle Librairie nationale, 1920-1926, t.1, p. 126.

⁴⁷⁹ « Échange de deux âmes fraternelles, deux intelligences, deux œuvres poétiques. Barrès (Cahier III 233) reprend à Baudelaire l'image “deux miroirs” jumeaux. », Claude Mignot-Ogliastri, *Anna De Noailles – Maurice Barrès Correspondance*, op.cit., p. XIV.

2.1 Une passion « absolue, parfaite, divine... sublime »

« Quand j'eus vingt ans, c'est chez Paul Mariéton, à Paris, dans son rez-de-chaussée obscur de la rue Richepanse, bondé de livres et de lettres qu'il attribuait confidentiellement à des couples d'amants célèbres, ou à la solitude amère d'Alfred de Vigny et de Barbey d'Aurevilly, que je rencontrai pour le première fois, pendant quelques instants (car nous fûmes comme effrayés l'un par l'autre), Maurice Barrès⁴⁸⁰. » Par cette phrase curieuse, Anna de Noailles relate, dans son autobiographie, une rencontre qui bouleversa leur destinée. En insistant sur l'intérieur de la maison de leur hôte et en usant de parenthèses pour décrire ce coup de foudre, la femme mûre qui retranscrit cet événement semble avoir gardé toute la pudeur et l'émotion de ce moment. Plus jeune, elle avait déjà lu l'auteur du *Jardin de Bérénice* (1891). Elle l'a apprécié et s'attend à rencontrer ce personnage « grave et tourmenté » aux « yeux lointains et doux, (...) pareil à un homme du XVII^e siècle »⁴⁸¹. À la suite du premier succès littéraire d'Anna, ils se croisent plus souvent autour des mêmes tables mondaines, invités par des amis communs. Les poèmes et les conversations déliées de la jeune poétesse conquièrent définitivement Barrès. Mais un tel ébranlement de ses sens jette ce tempérament ascétique dans une grande agitation, au point de vouloir fuir : « Son éloquence, son extraordinaire intelligence et surtout son don de poésie, l'avaient tellement impressionné qu'il craignit tout d'abord de se laisser absorber par une passion envahissante. Il essaya de partir pour l'Égypte⁴⁸² » Précautions inutiles et vaines, il pressent déjà tout ce qui les rapproche inexorablement : une profonde et réelle complicité intellectuelle fondée sur le culte de la beauté. Cette proximité de leur sensibilité s'exprime dans une abondante correspondance longue et dense débutée en 1901 ; mais aussi dans les papiers intimes de Barrès et plus tard dans leurs œuvres. Dans ses lettres, il peut donner libre cours à sa dévotion et à sa passion pour Anna : « Je vous appartiens et je vous prie de ne trouver dans mes sentiments que du repos et des raisons

⁴⁸⁰ Anna de Noailles, *op.cit.*, p. 197.

⁴⁸¹ Cécile Sorel, *Les Belles heures de ma vie*, Monaco, Éditions du Rocher, 1946, p. 166.

⁴⁸² Marthe Francillon-Lobre a été le dernier médecin d'Anna de Noailles. Les deux femmes se lièrent d'une profonde amitié. Ainsi Marthe Francillon-Lobre a-t-il concouru à pacifier les rapports entre Noailles et Barrès. Dans quelques feuillets, conservés à la bibliothèque de l'Institut de France (Ms 4709), elle évoque cette passion houleuse. C'est elle qui confirme que les deux amants se sont totalement aimés.

de vivre⁴⁸³ » ou encore « je vous aime, Madame, d'une telle manière que la vie me gêne⁴⁸⁴ ». Dans une autre missive du 29 septembre 1903, Maurice Barrès réaffirme son dévouement et la manière dont il conçoit leur lien : « C'est comme sœur et comme amante et sans division que vous faites de moi votre sûre propriété. » Anna, non moins, passionnée répond : « (...) je suis désormais l'écho, le miroir de votre propre vie ; habitée par la sublime amitié (...) Mon ami, mon amitié jusqu'à cet automne était absolue, parfaite, divine, mais la Douleur l'a prise et l'a posée dans le sublime⁴⁸⁵ ».

À partir de 1904, ils se fréquentent régulièrement avec leur conjoint respectif et partent même en vacances tous ensembles en Italie pendant deux semaines⁴⁸⁶. La visite de Venise exacerbe leurs sentiments. Une certaine tension naît du non-assouvissement d'un désir irrité par les paysages romantiques et le charme de la ville. Plusieurs années après, Barrès s'en souvient encore et toujours, comme dans cette lettre d'octobre 1907 : « Je pense, mon amie, qu'au milieu de Venise et plus encore dans Milan et sur les lacs (qui mettent en activité toute l'imagination et ne lui offrent aucun objet) vous évoquerez nécessairement votre ami. Je me rappelle le coup de couteau que me fut à Venise telle scène ou telle autre (...)»⁴⁸⁷. Cette passion d'abord platonique profite, dès 1902, de la déception d'Anna de Noailles qui s'ennuie aux côtés de Mathieu. Même s'il l'aide et la soutient beaucoup pour d'aucun, « il n'était pas de taille⁴⁸⁸ ». L'intelligence, la culture et la sensibilité de Barrès correspondent mieux à Anna. « Ces deux êtres faits l'un pour l'autre » partagent le même univers ; « il venait tous les jours chez elle de 5 heures à 7 heures. On se déshabillait l'esprit »⁴⁸⁹. Ils échangent autour de leurs auteurs préférés : Shakespeare, Racine, Pascal, Hugo, et parcourent les musées Guimet, les parcs de Paris, les salles de spectacle. Anna veut également lui faire découvrir le jardin de son enfance tout comme Barrès souhaite l'amener dans sa région d'origine.

Épanoui et heureux, Barrès éprouve le besoin de fixer dans le marbre le nom de la muse qui l'inspire. Il lui dédicace tout d'abord *Les Amitiés françaises* en janvier 1904 : « À Madame la comtesse de Noailles, respectueux hommages en souvenir de

⁴⁸³ Lettre du 27 juin 1903, citée par Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 20.

⁴⁸⁴ Lettre du 9 septembre 1903, *ibidem*, p. 45.

⁴⁸⁵ Lettre du 20 décembre 1907, *ibidem*, p. 643.

⁴⁸⁶ Anna de Noailles exécrait la trahison et la tromperie, elle refusa obstinément d'entretenir une liaison avec Barrès avant d'avoir éclairci sa situation maritale. En 1912, elle obtint une séparation à l'amiable.

⁴⁸⁷ Lettre du 6 octobre 1907, *op.cit.*, p. 631.

⁴⁸⁸ Robert de Montesquiou, *op.cit.*, p. 62.

⁴⁸⁹ Abbé Mugnier, *op.cit.*, p. 208.

cette année 1903 où nous avons eu l'enchantement de la connaître ». Anna répond à cet hommage de manière plus discrète, en lui offrant les manuscrits de *La Domination* et de *L'Amoureuse imaginaire*. Mais en 1905, Barrès n'est pas parvenu à assouvir sa passion alors qu'Anna la vit dans toute sa plénitude : « L'amour de Barrès enivrait Madame de Noailles, l'exaltait, la soutenait, lui donnait confiance en elle-même, en son propre génie (...)»⁴⁹⁰ ». Il prend ombrage de sa vie mondaine brillante et libérée, devenant jaloux des hommes qui l'approchent pour finir par lui reprocher sa joie de vivre et son enthousiasme. L'année suivante, les nouvelles fonctions de Barrès, élu académicien et député de Paris, contribuent à accentuer son éloignement. Cécile Sorel, une proche amie, saisit clairement le dilemme de l'écrivain : « Mais leur œuvre se dressait entre eux. (...) Leur génie ne tolérait que les fêtes de l'esprit. Ils résistaient à l'amour, mais au prix de quels déchirements ! (...) Leur génie exige ce sacrifice⁴⁹¹ ». L'incompréhension et l'agacement succèdent à l'entente sublime des premiers temps. Par personnes interposées, ils s'adressent des reproches mêlés de regrets. La querelle de la dédicace du volume *Les Éblouissements* marque le point d'orgue – momentané – de leur union. En effet, Noailles est obligée de se dédire par délicatesse pour son mari et Barrès l'accuse d'ingratitude et de légèreté. Il s'ensuit un silence de plus de huit ans. Cette rupture ébranle Anna de Noailles, abandonnée par son mari furieux, et délaissée par Barrès qui décide de partir précipitamment en Égypte. D'autres problèmes repoussent leur réconciliation : le suicide du neveu de Barrès, Charles Demange (dont on fit porter en partie la responsabilité à Anna de Noailles⁴⁹²), leurs divergences politiques sur l'Affaire Dreyfus, la peine de mort, ou encore sur l'engagement auprès de Zola car Barrès, nationaliste, ne partage pas les convictions humanistes de son amante.

Durant ces années de séparation, Anna évoque souvent Barrès avec ses proches. Elle aime en particulier se confier à l'abbé Mugnier qui consigne leurs dialogues dans son journal. En mars 1911, il constate combien elle est encore attachée à lui : « Elle parle de lui, plutôt avec admiration – avec un accent passionné (...) ce qui impliquerait qu'elle y pense toujours, qu'elle n'en est pas désobsédée⁴⁹³. » Les propos retranscrits par l'abbé apporte un autre éclairage sur Barrès et insiste sur « sa grande tristesse »,

⁴⁹⁰ Marthe Francillon-Lobre, bibliothèque de l'Institut de France (Ms 4709).

⁴⁹¹ Cécile Sorel, *op.cit.*, p. 167 et 172.

⁴⁹² Suite à la rupture avec Barrès, Anna partit en voyage en Sicile où Demange la rejoignit persuadé d'obtenir ses faveurs. Il n'en fut rien et quand Anna passa en Alsace sans faire cas de son invitation, il se suicida la nuit suivante. Elle fut accusée d'être une « coquette qui se refuse », *Journal, op.cit.*, p. 206.

⁴⁹³ *Journal, op.cit.*, p. 202.

« son insincérité, indignité de son cœur »⁴⁹⁴. En outre, la sœur d'Anna le méprise car il « humilie jusqu'aux chiens » et le traite de « moisissure de Chateaubriand », « de nature mauvaise et de fou⁴⁹⁵ ». En 1912, Anna, pleine d'amertume, ne voit plus Barrès que comme un « député sans influence, écrivain qui ne se renouvelle pas, mari qui n'a pas su rendre Paulette Couche heureuse...⁴⁹⁶ ».

Leurs retrouvailles ont lieu de manière informelle et officiellement en 1916, lors de dîners officiels. Pendant quelques mois, cette passion indéfectible trouve enfin sa concrétisation pleine et entière. Mais le bonheur est de courte durée : Barrès, malade et en proie au doute, s'éloigne de nouveau. Par l'intermédiaire de Marthe Francillon-Lobre, il s'apaise et enfin « resta fidèle à son amour jusqu'à la fin de sa vie, et c'est à cette époque, le 11 mai 1923, que dans une lettre émouvante, il exprima la volonté que toute son œuvre fût dédiée à Madame de Noailles⁴⁹⁷ ».

2.2 *Entre influence et imitation réciproque : un lien visible dans les œuvres*

Très vite, il leur est impossible de dissocier la vraie vie de la littérature. Leurs écrits reflètent leurs sentiments mais aussi leurs angoisses et leurs interrogations. Le dialogue se prolonge au travers de leurs œuvres. *Le Visage émerveillé* répond à *Un Jardin sur l'Oronte*. Ces œuvres fourmillent de références à leur relation qui fait penser sans conteste aux couples de légende de la littérature. À l'abbé Mugnier, elle raconte de manière assez sacrilège l'un de ces rêves qui ressemble étrangement à l'histoire de son deuxième roman : « J'aurais voulu vivre, avec vous dans un couvent » ; et encore : « j'étais disait-elle, l'abbesse qui vient de communier⁴⁹⁸. » De même, *La Domination* prend pour cadre l'Italie et pour la seule et unique fois, le héros est un homme. Tout le monde a reconnu le portrait de Maurice Barrès, à la fois tourmenté et donjuanesque.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 230.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ Bibliothèque de l'Institut de France (Ms 4709).

⁴⁹⁸ Cité par l'abbé Mugnier, *op.cit.*, p. 229.

Anna de Noailles lui en fait part dans une lettre du mois de juillet 1904 : « Je me suis mise à un livre où je n'écris pas une phrase qui ne soit pour que vous l'aimiez, et qui ne soit de vous par moi⁴⁹⁹ ». Certaines phrases mêmes de leurs échanges épistolaires sont transposées directement dans le roman, comme s'ils avaient servi à la fois de matière et de brouillon à Anna⁵⁰⁰. Mais la romancière se trouve constamment déchirée entre les deux hommes qu'elle aime. Lors de l'écriture de *La Domination*, ce tiraillement semble à son comble ; elle s'en ouvre à madame Bulteau avec une certaine tristesse mais aussi avec un réalisme sans concession : « Le voyage en Hollande, en Belgique (dont je fourre tout dans mon livre, Bruges surtout et Amsterdam) et qui a fait plaisir à Mathieu (je le sentais et je m'y employais) a fait une peine extrême à mon autre ami, dont l'âme m'a nourrie et il ne veut pas le croire⁵⁰¹ ». Deux ans avant la mort de Barrès, elle reconnaît qu'une telle fusion mène au mimétisme et finalement atrophie une partie de sa personnalité. Elle le lui écrit : « Je me rends compte que le désir que j'ai eu, depuis deux ans ou trois, de m'appliquer à être conforme à votre pensée, à votre caractère, avait fini par diminuer mes forces d'âme (...)»⁵⁰². Non seulement elle se consume dans cette passion, mais son travail poétique s'en trouve aussi perturbé, modifié.

Barrès, inspirateur mais aussi lecteur d'Anna de Noailles, l'accompagne et critique ses livres (1903, 1904). En amont, il participe aux relectures et propose des corrections⁵⁰³. De même, il donne pour la presse quelques articles concis et élogieux. De son côté, il subit aussi l'influence de Noailles. Barrès s'intéresse à la culture classique, ne serait-ce que pour mieux valoriser et exhausser le sol natal. Après un voyage en Grèce, en 1900, Barrès, revient déçu de ce qu'il a découvert à Athènes au point de lui préférer Sparte. À son retour, il commence le récit de son revirement. Entre rêverie, mythologie et réflexions personnelles, Barrès, indécis, met finalement ce projet de côté. Il préfère mener à bien l'ouvrage à visée nationaliste écrit pour son fils, *Les Amitiés françaises* (1903). Mais entre la naissance de Philippe en 1896 et le voyage en Grèce, la rencontre avec Anna de Noailles bouleverse ses projets. Première conséquence : il remanie toute la fin des *Amitiés françaises* pour évoquer Anna de Noailles

⁴⁹⁹ Lettre du 26 juillet 1904, *op.cit.*, p. 179.

⁵⁰⁰ « C'est comme si j'entendais tout le temps, au fond du bois profond, touffu, le cor, le son du cor qui est la plus pleine mélancolie que l'on puisse imaginer. On écoute, l'on meurt, et l'on ne peut plus bouger. » Lettre du 29 septembre 1904 reprise dans par Antoine Arnault dans *La Domination*.

⁵⁰¹ Lettre d'avril 1904, Na.fr. 17514.

⁵⁰² Lettre du 12 septembre 1921, *op.cit.*, p. 733.

⁵⁰³ Voir une lettre adressée à Augustine Bulteau d'octobre 1903 dans laquelle Anna racontait les réactions de Barrès après la lecture de manuscrit. BnF, Na.fr 17514.

symboliquement. Dans le dernier chapitre du livre, intitulé de manière très peu barrésienne « Chant de la confiance dans la vie », Anna se métamorphose en rossignol : « Qu'importe si le rossignol chante sur un arbre étranger ! C'est en moi que sa chanson, qui montait vers le grand ciel froid, a pénétré jusqu'à ma mort » (phrase répétée deux fois dans ce dernier chapitre). Chantre de l'amour et de la perfection, cet oiseau évoque fatalement Keats et surtout Shakespeare, les faisant ainsi rentrer dans la légende. Lorsqu'il ajoute un peu plus loin : « Ne pouvais-je pas désespérer une heure avant que j'entendisse chanter le rossignol ? Qu'il existât une telle beauté faite pour m'éblouir, comme je suis propre à la ressentir, c'était déjà un prix suffisant de la vie⁵⁰⁴ », il place au dessus de tout la valeur de l'amour car il est créateur et immortel. Ainsi partage-t-il avec Noailles cette conception spirituelle de l'amour, à la fois perçu « comme une quête mystique⁵⁰⁵ » et comme « une clef d'accès à la connaissance et à la vérité⁵⁰⁶. »

Avec *Le Voyage de Sparte* (1905), une étape supplémentaire est franchie : il dédie totalement son roman à la comtesse de Noailles. On ne peut plus guère interpréter cette dédicace⁵⁰⁷ comme une formule de politesse et de remerciement pour l'impulsion qu'elle lui confère dans l'achèvement de ce texte abandonné depuis longtemps. Dans le corps du texte comme dans cette audacieuse dédicace, Barrès ose exprimer totalement les images et sentiments qu'il nourrit pour Anna. Cette fois-ci, Barrès s'intègre à la scène sous les traits d'un héros et prête à Anna l'aspect de Pégase⁵⁰⁸. À ce cheval légendaire (encore une fois !) il dit des mots d'amour, le flatte, ou encore lui donne des conseils et l'interroge. On peut également remarquer l'emploi de l'adjectif « oblique », employé pour décrire le regard du fier animal, vocable qu'Anna de Noailles l'utilise aussi régulièrement dans ses lettres, les romans, poèmes, et, indifféremment pour des personnes ou des choses.

Dans la dédicace, le ton est différent. De manière assez schématique, Barrès établit le portrait d'Anna à travers ses origines. Fasciné depuis son enfance par l'Orient, il se focalise sur les racines grecques et orientales de son amie. La Grèce correspond à la fois aux qualités intrinsèques du même sang que celui d'« Iphigénie et Antigone » et à

⁵⁰⁴ *Les Amitiés françaises*, (F. Juven, 1903), Laffont, « Bouquins », 1994, p. 181 et p. 183.

⁵⁰⁵ Jean-Michel Wittmann, *Barrès romancier*, Honoré Champion, 2000, p. 85.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 57.

⁵⁰⁷ Le texte intégral est en annexe.

⁵⁰⁸ « La robe du cheval fabuleux frissonnait de reflets et de moires vivantes. Sa tête un peu farouche, ses narines froncées, son œil plein d'éclairs, mais oblique, son sabot qui fouillait le sol, ses ailes agitées parfois à grand bruit, tout son être se défendait, tandis que le héros faiseur de calme le flattait et le tenait solidement par la crinière aux belles tresses. » *Le Voyage de Sparte*, (F. Juven, 1906), Laffont, « Bouquins », 1994, p. 444.

l'intelligence de Platon. Mais le plus troublant résulte de cette alliance entre cette « grécité » et une vision orientale fondée sur la sensation, la sensibilité, comme le prouve le champ lexical : « danser », « pleurer », « fièvres », « frissons ». De là naît le prisme à travers lequel Anna de Noailles se voit transformée en un être plus fantasmé que réel ou encore en une image sans cesse récréée et modulée pour s'adapter aux chimères barrésiennes⁵⁰⁹. Cette nouvelle identité fabriquée par Barrès gêne quelque peu la jeune femme qui ne cesse de revendiquer sa nationalité française. Par amour pour lui, elle regimbe puis finit par revêtir le costume de l'Orientale. Anna s'appelle dès lors Aïssé, Oriante, Antigone, Esther... Puis elle use à son tour du motif oriental dans ses écrits. Ayant ainsi créé une géographie imaginaire et idéale, l'Orient fonctionne pour ces deux écrivains comme un décor, une mise en scène de leur amour. Cela explique d'ailleurs, selon Ida Marie Frandon, le fait que les références orientales n'apparaissent que fort tard dans les compositions noailliennes⁵¹⁰. Finalement, elle cède à la demande pressante de Barrès qui l'incite à raconter ses souvenirs d'enfance à Constantinople. De même, le recueil le plus riche en références à l'Orient, *Les Éblouissements* « livrent comme un dialogue intime où deux être se déchiffrent, s'efforcent de pénétrer leurs âmes, et par là enrichissent leur personnalité propre, élargissent leur inspiration⁵¹¹ ». Alors qu'il craint de se perdre dans cette passion quasiment obsédante, Maurice Barrès connaît le bonheur indicible de l'amour fou. Il n'hésite pas à avouer la prégnante influence d'Anna de Noailles sur ses œuvres⁵¹². Conscient de cela, il en fait finalement un gage d'amour absolu, en multipliant les références implicites ou explicites⁵¹³ et en déposant dans une ultime dédicace, toute son œuvre en offrande à Anna⁵¹⁴. Elle-même n'a pas eu la possibilité d'égaliser ce geste de dévotion et d'abnégation total. Néanmoins, chacune de ses lettres exprime le besoin de dire la profondeur de ses sentiments : « cette

⁵⁰⁹ Dans son ouvrage, *Barrès romancier*, Jean-Michel Wittmann souligne effectivement « (...) son aptitude singulière à laisser cristalliser autour d'une catégorie imaginaire un certain nombre de mots, d'idées, d'images et de thèmes. », *op.cit.*, p. 14.

⁵¹⁰ *L'Orient de Maurice Barrès*, Droz, 1952, p. 121.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 122.

⁵¹² « Je n'ai plus un de mes projets de livres intact : ils sont tous teintés de Mad. De N. » Lettre à Anna de Noailles du 5 août 1903, citée par C. Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 28.

⁵¹³ Lettre de Maurice Barrès du 2 septembre 1921 : « Dans mes livres, dans ma vie, vous occupez toute la première place. On ne pourra pas y regarder sans vous trouver d'abord. » Citée par C. Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 729.

⁵¹⁴ « Tout ce que j'ai éprouvé de plaisir et de douleur de la vie, c'est à vous, Madame, que je le dois, à vous que j'appelais avant même que je vous eusse rencontrée. Vous étiez dans *Les Bastions*, dans *Les Déracinés*, dans *Du Sang*, dans tous mes premiers livres aussi bien que dans *Sparte*, *Les Amitiés*, *La Colline* et *L'Oronte*, aussi mon œuvre s'est placée, malgré moi, sous votre invocation, et maintenant, je demande qu'un jour votre nom qui fut le rêve et le secret de ma vie soit inscrit à la première personne de ce qui pourrait survivre de votre ami. » Lettre du 11 mai 1923, bibliothèque de l'Institut, Ms 4713.

suprême fidélité de tous mes souvenirs, cette habitude de vous, cette manière de sang qu'est en moi votre être, votre vie⁵¹⁵ ». Cependant, ce n'est pas son œuvre qu'elle reconnaît comme la preuve absolue de son amour ; l'esprit de Barrès est une prolongation d'elle-même, parachevée par la dimension fusionnelle de leur relation : « Le chef d'œuvre de mon âme n'est pas tel poème que je pourrais écrire un jour, mais cette tendre, simple et sainte servitude d'un esprit qui trouve en vous son infini et ses limites⁵¹⁶. »

Anna de Noailles et Maurice Barrès entrèrent ainsi dans la légende des couples éternels, à l'instar de George Sand et Alfred de Musset, Honoré de Balzac et Madame Hanska, Jean-Jacques Rousseau et Madame de Warens.

3. La réception du public et de la critique : entre scandale et échec

Le public, fervent admirateur de la poésie d'Anna de Noailles, attendait avec impatience la parution du premier roman de la poétesse. L'accueil des critiques littéraires devait se révéler moins enthousiaste. Les amis restèrent courtois et élogieux, à quelques exceptions près, tel pour Francis Jammes : « Je n'aime pas votre roman. Je vois que vous ne savez que chanter comme la rivière lorsque les liserons de l'été cèdent à sa fluide tiédeur bleue⁵¹⁷ ».

Les critiques s'emparent frénétiquement de *La Nouvelle espérance*. Leurs jugements, assez variables, portent essentiellement sur le personnage de Sabine de Fontenay (sur sa vraisemblance) et le style de l'auteur. Certains ont également relevé que le roman constitue un passage et une avancée pour le genre romanesque féminin et la psychologie de la femme, tel Eugène Gilbert : « Les femmes ont trouvé un nouveau point de vue, le point de vue féminin. Dans *La Nouvelle Espérance* on a vu, pour la première fois, une femme se placer à son point de vue de femme, dans ce roman, c'est

⁵¹⁵ Lettre du 9 septembre 1907, citée par C. Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 625.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ Lettre du 15 avril 1903, citée par C. Mignot-Ogliastri, Anna de Noailles, *op.cit.*, p.165.

l'homme qui devient l'objet esthétique. Et cela est une véritable révolution⁵¹⁸ ». René Gillouin⁵¹⁹ reconnaît aussi que ce livre procure des indications sur l'auteur lui-même. Nouvel objet de curiosité, on veut connaître la « façon de sentir l'amour ». Foemina, dans le *Figaro* du 13 avril 1903, aborde le roman sous ce même angle, le qualifiant de « document de psychologie ». Rémy de Gourmont se rallie à ce point de vue : la qualité du livre se trouve dans « une sincérité un peu révélatrice de la psychologie féminine⁵²⁰ »

Lorsque ce même critique analyse le personnage de Sabine de Fontenay, il vise Anna de Noailles à travers ses remarques : « Sabine insensée et irrassiable, et qui ne s'aperçoit pas que son âme déborde d'émotions factices et que le seul remède serait de fermer tous les livres et d'oublier ». Dans ce roman, il croit voir le vice et le mensonge à chaque page, en chaque personnage. En tentant de démontrer que *La Nouvelle Espérance* n'est pas un roman nietzschéen, Rémy de Gourmont le réécrit à sa manière. Cette interprétation l'amène à conclure que la romancière convainquait par une « spirituelle ironie » doublée d'un « délicieux mensonge ». Pourtant si l'on accepte de passer outre « l'agglutination de sentiments, de l'enchevêtrement de littérature (...) ce roman passionné – comme on n'en fera plus – ferme une époque, ensépulcre l'amour romantique ». De même, Charles Maurras se sent replongé au siècle de Werther, dans les « années 1830 ». Remarque la moins acerbe de la part de cet auteur qui dénigre cette « espèce de poème plein de passion » où « l'excès préside à tout » et « l'ironie et la négligence » alternent avec « une sensualité verbale exagérée »⁵²¹. Tout comme Charles Maurras, Léon Blum critique le style de Noailles⁵²². Si Maurras écrit sans ambages que « *La Nouvelle Espérance* est conçue n'importe comment, le récit procède comment il peut », Léon Blum confirme : « le récit est sans perspective. La composition est hésitante (...) il y a parfois surcharge, du mauvais goût, une sorte de bigarrure criarde et comme une barbarie volontaire ». À cela s'ajoutent des fautes de grammaire rédhibitoires... Émile Faguet pour *La Revue latine*, railleur et sarcastique porte le coup de grâce en insistant sur les sentiments extrêmes qui prêtent « à rire ou à pleurer⁵²³ ».

Autre élément de crispation pour les critiques : Sabine de Fontenay. En effet, l'héroïne agace par ses contradictions et ses paradoxes. On la trouve invraisemblable car

⁵¹⁸ « Dix années de roman français », *Revue des deux mondes*, n°44, mars 1908.

⁵¹⁹ Les citations de René Gillouin sont extraites d'un article paru dans *Le Chroniqueur de Paris*, le 16 avril 1908.

⁵²⁰ « Les Nietzscheennes », *Mercure de France*, n°163, juillet 1903.

⁵²¹ « Le Romantisme féminin », *Minerva*, 1^{er} mai 1903.

⁵²² *En lisant, op.cit.*, p.64 à 71.

⁵²³ « La Nouvelle Espérance », *La Revue latine*, 23 juillet 1903.

trop antinomique : à la fois tendre et pétrie de « férocité⁵²⁴ » ; mystique et « presque élémentaire » (René Gillouin). Ce personnage ambivalent attise autant les interrogations que les félicitations. Pour Faguet et Gourmont, elle n'est qu'une « grisette sentimentale » amoureuse d'un Faust et pour Gillouin « une figure intensément vivante » d'une « originalité inoubliable ». Mais alors, face à ces critiques négatives, qui peut sauver ce roman ? Si la critique énumère ses nombreux défauts, elle s'accorde aussi sur un point : la poésie du style rachète les imperfections. Pour Léon Blum, c'est précisément la raison pour laquelle le récit comporte toute cette « luxuriance excessive de l'expression » d'où découle, pour Maurras, « une poétique secrète ». Léon Blum renchérit : « c'est une œuvre inattendue, exceptionnelle, entièrement originale de forme et d'accent (...) un grand poème en prose ».

Le Visage émerveillé donna lieu à une multitude d'articles et compris au-delà des frontières. Dans l'ensemble, les commentaires, plus unanimes, s'accordent sur l'originalité et la beauté du livre. Plus de querelles ni de divergences sur les personnages ou le style de l'auteur, ce petit roman ne pose pas les mêmes problèmes que le roman précédent. Dans ce cas, il est établi que la difficulté réside dans l'aspect immoral qui heurte certains critiques masculins, tel Georges Pelissier⁵²⁵ qui affirme qu'aimer *Le Visage émerveillé* est le signe d'une « perversion du goût ». Il qualifie le roman « d'émoustillant mélange d'érotisme et de dévotion ». Rachilde, pour le *Mercur de France*, ne semble pas non plus très convaincue : trop ressemblant à Francis Jammes (« avec un peu moins de couleur ») malgré « de singuliers exotismes »⁵²⁶. Autre regard ennuyé : celui d'Émile Faguet, pas plus conquis par *Le Visage émerveillé* qu'il ne l'a été par *La Nouvelle Espérance*⁵²⁷. Sur la totalité du roman, seules six pages « sont d'une élégie admirable », le reste « atteint les bornes du ridicule » car l'auteur, sans discernement, « écrit exactement tout ce qui lui passe par la tête ». Cependant Léon Blum n'est pas du tout de cet avis. Dans son livre *En lisant*⁵²⁸, admiratif, il répète plusieurs fois : « ce petit livre est extraordinaire ». Il a savouré ce roman qui l'a transporté « hors de la réalité », comme dans « un conte de fée ». Fondé sur « l'imagination et l'artifice (...) bâti comme une construction aérienne », *Le Visage émerveillé* a exercé une étonnante fascination. Pourquoi ? il est le roman d'un poète.

⁵²⁴ Foemina, *Le Figaro* du 13 avril 1903.

⁵²⁵ *Études de littérature et de morale contemporaine*, Cornély, 1905.

⁵²⁶ *Mercur de France*, août 1904, n°176.

⁵²⁷ *La Revue latine*, III, juin 1904.

⁵²⁸ *Op.cit.*, p. 72 à 75.

Foemina et Henri Ghéon⁵²⁹ tombent d'accord sur ce point : « C'est d'un poème qu'il s'agit » ; « ces romans sont ses vrais poèmes ». Ce qu'Anna de Noailles n'a pas réussi dans *La Nouvelle Espérance*, se voit parachevé dans ce « songe raconté » selon Foemina. Le lyrisme et l'ivresse, les suggestions appuyées sur des symboles, forment l'originalité de sa poésie et éclairent maintenant son deuxième roman. Dans ce livre, la romancière se révèle supérieure à la poétesse. En effet, pour Lucien Corpechot « l'auteur domine sa sensibilité, élimine et choisit, met de l'ordre et de l'unité dans son récit⁵³⁰ ».

Alors que Rachilde intime fermement à la romancière « que les poètes laissent la pauvre prose vulgaire aux vulgaires prosateurs », Henri Ghéon semble hausser la voix en affirmant : « Il faut le proclamer, Mme de Noailles écrit ses plus beaux poèmes en prose ». Les critiques les plus sensibles, à l'instar de Lucien Corpechot, au talent de la poétesse ont aimé retrouver « les métaphores neuves et émouvantes » grâce auxquelles on avait salué ses deux premiers recueils en vers. Maurice Barrès relève aussi les aspects purement poétiques du style qui s'impose par des « mots simples, innocents et frais⁵³¹ ». Mais pour lui, l'effet le plus prodigieux de cette fable jaillit des « ressources inépuisables d'inventions verbales et musicales ». Pareil à un « chant », *Le Visage émerveillé* semble « une musique », « un concert au jardin ». Malgré « l'audace » de la situation, tous ont apprécié la pureté, la sincérité et la simplicité du personnage qui se situe hors de la réalité et de « l'actualité⁵³² ». Le critique espagnol, José Ortega y Grasset, souligne même, et contre toute attente, que l'innocence de la jeune sœur finit par se transmettre au lecteur⁵³³. Cette franchise si particulière à Anna de Noailles soulève avec délice le voile de la confidence, « de la vie intérieure de la femme » (Léon Corpechot). Même s'il ne s'agit pas d'une critique publiée, il faut signaler les commentaires que Marcel Proust adresse à Anna au cours de leur correspondance habituelle. Comme les plus fins analystes, Proust a saisi qu'il est entré dans un « pays surnaturel » en abordant *Le Visage émerveillé*. Comparant les deux romans, il trouve

⁵²⁹ Respectivement pour *Le Figaro* du 18 juin 1904 et *L'Ermitage* d'octobre 1904, p. 153-154.

⁵³⁰ Lucien Corpechot, *Le Soleil*, le 28 juin 1904

⁵³¹ « Un grand poète : la comtesse Mathieu de Noailles », *Le Figaro*, le 9 juillet 1904.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ « (...) se acercan a su alma las emociones, placidas unas, otras repletas de sufrimientos (...) Asi es el libro de la condesa de Noailles : despues de leerlo nos queda la impresion de que hemos bebido una copa de leche blanquissima y burbujeante. » « les émotions s'approchent de son âme, quelques unes sont calmes, d'autres pleines de souffrances (...). Tel est le livre de la comtesse de Noailles : après l'avoir lu, il nous reste l'impression que nous avons bu un verre de lait immaculé et bouillonnant. » *El Imparcial* 25 juillet 1904.

aussi le second « idéalement reconstruit » et embelli d'une poésie « perpétuelle, intégrante, comme une qualité merveilleuse de [son] œil, qui [lui] ferait tout voir en beauté, en vérité, en nouveauté, en génie ». Certes, au nom de leur amitié Proust a pu chercher à flatter Anna, mais cela n'enlève rien à ses qualités d'analyse. La précision de ses remarques, toujours expliquées, limite toute tendance à la flagornerie. Il voit à la fin du roman « la perversité » de son auteur qui écrivait pour se « donner (...) une tristesse romanesque ». Proust est également le seul à souligner l'importance des couleurs dans le récit, rapprochant enfin littérature et peinture comme il s'y emploie dans son œuvre avec la musique : « Cette vérité géniale de la couleur fait de vous le plus grand des impressionnistes (...) ». Autre singularité proustienne : le comique qu'il note dans certaines scènes et dont lui-même use hardiment dans ses lettres : « Je propose une édition du *Visage émerveillé* pour les gares intitulé : Champlâtreux, cinq minutes d'arrêt »⁵³⁴.

Le troisième et dernier roman d'Anna de Noailles désole définitivement la critique, qui se montre particulièrement sévère. Léon Blum, gêné, avoue même qu'il aurait préféré ne pas avoir à se prononcer du tout... En partie à cause de cet accueil des plus réservés, la romancière refuse la réimpression du livre que le public pourtant s'arrache. Comme pour *La Nouvelle Espérance*, on accuse l'invraisemblance du personnage principal, Antoine Arnault. Ainsi Madame de Noailles est-elle pointée du doigt pour sa hardiesse à vouloir composer un personnage masculin. D'ailleurs, Léon Blum, d'accord avec cette inopportunité, ajoute qu'il manque « d'animation et de cohérence » et « de la matière vivante »⁵³⁵. Rémy de Gourmont, pas plus tendre, qualifie Antoine Arnault de « héros de l'impertinence » et ne conçoit pas qu'une romancière puisse façonner des personnages pleins du « dédain de la femme »⁵³⁶. Quant à Jules Bertaut, il pense avoir à faire à « un assez intéressant type d'homme »⁵³⁷. De plus, si Antoine Arnault « n'a aucune réalité objective », c'est tout simplement parce qu'il « est Mme de Noailles elle-même ». Une fois de plus, Marcel Proust découvre la vérité : « il y a du Barrès dans le personnage »⁵³⁸.

⁵³⁴ Toutes ces citations sont extraites de la correspondance générale de Marcel Proust avec Anna de Noailles, *op.cit.*

⁵³⁵ *En lisant, op.cit.*, p. 76 à 83.

⁵³⁶ « La prose de Madame de Noailles », *Promenades littéraires*, 2^e série, Mercure de France, 1906.

⁵³⁷ *Op.cit.*, p. 80.

⁵³⁸ *Op.cit.*, p. 120.

La « grâce » de ce livre ne suffit pas à pallier l'absence de détails qui aurait rendu le personnage masculin plus crédible. Les minutieuses descriptions aboutissent à « l'ornement » ou au « luxe décoratif » au lieu d'étoffer le héros. Pour expliquer son intransigeance, Léon Blum prend le soin de démontrer qu'il a placé très haut son niveau d'exigence envers un auteur capable de faire beaucoup mieux ; encore aurait-il fallu qu'il prît son temps (« sa plus grande faute est-elle de croire qu'on peut écrire un beau roman chaque année ? »). Si Blum préfère parler de « défaut d'orientation », Paul Flat de son côté, blâme « l'artifice littéraire et cette accumulation d'images⁵³⁹ » qui trahissent indubitablement le romantisme d'Anna de Noailles. L'aspect factice des sentiments du personnage principal accuse sa subordination à Chateaubriand ou Byron. Heureusement, ce que l'on apprécie chez Noailles se retrouve encore dans *La Domination*. Rachilde dans le *Mercur de France* du 1^{er} août 1905, souligne « la jolie langue, subtile » d'une « finesse merveilleuse », aux « métaphores toujours neuves », mais regrette le sempiternel « sujet de salon ». En fait, une fois de plus, on ne voulait admirer que ce qui émanait des qualités poétiques de Noailles. Sa « virtuosité », son lyrisme excluent toute possibilité de créer des personnages romanesques complets et vraisemblables. Enfin, Rémy de Gourmont se moque de *La Domination*, croyant n'avoir sous les yeux qu'une « ébauche », un bon brouillon duquel la romancière n'a pas réussi à sortir un roman. Il insinue qu'à force d'avoir trop lu de contes de fée, Anna de Noailles ne pourra jamais composer un récit cohérent et sans « lyrisme intempestif ».

On peut en conclure que les romans d'Anna de Noailles ont toujours été jugés de manière orientée, sans que l'on ait réussi à faire abstraction de nombreux préjugés : circonspection sur sa condition de femme écrivain dans une époque encore largement réticente et misogyne (ce regard des hommes qui trouvait son œuvre indécente et a priori incohérente) ; préexistence de l'étiquette et de la fonction de poète où elle fut cantonnée très tôt ; rejet des écrivains de la génération précédente et de nouvelles formes tout à la fois.

Ces critères de jugement fallacieux rendent aujourd'hui nécessaires une relecture des trois romans d'Anna de Noailles à la lumière d'une analyse plus large et dénuée d'idées préconçues, prenant en compte l'ensemble de son œuvre en prose.

⁵³⁹ *Op.cit.*, p. 32.

DEUXIEME CHAPITRE

LES ROMANS D'ANNA DE NOAILLES

I. LES RESSORTS DU ROMANESQUE NOAILLIEN

Les trois romans d'Anna de Noailles sont des œuvres très différentes. Chacune renferme des personnages singuliers à la fois proches mais distincts, portés par des structures uniques et des atmosphères originales. Si dans leurs caractéristiques ils semblent assez hétérogènes, il n'en demeure pas moins que les romans noailliens possèdent des points communs : dans l'approche des personnages, les thématiques abordées, la langue incontestablement poétique... *La Nouvelle Espérance* et *La Domination* se ressemblent plus dans le déroulement du récit, plus proche de la forme traditionnelle. *Le Visage émerveillé* composé comme un journal intime reste à part, une exception (voire une anomalie) dans les écrits d'Anna de Noailles.

1. Les modalités du récit

1.1 *Analyse du paratexte : les titres et les épigraphes*

L'étude du paratexte s'avère un passage obligé. Il est effectivement assez important et contient des éléments nécessaires à la compréhension tout à la fois des textes mais aussi des intentions de l'auteur. Ils constituent le premier contact avec l'œuvre. Ce sont en effet ces quelques phrases qui suscitent les premières questions et intriguent le lecteur.

Le titre doit attirer suffisamment l'attention pour déclencher l'envie de poursuivre la lecture. Il est censé dévoiler un aspect de l'œuvre et, au mieux, résumer

l'idée dominante sur laquelle il est fondé. On peut également en attendre quelques indices pour déterminer l'appartenance à un genre en particulier. Enfin, le titre ouvre la voie avec des repères concis. Anna de Noailles a-t-elle répondu aux attentes du lecteur qui dès cette première approche s'engage dans un « contrat de lecture » ? A-t-elle respecté les fonctions traditionnelles du titre ?

Les intitulés des romans de Noailles ne fournissent pas autant d'informations que l'on pourrait en attendre. Ils se composent, pour les deux premiers, d'un énoncé nominatif affirmatif non verbal et, pour le dernier, du déterminant « la » et d'un nom commun unique « domination ». De ce fait, le pacte de lecture connaît déjà quelques accroc et la première approche s'en trouve biaisée. Le titre *La Nouvelle Espérance* ne répond effectivement pas à ces critères classiques ; pas plus d'ailleurs que *Le Visage émerveillé* ou *La Domination*. On en conclut que la romancière a intentionnellement décidé de conserver un certain mystère que seule la lecture pourra lever.

La Nouvelle Espérance intrigue en premier lieu par ce substantif féminin rarement employé et encore moins dans la composition d'un titre de roman. « L'espérance » est un nom ancien que l'on trouve pour la première fois écrit dans *La Chanson de Roland* avec un sens différent. D'autres occurrences littéraires significatives émanent de Dante, de Chateaubriand, de Goethe et d'Apollinaire. Anna de Noailles connaissait ces références. Elle aimait en particulier Chateaubriand et *La Chanson de Roland*. Le vocable « espérance » appartient donc plutôt au genre poétique. Noailles elle-même l'utilise dans ses poèmes, par exemple dans « Syracuse » (*Les Vivants et les Morts*). On retrouve également le terme à deux reprises dans *La Domination* aux pages 46 et 195. Il est sans doute audacieux de conclure que le choix du titre provient de ces lectures. Mais ces connotations et le contexte littéraire font sens.

« Espérance » se définit à la fois comme « un sentiment qui amène à considérer la réalisation de ce que l'on désire comme probable¹ » mais aussi fait partie des trois vertus théologiques chrétiennes. Expression biblique par excellence, on la retrouve à plusieurs reprises dans les Actes des Apôtres (l'espérance d'abord est celle de la résurrection 23, 16-24, 7) et dans L'Ecclésiaste comme sixième certitude : « Faire face à la vie dans l'espérance » (8, 13-9, 14). Enfin, chez Paul, l'espérance est le passage obligé vers le salut, au même titre que la foi et l'amour. Elle constitue l'ultime point de sagesse, un état apothéotique. On ne peut faire abstraction de la double acception de ce

¹ *Encyclopaedia Universalis*.

mot, aux connotations à la fois religieuses et philosophiques. En effet, l'espérance suggère aussi « une disposition de l'âme » (d'après le dictionnaire de l'Institut de France) entre désir et aboutissement, un état volatil, ténu. Il apparaît dès lors que l'héroïne, Sabine de Fontenay, correspond à cette définition, à la fois païenne et croyante, fragile et prête à bouleverser sa vie. Pourtant, il subsiste encore un doute mis en exergue par l'idée de ce mot : l'espérance suppose un rapport à quelqu'un ou à quelque chose. Dans ce cas, le titre choisi par Noailles ne renverrait plus seulement à Sabine, mais aussi à son amant, Philippe Forbier. Ce dernier accède à une espérance nouvelle car son amour pour Sabine le pousse encore à croire en la contingence positive de l'existence. Finalement, cette héroïne n'assumerait-elle plus symboliquement qu'un rôle secondaire, celui de susciter l'espérance ?

L'adjectif antéposé « nouvelle » qualifie cette espérance mais sans éclaircir l'énigme : quand est-elle apparue ? pourquoi succède-t-elle à une autre ? On peut souligner là encore que ce vocable possède une connotation évangélique puisqu'on le retrouve dans des expressions telles que : « la Nouvelle alliance », « la Nouvelle foi » ou « le Nouvel appel ». De plus, Le déterminant « la » fait référence à un événement qui a eu lieu, révolu, en opposition à « une nouvelle espérance ». On est donc en droit de penser que le roman va développer ce moment crucial figé par le titre. Ainsi ne résume-t-il pas l'intégralité du roman mais il renvoie à une situation précise dont on ignore la nature. En outre, l'article indéfini ne renvoie à aucun personnage en particulier, la question demeure : qui est concerné par cette espérance ? Chacun dans ce livre peut en effet y prétendre car tous entreprennent de changer quelque chose dans leur vie. Cependant, l'unique mention du mot « espérance » au début du roman concerne Sabine (p. 19). Plus précisément, il s'agit d'un état perçu par Sabine chez « quelques-uns des jeunes gens » qui la courtoisaient. Enfin, on ne peut conclure définitivement et sans ambiguïté sur l'objectif de ce titre car il ne correspond pas à un message, une morale, un but... Sa tonalité quelque peu grandiloquente pourrait même rebuter le lecteur. En conclusion, le titre ne livre rien de ce roman. Il reste énigmatique et donne à penser que le contenu le sera aussi. Malgré tout, son intérêt tient également à cette part de mystère qui perdure même après la lecture.

Le titre du deuxième roman, *Le Visage émerveillé*, ne semble pas plus explicite. On suppose que ce visage est celui de la religieuse, personnage principal de l'histoire, mais ce postulat n'est pas vérifiable. Néanmoins les connotations de ce titre font référence au visage illuminé d'une sainte en état de grâce, à ces tableaux du

Moyen Age où elles sont représentées nimbées d'une auréole blanche. L'énoncé nominatif une fois de plus s'avère volontairement mystérieux, à l'instar peut-être de la révélation divine. Cette connotation spirituelle s'accorde avec l'atmosphère que l'on retrouve dans le livre, à la fois symbolique et poétique. Malgré tout, le titre ne répond pas aux critères traditionnels évoqués plus haut. Il ne résume ni ne présente réellement le roman et ne révèle rien de son contenu. En fait, il atteste l'importance qu'Anna de Noailles accorde au corps et surtout au visage. Il ne s'agit pas seulement d'en décrire une partie mais encore de suggérer une attitude, un comportement. Des raisons et des causes de ce « visage émerveillé », on ne sait rien. Par quoi ou par qui l'est-il ? Si la face du Christ demeure le modèle absolu mais invisible², la lecture du livre n'offrira finalement qu'une réponse partielle et subjective. Enfin, dans sa construction, le titre rappelle les expressions employées pour qualifier certaines héroïnes de la littérature du Moyen Age comme par exemple « Iseult aux blanches mains ». Il semble que l'on entend alors « Sophie au visage émerveillé ». Plus largement, le personnage féminin en littérature a longtemps été symbolisé par une particularité physique : les pieds de Cendrillon, les cheveux de Raiponce, etc. Ce choix n'est donc pas anodin. Ce visage radieux exprime le bonheur de la jeune sœur qui gagnera peut-être le lecteur.

La Domination, titre bref et vague, ne dévoile rien non plus du roman. Trop réduit, il ne fait pas référence à un événement identifiable du récit. Cette absence de précision donne un aspect sec et sévère que l'on appréhende de retrouver dans le texte. La concision stricte de ce titre n'est pas atténuée par la présence de l'article « la ». Ce déterminant renvoie à quelque chose de l'ordre de la norme et aurait presque une valeur démonstrative. En toute logique, cet intitulé évoque le héros du livre et l'attitude de soumission qu'il impose aux femmes. L'auteur illustre de cette manière le comportement déplacé dont Antoine Arnault fait montre dans ses relations sentimentales. En effet, le terme « domination » est connoté négativement car il suppose l'emploi de la ruse, de la force, voire de la violence. Ce titre laconique sous-entend un rapport entre dominé et dominant. Immédiatement, la référence intertextuelle appelle Nietzsche qu'Anna de Noailles appréciait tant. Le champ lexical du maître et de l'esclave s'avère de ce fait très prégnant tout au long du récit. Mais, l'existence tragique du héros prouve que sa position dominante est éphémère et réversible. Finalement, on peut donc émettre l'hypothèse que cette tendance concerne l'ensemble des personnages

² « Mais, dit-il, tu ne peux voir mon visage : l'homme ne saurait me voir et demeurer en vie. » *Exode*, 33, 13, *op.cit.*, p. 138.

et qu'il s'agirait d'une force supérieure qui s'imposerait à tous par sa puissance suprême, tel le destin ou le temps.

L'épigraphe mise en tête de ce livre confirme l'idée que l'homme est épris de puissance : « Pyrrhus ne pouvait être heureux ni avant ni après avoir conquis le monde. » Cette citation de Pascal, extraite des *Pensées*, met en relief l'absurdité de la condition humaine. L'auteur en posant la domination comme corollaire à la conquête, grossit l'énormité de cette aporie. En effet, la double négation « ni...ni » suppose que Pyrrhus ne connaissait pas la nature de ses désirs. L'accumulation de victoires et de biens n'a pu remplacer le manque de sens, le vide ontologique de sa vie. Anna de Noailles ajoute à son titre une autre nuance : la domination renferme l'idée d'une insatiabilité aussi vaine que frustrante. De plus, l'évocation de Pyrrhus implique une référence au personnage historique qui batailla contre les Romains en - 281 et fut mis en scène par Racine dans sa pièce *Andromaque*. Cette fois, la fin tragique du roi d'Épire laisse présager une sombre destinée aux héros de *La Domination*. À l'origine du drame antique, l'amour de Pyrrhus pour une autre femme que celle qui lui était destinée. Cette épigraphe sonne alors comme une mise en garde. De plus, la citation fournit également quelques renseignements supplémentaires au lecteur qu'il n'avait pas uniquement avec le titre, en particulier sur la nature ambitieuse et inassouissable du personnage principal. La phrase de Pascal concorde avec les traits caractéristiques d'Antoine Arnault et permet de préciser un titre abstrus. Dans ce cas, l'épigraphe a une valeur argumentative.

Anna de Noailles aimait les épigraphes. A-t-elle gardé cette habitude du siècle précédent où Victor Hugo et Alfred de Musset citaient, par exemple, Shakespeare ? Dans le cas de *La Domination*, l'épigraphe devient un complément indissociable à l'éclaircissement du titre et une forme de préambule. Mais alors Noailles a quelque peu dévié la fonction de l'épigraphe, censée « indiquer l'esprit d'un chapitre, d'un livre » plutôt qu'en préciser le titre. La romancière balise alors l'approche de l'œuvre et dispose des repères nécessaires à la compréhension de sa pensée. Tandis que *Le Visage émerveillé* ne comporte qu'une épigraphe non attribuée, *La Nouvelle Espérance* arbore quatre citations. La première, située sous le titre semble en quelque sorte le renforcer alors que les trois autres introduisent chaque nouvelle partie comme pour guider la lecture. Noailles a pris soin d'en noter les auteurs sans pour autant juger nécessaire de mentionner l'œuvre dont elle les a extraites. En mentionnant à deux reprises Nietzsche et Michelet, la romancière rend hommage à deux de ses auteurs préférés. Comme on le

sait, pour la première de ces épigraphes, elle avait d'abord préféré Maeterlinck à Nietzsche. Mais, vraisemblablement, cet aphorisme sur l'imprévisibilité de la douleur aurait été trop précis. L'exclamation de Nietzsche, « O mon âme, je t'ai donné le droit de dire "non" comme la tempête et de dire "oui" comme dit "oui" le ciel ouvert³ », moins réductrice, s'accorde mieux avec le caractère de l'héroïne. Placé tout d'abord sous l'égide de Zarathoustra, le roman accueille en ouverture du premier chapitre cette citation de Michelet : « Elle change mais ne change pas ». Cette phrase provient de l'ouvrage à visée sociologique *L'Amour – La Femme*⁴ dans lequel Michelet se propose de combler les lacunes de ses lecteurs en matière d'amour. Tel un zoologiste, il s'attache à déchiffrer « la femme, le miracle de divine contradiction⁵. » En toute logique, Anna semble partager le point de vue du maître qui regarde d'un œil paternaliste et attendri la drôle de créature « flexueuse » : « La femme varie d'aspect sans cesse ; une femme en contient mille⁶. » On peut quand même relever qu'elle a modifié légèrement la citation en substituant « la femme » à « elle ». Cela permet d'attribuer cette caractéristique à tous les personnages féminins du roman. L'épigraphe de la deuxième partie revient de nouveau à Nietzsche : « L'âme qui se fuit elle-même et qui se rejoint elle-même dans le plus large cercle ». Cette phrase semble inachevée ou incomplète et préfigure le vertigineux questionnement de Sabine sur la suite de sa vie. Assez sibylline, cette citation corrobore l'idée de suspens, de pause qui précède le dénouement. Sa fonction métadiscursive semble commenter ou illustrer le propre fonctionnement du roman construit sur un schéma fermé. Enfin, le dernier chapitre du livre s'ouvre sur une autre épigraphe de Michelet extraite du même ouvrage que précédemment : « (...) si l'on songe à leur timidité naturelle et à la peur extrême qu'elles ont de la mort. » Dans ce cas aussi, Noailles a tronqué la phrase d'origine. Il ne manque en fait que quelques mots car l'intégralité n'aurait pas été compréhensible. En revanche, lorsqu'on lit le paragraphe auquel elle se rapporte, il s'avère anticipatif de la fin du roman puisqu'il traite du nombre de suicides de femmes à Paris.

Enfin, l'unique épigraphe du *Visage émerveillé* : « Ce vertige de la jeunesse sur la mort... » a été reprise par Noailles comme s'il s'agissait de l'un de ses vers puisqu'elle ne cite pas le nom de l'auteur. En fait, elle provient d'une lettre de Barrès

³ Ainsi parlait Zarathoustra, « Du grand désir », *op.cit.*, p. 210.

⁴ *L'Amour – La Femme*, Flammarion, 1893-1898.

⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁶ *Ibidem*, p. 9.

reçue en avril 1904 alors qu'il séjournait à Pompéi⁷. Cette phrase semble tout d'abord décalée, presque hors sujet. En effet, Sœur Sophie assume son choix de renoncer à l'amour de Julien mais ne meurt pas à l'inverse de Sabine. Alors comment justifier l'allusion à la mort, posée en exergue de ce petit livre à résonance optimiste ? Sœur Sophie évoque souvent la mort de manière distanciée comme une abstraction. On peut émettre l'hypothèse qu'Anna de Noailles a seulement voulu attirer l'attention du lecteur qui rétrospectivement devra recentrer sa réflexion sur un raisonnement plus spirituel et plus profond qu'il pouvait y paraître. Enfin, on perçoit dans les allusions de Sophie sur la mort son incrédulité et son incompréhension face à ce qui reste un mystère insondable. Sa jeunesse et sa beauté l'empêchent d'appréhender la mort avec discernement : elle éprouve à la fois une attraction fascinante et une répulsion viscérale. Cette épigraphe herméneutique complexifie le roman et lui confère une portée plus spirituelle.

1.2 *La structure des romans*

La structure claire et efficace des deux premiers romans noailliens repose sur une unité de composition et une progression homologique simple. *La Domination* apparaît comme une succession d'actions et de pensées qui rend parfois le récit long et confus. Le sujet n'est plus vraiment homogène et l'on perd de vue l'objectif de l'écrivain. La trame narratologique des deux premiers romans s'appuie sur un plan plus solide qui parvient à mettre en lumière à la fois le personnage principal et les conceptions de l'auteur sur son sujet.

La Nouvelle Espérance est composée de trois grandes parties elles-mêmes divisées en chapitres. La première partie de cent-trente-cinq pages au total se subdivise en dix chapitres. La deuxième partie en contient deux, soit cinquante et une pages en tout. Enfin, la dernière partie compte également dix chapitres pour un total de cent-quinze pages. On constate une flagrante disproportion entre la partie centrale et les deux autres. De même, le nombre de pages par chapitre varie beaucoup, avec au

⁷ « Douceur et parfum de l'air, sentiment des saisons qui glissent, désir d'être écrasé pour en finir avec ce vertige de la jeunesse sur la mort. » *Correspondance, op.cit.*, p. 135.

minimum cinq pages pour le chapitre VIII de la première partie et un maximum de trente-six pages pour la première partie du second chapitre. La première partie est logiquement la plus longue. Il s'agit en effet de présenter un univers inconnu au lecteur, ce qui implique une mise en contexte importante. Les deux premières parties (soit quarante pages) posent les éléments de départ de l'histoire : en hiver, à Paris, Sabine, jeune aristocrate oisive, vit entre son mari et quelques amis. La mise en perspective du récit s'effectue par l'évocation des souvenirs de Sabine, qui permet d'introduire des détails sur son caractère et son entourage. Par conséquent, la subordination des parties s'amorce de deux manières différentes et concomitantes : tout d'abord chronologiquement et par approfondissement du caractère de Sabine. Plusieurs d'entre elles restent ouvertes, se terminant par des points de suspension ou des dialogues uniques, comme par exemple dans les chapitres II et III de la première partie. De cette manière, le personnage qui évolue constamment se construit sous nos yeux. De plus, la progression chronologique de l'intrigue permet à la romancière de réguler le rythme du récit. En faisant alterner parties narratives et passages sans action, elle impose des ruptures dans la dynamique du roman.

Cependant, le découpage effectué par la romancière se justifie également au niveau diégétique : chaque partie englobe une histoire sentimentale quasiment sans rapport l'une avec l'autre. Ce qui explique le déséquilibre apparent des trois ensembles du livre. La première partie contient à la fois l'état initial – telle une scène d'exposition, Noailles a pris soin de citer tous les personnages à venir – et l'élément perturbateur déclenché par l'idylle platonique entre Sabine et Jérôme Hérelle. Cette partie s'achève sur le mariage du jeune homme avec Marie, la belle-sœur de l'héroïne. Ici surgit la première allusion directe à la mort : « (...) les dernières fibres cassèrent et cet homme fut mort en elle. Elle entra dans une nouvelle vie. » Dans la deuxième partie du roman, deux histoires très différentes s'intercalent. Tout d'abord, Noailles opère un recentrage sur l'héroïne qui se cherche et s'interroge après son éloignement de Jérôme. Celui-ci sera remplacé par Pierre Valence, un vieil ami des Fontenay. Selon la logique expliquée plus haut, cette période commence avec une nouvelle année : les saisons jouent le rôle d'articulation et déroulent le récit. Mais cette relation s'étiole au fil du printemps. La fin de leur attachement correspond à l'arrivée de l'été : Pierre, désabusé, part pour la Bourgogne. De son côté, Sabine s'éloigne de ses proches pour retrouver son père en Suisse. Elle se lie d'amitié avec sa nouvelle épouse Alice, retrouvant ainsi un peu de sérénité. Mais une fois encore, l'arrivée de l'automne marque trop tôt la fin de ce

séjour. Cette intimité entre les deux personnages n'aura duré que le temps d'un été. Chaque saison qui s'achève entraîne la fin d'une relation pour Sabine, constituant une transition efficace, brutale et définitive. La fin du roman impose un rythme plus lent qui figure la longue attente qui désole Sabine. Sur plus de quarante pages, soit trois chapitres entiers, Noailles fait languir son personnage (pause dans le récit, nouveau déplacement, actions insignifiantes, explications du narrateur). En choisissant de dilater le temps à la fin du chapitre et après l'avoir accéléré en son début, Anna de Noailles maîtrise parfaitement le dénouement du roman et parvient à maintenir une structure de composition multiple grâce à l'amplitude de son personnage principal. En effet, Sabine supporte la cohérence et l'unité de cette œuvre qui s'achève sur son suicide probable, en hiver, saison qui ouvre aussi le roman.

Les déplacements et divers espaces géographiques structurent aussi le roman. Les deux premières histoires de Sabine avec Jérôme puis avec Pierre ont été volontairement situées dans des lieux propices à l'intimité. Parmi ceux-ci, Paris reste le point central du livre. À plusieurs reprises, les personnages évoquent leurs occupations parisiennes : une visite au Louvre, des séances de travail à la Bibliothèque nationale, des promenades dans les parcs ou encore des restaurants. Ces endroits accueillent toujours des moments agréables. Aussi, la ville abritera-t-elle les amours de l'héroïne et de Philippe. L'auteur a même pris soin de préciser l'adresse de leurs rendez-vous⁸. Anna de Noailles a de toute évidence choisi la capitale pour les moments cruciaux de l'existence de Sabine : l'acmé de son bonheur se déroule dans la chaleur estivale parisienne, comme sa mort surviendra dans la chambre froide de son hôtel particulier. Les autres lieux marquants se situent en province, dans la campagne du Val-d'Oise où la famille de son mari possède un château. Même si Sabine séjourne en Suisse, les nombreuses références à l'étranger concernent plus les autres personnages : Marie et Jérôme partent en voyage de noces en Italie, Pierre revient des Indes, Henri effectue de fréquents allers et retours dans le Dauphiné et part au Maghreb à la fin. Sabine diffère des autres personnages en étant la moins mobile de tous.

La structure du *Visage émerveillé* se rapproche de celle de *La Nouvelle Espérance*. Il s'agit également d'un roman fermé⁹ par une chronologie précise : sœur

⁸ Les noms des rues sont bien réels et existent encore, à titre d'exemple : rue Jean Bart, rue de Tournon, situées dans le 6^e arrondissement.

⁹ Jean-Yves Tadié : « Nous dirons que lorsqu'un récit, terminé par son auteur, a une conclusion claire, sa structure est fermée. », *Le roman au XX^e siècle*, Belfond, 1990, p. 85.

Sophie raconte sa vie sur une année. Dans le cas du journal intime romancé, l'ordre et la subordination des idées deviennent plus fantaisistes et ne dépendent que du bon vouloir – et du talent – de l'auteur. La seule règle du genre réside dans une narration régulière et chronologique. Par conséquent, cette activité répétitive mais non constante sur l'axe du temps structure le récit en toute logique par une simple progression linéaire. Le journal débute au mois de mai sans raison apparente et s'arrête parfois sans plus d'explication. De ce fait, il n'y a pas de mise en situation préalable : le lecteur entre dans l'histoire du personnage et en sort tout aussi simplement. On ressent alors une grande liberté dans l'écriture. Le caractère fragmentaire du journal intime se transforme en artefact pour le romancier qui peut alors se passer d'une composition trop contraignante pouvant préférer s'attarder sur un fait ou sur une des particularités psychologiques de son personnage de manière aléatoire. Par conséquent, l'attention du lecteur se fixe sur les transitions entre chaque nouvelle journée et plus encore guette l'événement perturbateur. C'est d'ailleurs un pari audacieux de choisir une telle situation, a priori peu propice aux rebondissements. Enfin, on peut s'interroger sur le sens et la portée des jours choisis par l'auteur : faut-il chercher une corrélation ou une signification avec le saint fêté les jours où sœur Sophie écrit dans son journal ? Si cela est probable pour les jours de fête importants, cette hypothèse ne vaut pas dans tous les cas.

Le Visage émerveillé commence au printemps, la veille de l'Ascension. On ne sait pas quel événement déclenche le début de l'écriture de ce journal, rien n'est précisé. Les douze premiers jours, il ne se passe quasiment rien. Suivant les mois, l'activité de rédaction de sœur Sophie varie, il ne s'agit pas d'un journal tenu au jour le jour. Au mois de mai, cinq jours seulement semblent avoir été dignes d'intérêt. Le 30 mai, par exemple, la religieuse célèbre le deuxième anniversaire de son entrée au couvent. Le cadre chronologique se met en place aussi grâce aux saisons, comme dans le roman précédent. Le mois de juin connaît un grand nombre d'annotations dû à la rencontre du jeune peintre Julien. Tous les trois jours, la religieuse fait référence à ce garçon, qu'ils se voient ou non. Entre le 11 et le 20 juin, elle alterne entre des textes longs et très courts de quelques lignes seulement. L'amour naissant entre la religieuse et le peintre donne lieu à de nombreuses et plus longues rédactions. Pendant les mois de juillet, août et septembre, dix-sept jours en moyenne ont été narrés dans son journal intime. Peu d'explications justifient ces interruptions. Le cahier, par exemple, ne recueille aucune confession entre le 11 et le 17. Quant à octobre, on compte vingt-deux

notes journalières sur les trente et un jours du mois. Cette prolifération d'écrits correspond à une période d'intense réflexion suscitée par la demande impérieuse de Julien. La jeune religieuse connaît l'amour et l'affreux dilemme de son avenir : partir avec lui ou rester dans la quiétude du couvent. Un mois de cogitation n'est pas de trop... Mais la réponse négative qu'elle oppose à Julien voit également le déclin des annotations journalières. Le jeune homme parti, l'inspiration se tarit. Noailles fait alors évoluer le genre en une sorte de roman épistolaire. À plusieurs reprises la jeune fille s'adresse directement à Julien, le journal intime devient de ce fait le brouillon des lettres qu'elle lui adresse. Plus exactement, elle imagine cette correspondance puisque rien ne peut entrer dans le couvent ni en sortir : « On ne me donne pas vos lettres, et si je vous écrivais on ne vous ferait pas parvenir les miennes », écrit-elle le 10 décembre. Dès lors, sœur Sophie écrit de moins en moins souvent dans son journal : en janvier et en mars, elle ne l'ouvre qu'une seule fois, en février trois fois, en avril aucune, et en mai on ne compte qu'une brève note. La fin de son histoire d'amour semble amoindrir son intérêt pour le journal intime qui s'arrête progressivement. Une fois la paix retrouvée, une année entière a passé, de mai à mai.

Dès la parution du *Visage émerveillé*, on a cherché à rapprocher l'histoire de cette nonne avec un autre ouvrage dont l'héroïne connaît le même sort : *Les Lettres de la religieuse portugaise*¹⁰. Tout d'abord, il est notable que dans les deux cas, ces œuvres possèdent un caractère sulfureux car elles touchent à un tabou culturel et social. De plus, *Les Lettres* paraissent de manière anonyme, et Noailles, qui n'ignorait pas non plus l'aspect provoquant de son roman, avait pensé en faire autant, comme elle l'écrit dans une lettre adressée à Augustine Bulteau : « Petit livre que je ne signerai pas, aucun nom sur la couverture. Titre : “Le Roman de la religieuse” (ou autre chose). Journal : puretés, mysticités, sensualités, impulsivité, faits quotidiens, passions, paysages, fruiterie¹¹. » On ne sait pas pourquoi elle a changé d'avis car le scandale eut bien lieu. Cependant, hormis ces quelques points, il n'existe que peu de similitudes entre les deux œuvres. Effectivement, la forme est différente, journal intime dans un cas, roman épistolaire dans l'autre. En quelque sorte, *Les Lettres* commencent là où s'arrête *Le Visage* : Mariane écrit à l'homme qui l'a séduite et abandonnée, espérant le faire revenir alors que le roman noaillien se termine sur le départ de Julien et la maladie de

¹⁰ L'identité de l'auteur reste incertaine, ces lettres ont été attribuées à Guilleragues et publiées chez C. Barbin en 1669.

¹¹ Lettre de janvier 1904, BnF, Na.fr 17514.

Sophie. La nature des personnages n'est pas non plus comparable : on ne sait rien de la religieuse portugaise alors que Sophie explique sa vie ; de même, l'amant de la première n'est pas nommé, celui de la seconde est identifié par son nom, prénom et métier. En outre, celui-ci ne se joue pas de son amie et ne la fait pas souffrir par son silence. D'ailleurs elle ne s'acharne pas avec amertume sur son départ : tandis que Mariane n'accepte pas l'idée d'une rupture, Sophie la provoque. Enfin, le style diffère également beaucoup : le caractère véhément de l'épistolière semble à l'opposé de la rouerie et de la fine espièglerie de Sophie. Toutefois, la tension dramatique née de la passion et de la séparation débouche sur une expression simple qui exalte l'amour et le manque. De plus, un même orgueil, une même volonté de sacrifice et une même association de la souffrance à l'amour traversent ces deux œuvres audacieuses¹².

La Domination pose d'autres problèmes de structure et ne ressemble pas aux deux autres romans. Composée de dix-huit chapitres consécutifs, l'histoire d'Antoine Arnault n'est pas subdivisée en plusieurs grandes parties contrairement à *La Nouvelle Espérance*. Dans l'ensemble, la taille des chapitres, relativement équilibrée, compte en moyenne dix-sept pages. Un tel enchaînement suggère que la vie du personnage principal ne ressemble qu'à une longue suite d'aventures amoureuses qui se succèdent sans changement radical. En effet, même si ce récit comporte de nombreux événements, le caractère du personnage ne connaît que peu de variations. Par conséquent, la composition en accumulation sert parfaitement le destin immuable du héros. De plus, la structure fermée et redondante favorise la dimension tragique du roman car elle fait l'effet d'un piège qui se resserre petit à petit autour d'Antoine Arnault. Il ne parvient pas à sortir de ce schéma et reproduit toujours le même comportement. L'auteur a accentué cet effet en mettant en place une réelle dynamique dans la diégèse du roman. Pendant dix ans, on court avec ce personnage de pays en pays, de diverses occupations en relations amoureuses. La cohérence du récit repose donc sur une ligne chronologique qui commence un été à Paris et se clôt par la mort du héros une décennie plus tard. Finalement, ce schéma répétitif prouve que ce n'est pas tant l'existence d'Antoine Arnault qui suscite l'intérêt que la description et la peinture de son état psychologique. Dans ce cas, ni intrigue ni idée motrice ne compose la hiérarchie logique du roman.

¹² À titre d'exemple : « Je veux que tout le monde le sache, je n'en fais point un mystère et je suis ravie d'avoir fait tout ce que j'ai fait pour vous contre toute sorte de bienséance ; je ne mets plus mon honneur et ma religion qu'à vous aimer éperdument. » *Lettres de la religieuse portugaise*, Livre de Poche, 1993, « Seconde lettre », p. 69.

Cette fonction échoit uniquement au personnage principal, ce qui semble parfois périlleux compte tenu de ses troubles psychiques.

Les deux premiers chapitres ne remplissent pas précisément leur rôle d'exposition ni de présentation des personnages principaux. Si l'auteur introduit rapidement le héros en le prénommant dès la première ligne et en précisant son âge et son métier, on ne saura rien de plus sur lui. On ne trouve aucune description physique ni détail sur la famille ou les origines d'Antoine Arnault. Le deuxième personnage important, Martin Lenôtre, surgit à la septième page alors que l'on n'a toujours pas de précision sur le contexte et que l'on n'entrevoit pas non plus les intentions de la romancière. De plus, la mise en place des ressorts du récit semble tarder et le lecteur manque de repères. La caractérisation du personnage d'Antoine Arnault à peine ébauchée et hâtivement abandonnée, surprend à tel point que l'on se demande s'il est vraiment le héros du roman. Pourquoi l'auteur a-t-il laissé ce flou autour de lui ? Et comment discerner la trame du récit ?

La logique qui préside à la transition entre les différents chapitres intervient à deux niveaux différents : tout d'abord, les relations amoureuses du héros qui s'enchaînent les unes après les autres, puis ses nombreux déplacements. En définitive, les deux éléments sont étroitement dépendants, soumettant Antoine Arnault à un cadre spatio-temporel précis. À la fois cause et développement d'une liaison amoureuse, les voyages forment une géographie romantique et sentimentale. Si la première aventure du protagoniste ne le dépayse pas réellement, les suivantes constitueront un véritable parcours initiatique. On pourrait même dire que son engagement amoureux est proportionnel aux voyages qu'il effectue. Ainsi la passion la plus longue et la plus intense du héros se déroule-t-elle à Venise auprès de Dona Marie, rencontrée quelques semaines plus tôt à Paris. La précédente fut doublement originale : il visite la Flandre avec sa compagne créole. Enfin, avec Élisabeth, l'ultime amour d'Antoine, ils sillonnent de nouveau l'Île-de-France et l'Italie. Mais diverses circonstances cassent ce rythme haletant. Le temps du voyage ou les ruptures constituent des pauses qui permettent la réflexion. Un tel procédé conduit à un double effet : il accroît la connaissance du protagoniste (enrichissement psychologique) et génère la progression du récit. En effet, la longue liste des conquêtes et des pérégrinations d'Antoine à travers l'Europe sont autant de tâtonnements et d'expériences. Autrement dit, ces voyages figurent l'errance du héros à la recherche de son identité. Grâce à cet approfondissement progressif du caractère du personnage principal, Anna de Noailles

réalise en fait une étude sur les sensations et les sentiments d'un homme perturbé par la soif de gloire et d'amour absolu. Pourtant, la structure répétitive du roman peut lasser le lecteur qui pense à une maladresse de composition. Mais cette forme épouse le mode de fonctionnement du héros qui n'a pas trouvé le moyen de sortir de cette spirale de l'échec amoureux.

Pour exprimer au plus juste les atermoiements et les vicissitudes de la vie d'Antoine Arnault, Anna de Noailles a donc opté pour une structure en adéquation, volontairement répétitive et accumulative. Malgré quelques longueurs, une fin quelque peu bâclée et un lyrisme peut-être trop présent, *La Domination* pose une véritable problématique sur le sens de la vie et de l'amour qui n'est pas si éloignée de la philosophie existentialiste¹³.

1.3 *Le traitement du temps*

Cet aspect de la composition romanesque noaillienne revêt une importance considérable car la dimension temporelle participe de la structure et de la portée des romans. Chacun d'entre eux se développe selon un axe temporel particulier qui est traité différemment dans *La Nouvelle Espérance*, *Le Visage émerveillé* ou *La Domination*. Néanmoins, on remarque un premier point commun aux trois romans : le déroulement procède toujours de manière chronologique homologique. Le récit est également singulatif. Deuxième point commun : l'auteur n'a jamais inscrit les romans dans une situation précise. En effet, Anna de Noailles a volontairement évincé tous les éléments qui auraient pu permettre de les situer dans une époque particulière : pas de date, pas d'indice évident dont on pourrait tirer un supplément de référence utile à la compréhension de l'histoire et des personnages. En revanche, chaque roman recèle toutes les divisions temporelles possibles (année, saison, mois, jour, heure, minute). Les trois histoires comportent également un certain nombre de ruptures temporelles influant sur le rythme du récit. Dans *La Nouvelle Espérance*, le temps de la narration s'étale sur

¹³ Cet aspect des personnages sera développé ultérieurement.

un an et demi environ pour un total de trois-cent-quatre pages. *Le Visage émerveillé*, plus court, cent-cinquante-huit pages, se déroule sur une année. Quant à *La Domination*, il n'aura fallu que trois-cent-sept pages pour retracer la vie d'Antoine Arnault. Enfin, on peut souligner qu'Anna de Noailles s'engage progressivement dans une véritable réflexion métaphysique sur le temps. Ses trois romans illustrent son propre ressenti sur cette notion fondamentale qui n'est pas sans rappeler l'obsession proustienne résumée ainsi par Jean-Yves Tadié : « Qu'est-ce que le temps vécu, sinon une impression ?¹⁴ »

Dès le début de *La Nouvelle Espérance*, on constate une abondance de marques de la temporalité : l'hiver, mi-novembre, le matin puis le soir. Ce cadrage précis est accentué par l'âge des deux personnages en présence, donné de manière faussement vague : « La plus grande des deux, qui pouvait avoir vingt-trois ou vingt-quatre ans » et « La jeune fille qui l'accompagnait et qui paraissait avoir vingt ans »¹⁵. La description du parc où elles se promènent suggère explicitement, à deux reprises, une opposition entre l'été et l'hiver, instaurant une première dichotomie. Ces éléments de présentation sont relatés au passé, à l'imparfait et au passé-simple, alors que les dialogues permettent d'introduire les autres temps du discours : le présent de l'indicatif, le passé composé, le futur et les repères temporels logiques, « aujourd'hui », « maintenant¹⁶ ». Sous couvert d'une conversation banale, les deux femmes évoquent un passé révolu et l'avenir proche. On comprend que la vie de Sabine de Fontenay a changé depuis quelque temps, qu'elle a connu différentes périodes comme l'indique la fréquence de marqueurs temporels : « un moment », « depuis », « désormais », « toujours », « quelquefois », « par instant », « un jour », « il y a des heures »... Cette multitude de références assume une double fonction : tout d'abord, on comprend que le roman s'appuiera sur des découpages temporels nets qui vont peser sur les personnages ; ensuite, le récit gagne en réalisme et en crédibilité. Ces indicateurs temporels sont de deux sortes : le premier ensemble exprime la durée et l'autre l'instant. Ceux qui se rapportent à Sabine appartiennent aux deux groupes. Dans la première partie du roman, ils marquent son rythme empressé : « course rapide », « à cinq heures », « vite », « tout de suite » (p. 3 et 4) qui s'oppose parfois aux propos de l'héroïne elle-même : « (...) ce n'est plus comme cela ; il y a des heures que je trouve tout à fait bonnes, vers le soir

¹⁴ Proust, *op.cit.*, p. 63.

¹⁵ P. 2.

¹⁶ P. 4.

surtout, avec les lampes, quand j'ai le sentiment que rien ne va bouger autour de nous (...) » (p. 6). On en conclut que Noailles a construit ce personnage sur des oppositions à la manière dont elle intègre le temps dans le récit, entre instant et durée, rythme lent et rapide. À titre d'illustration, le participe présent est utilisé à des fins différentes : dans un premier temps, les sept occurrences des pages dix et onze (dont cinq dans le même paragraphe) traduisent clairement l'ennui de Sabine, une certaine torpeur liée à sa vie domestique morne. Cinquante pages plus loin, les six verbes au participe-présent s'interprètent totalement différemment : ce temps rend compte d'un rythme accéléré, d'une simultanéité de diverses actions : « Elle vivait précipitamment, s'habillant, sortant, riant, recommençant » (p. 62). Enfin, l'alternance systématique entre le matin et le soir, moment toujours crucial chez Noailles, souligne également le caractère lunatique de Sabine qui montre son impuissance à fixer les choses.

La connaissance progressive de son entourage passe par le récit d'épisodes rétrospectifs qui correspondent à des souvenirs. Il est intéressant de constater que ces ruptures temporelles demeurent cantonnées dans le passé ; autrement dit, il n'y a que très peu d'événements anticipés et donc de discours au futur. Cette première partie comporte essentiellement deux analepses et deux prolepses succinctes¹⁷.

Les deux analepses concernent l'enfance de Sabine et la jeunesse de Jérôme. Ces retours en arrière, outre leur valeur informative et argumentative, fonctionnent comme des parenthèses ou des pauses par rapport au récit principal. Le rapport entre la longueur du texte et la durée des événements est très variable. Ainsi, l'enfance de Sabine évoquée entre sept et treize ans tient-elle sur une seule page, la partie de son adolescence, entre quatorze et quinze ans également, et les deux années suivantes se résument en une ligne. La période qui suit reste floue (« un jour »), puis ses fiançailles et son mariage sont très rapidement retracés. Non seulement l'ellipse et ces sommaires raccourcissent le temps, mais ils minimisent également ces événements, à peine abordés, comme si l'héroïne souhaitait occulter les moments désagréables de son existence. À l'inverse, l'écrivain a insisté sur deux épisodes : le temps au couvent, temps de la vie sereine et studieuse, et un dîner symbolisant l'éveil à l'amour. En revanche, la rencontre avec Henri de Fontenay, son futur mari, est survolée, suggérant que l'héroïne n'y attache pas une grande importance. La jeunesse Jérôme, futur amour de l'héroïne, est traitée en neuf pages, parcourant douze années, entre sept et dix-neuf

¹⁷ Ces deux notions ont été définies par Gérard Genette dans *Figures III*, Seuil, 1988.

ans. Les anticipations des chapitres III et VIII de la première partie restent allusives : Sabine songe au déroulement de l'été à venir qui sera probablement bouleversé par ses sentiments pour Jérôme. Mais la brièveté de cette anticipation, en un seul paragraphe, prouve la prudence du personnage qui n'ose pas se projeter dans l'avenir¹⁸. Au chapitre VIII, la prolepse permet d'envisager les conséquences de la désillusion amoureuse qu'on souhaite vite oublier : les six mois sont condensés en un paragraphe. Dans ce cas, la concision du propos accentue l'effet dramatique de l'épisode. L'évolution de leur relation brouille les repères temporels qui deviennent de plus en plus vagues. On remarque ainsi que la rupture a entraîné un glissement du temps, beaucoup moins marqué qu'auparavant. Finalement, celui-ci n'est plus mesuré par rapport à un référent externe, mais selon la douleur ressentie par Sabine. Il s'agit moins d'exprimer une durée que le tempo de cette souffrance. Conclusion : la vitesse du récit et la longueur du texte s'établissent toujours corollairement à l'intensité des sentiments éprouvés par l'héroïne. Ce sont ces critères de durée et d'intensité qu'elle expérimente à chaque nouvelle histoire, fixant progressivement ses jugements qui aboutit à une hiérarchisation des sentiments, en particulier l'amitié et l'amour. Là encore, il faut convoquer Marcel Proust qui proclame : « Les jours sont peut-être égaux pour une horloge, mais pas pour un homme¹⁹. » Le court dialogue entre Sabine et Marie à la fin du chapitre IX illustre cette conclusion. À la question de Marie sur leur amitié après son mariage, Sabine répond : « Tu penses bien, (...) toi et moi c'est pour toujours, ma chérie... » (p. 122). L'étrange mise en concurrence des deux affects amène l'héroïne à conclure que le temps n'a pas d'emprise sur l'amitié, d'où sa supériorité sur l'amour.

Un autre procédé modifie le rythme normal de la narration : les arrivées et les départs, présentés comme de véritables bouleversements au même titre que les péripéties survenues aux personnages. De plus, à chaque changement de lieu correspond un changement de saison entraînant une variation dans le rythme du récit. Condensés ou dilatés de cette manière, leur récurrence et leur situation dans le texte, toujours en début et en fin de chapitre, confère une certaine cadence au roman comme dans la vie des personnages. Ainsi l'histoire entre Sabine et Jérôme s'étale-t-elle sur huit chapitres, soit trente-sept pages, et dure de mai à novembre, soit sept mois. Le mariage de Marie et Jérôme entérine la fin de l'attachement de Sabine pour ce jeune homme et clôt la première partie du roman.

¹⁸ P. 70.

¹⁹ « Vacances de Pâques », *Le Figaro*, 25 mai 1913.

Les deux autres grandes entités du roman fonctionnent de la même manière : ces reprises de structure « suggèrent un temps cyclique²⁰ ». La deuxième partie, qui se divise en deux histoires très différentes, s'ouvre sur la relation entre la protagoniste principale et Pierre Valence. On ne peut pas qualifier nettement leurs rapports car Sabine hésite entre l'amitié et l'amour pour cet homme, ce qui finira par provoquer son éloignement. De nouveau seule mais lassée de ces revers, elle recherche des liens plus solides et se tourne vers son père. Néanmoins, ce n'est pas le réconfort de l'amour paternel qu'elle va trouver en se rendant auprès de lui mais l'amitié d'une autre femme, Alice. L'été terminé, Sabine rentre chez elle : la partie centrale du roman s'achève. Enfin, le dernier volet développe l'ultime relation amoureuse de Sabine. Afin de rendre un service à son mari, elle se rend un soir chez Philippe Forbier qui deviendra son amant.

Si la forme reste la même, le traitement du temps diffère dans ces deux ensembles narratifs. Par l'emploi moins fréquent d'indices temporels et l'utilisation de l'ellipse²¹, la deuxième partie est le prolongement logique de la première. De cette façon, l'auteur représente le vide qui s'installe dans l'existence de Sabine. Pendant plusieurs mois il ne se passe presque rien : « ses journées étaient longues » (p. 146). L'emploi de l'imparfait semble alourdir encore cette impression d'ennui : « L'hiver passait ainsi » (p. 151). De plus, les références plus évasives au temps, « un soir », « un jour » (p. 157), accentuent la monotonie de ces moments. Ce flou appartient également à la relation équivoque et non déterminée entre Sabine et Pierre : amour, amitié, agréable passe-temps ? Plus riche de son expérience avec Jérôme, Sabine prend le temps de rechercher les différences entre ces deux hommes et d'analyser ses sentiments. Ses interrogations introduisent une comparaison entre le passé et le présent. Elle ressent un malaise profond, une gêne avec le quotidien, qui l'amène à conclure qu'il faut à tout prix « ramener le passé » (p. 170). Ces retours en arrière traduisent des doutes lancinants qui résonnent comme une incapacité à vivre dans le présent : « nous vivons à diverses époques à la fois, de sorte que le passé nous est plus présent que le présent même²². » Finalement, elle s'enferme dans une dimension temporelle improbable qui n'existe plus et que, par définition, elle ne peut faire revenir. De même, elle ne parvient pas à envisager l'avenir. Sabine et Pierre ont pris conscience de la

²⁰ Jean-Yves Tadié, *op.cit.*, p. 66.

²¹ Par exemple, p. 174.

²² Jean-Yves Tadié, *op.cit.*, p. 64.

stérilité de leur histoire. Une fois encore, son départ précipité marque la volonté d'en finir au plus vite : « Il se hâtait, car il n'avait plus le temps... » (p. 172). Au total, une année s'est écoulée, retracée en trente-six pages et un unique chapitre. Le départ de Pierre marque le retour à une situation que Sabine a déjà connue avec Jérôme : elle se retrouve seule et de en plus en plus affaiblie : « À présent, il était, comme dans le passé, l'ami d'Henri et de Marie, leur ami sûr, familier et fidèle ; pour elle, il n'était rien » (p. 173). Ainsi, non seulement elle perd un ami proche mais les séparations laissent aussi un vide en elle et autour d'elle, chaque fois plus important.

L'épisode suivant ravive la question de la hiérarchie des sentiments. Se trouve ainsi intercalée entre les trois histoires d'amour de l'héroïne, l'amitié entre deux femmes. Dans ce chapitre, Sabine part en Suisse visiter son père malade. Il y vit avec sa nouvelle épouse, Alice, qu'elle refusait jusqu'alors de rencontrer. Mais pendant ce séjour estival, une complicité tendre et sincère se noue entre les deux personnages. Évoqué sur près de vingt-trois pages, ce moment reste à part dans l'histoire de l'héroïne. En effet, dans cette partie du récit, le temps redevient précis et se voit borné au présent vécu. Le passé de chaque personnage est sciemment éludé et comprimé²³. En revanche, l'instauration d'habitudes et d'une certaine régularité dans les journées de Sabine lui procurent une sérénité nouvelle. Le rythme est lent mais n'exprime pas de lassitude : « Et c'était vite le milieu du jour, vite le crépuscule, vite le soir à la campagne. » (p. 180). Finalement, même s'il ne se passe rien, les mois se succèdent rapidement ; le rythme ralenti n'empêche pourtant pas que le temps s'écoule plus vite que Sabine ne le voudrait. La fin du séjour arrive mais la séparation paraît moins irréversible que dans les autres cas, malgré une incertitude particulièrement soulignée. Noailles opère donc une dissociation entre rythme et durée, mettant précisément en relief la dimension subjective du temps.

S'il revient au lecteur d'interroger le montage temporel du récit afin d'en mesurer l'importance dans le roman tant au niveau structurel que thématique, Noailles laisse quelques indices subtilement distribués qui soutiennent les faits de structure. Ainsi dénombre-t-on une dizaine d'indications portant sur les instruments de mesure du temps : horloge, montre, pendule, cloche. Chacun semble annoncer le compte à rebours final qui verra la mort de Sabine au premier coup de minuit, à la dernière page du roman. Certaines allusions sur l'inexorabilité du temps participent de la dimension

²³ « Sabine savait peu de chose de la vie passée de sa nouvelle amie (...) Aux questions que Sabine lui posait, madame de Rozée répondait : “ Ne parlons pas de moi, voulez-vous ? ” ». P. 181.

tragique qui se trame au fur et à mesure dans le récit. Pourtant, étrangement, on ne trouve que peu de conjonctions de subordination temporelles. L'auteur emploie principalement « tandis que » et « lorsque ». Il en va de même des adverbes de temps, rarement utilisés. Les deux principaux invariablement répétés sont : « brusquement », utilisé environ dix-huit fois, et « lentement », cinq fois. Le choix de ces adverbes met en lumière le rapport que les personnages entretiennent avec le temps. Chacun l'appréhende à sa manière mais on remarque qu'ils s'organisent en paires opposées : Sabine réagit à l'inverse de Marie, et Henri de Jérôme. Par exemple, Marie ne suit que « lentement les conversations » ; Henri n'est « jamais pressé » (p. 75), alors que Jérôme a souvent des gestes secs et brutaux²⁴. Quant à Philippe Forbier, il ne s'oppose pas vraiment à Pierre Valence. En effet, tous deux incarnent le type de l'homme actif qui n'a jamais assez de temps pour mener de front toutes ses occupations. Philippe plus encore que Pierre doit établir des priorités dans ses fonctions. Dès sa première entrevue avec Sabine, il s'interrompt en lui faisant bien comprendre qu'il n'a pas beaucoup de temps à lui accorder. À partir de cet instant leur relation amoureuse souffrira d'un cadre temporel rigide et nécessairement déterminé à l'avance. Cette précision dans les dates, les heures de rendez-vous et les moments d'attente si difficiles à combler donnent également au texte un rythme haché et rapide. Les fréquentes ellipses assurent la même fonction d'accélération²⁵. En outre, ce procédé permet d'aller à l'essentiel, c'est-à-dire de relater les moments qu'ils passent ensemble. De même, le décompte des jours et des heures, effectué par Sabine entre chaque rendez-vous, les assujettit définitivement au temps. Ils prennent alors l'habitude de se retrouver « presque tous les soirs²⁶ ». Le temps semble changé, à la fois concentré et comme étale. Dix-huit pages suffisent donc à relater les quatre mois de leur bonheur, d'avril à juillet. En définitive, Noailles procède par alternance : afin de maintenir la tension dramatique, elle fait se succéder des pauses recouvrant des souvenirs, le passé et la vie conjugale de Philippe, avec des accélérations accentuées par les mois qui défilent²⁷. L'auteur impose de ce fait un rythme saccadé qui place le lecteur dans l'expectative inconfortable de l'événement perturbateur. Le départ de Philippe déclenche le drame final. La soirée d'adieu,

²⁴ (...) « brusquement », p. 81.

²⁵ Voir p. 190, 195, 200, 245.

²⁶ « Presque tous les soirs avant cinq heures, elle hélait une voiture, s'y jetait et se rendait à l'atelier de Philippe Forbier. », p. 218.

²⁷ En l'espace de deux pages, deux mois ont déjà passé : « Philippe et elle vivaient dans le chaud Paris de juillet » (p. 246) et « Août vint. », p. 248.

racontée sur plus de huit pages, ne fait que reculer le dénouement fatal, comme l'évocation du passé et les lettres envoyées puis reçues à heures fixes maintiennent le suspens. Enfin, d'autres actions de second ordre, tel le séjour aux Bruyères et la visite chez le médecin, retardent à plusieurs reprises ce qui apparaît bientôt inéluctable à Sabine : la décision de se suicider. Le temps se métamorphose alors en un carcan étroit dans lequel elle se sent engoncée. C'est effectivement contre cette instance qu'il faut lutter quand l'attente trop pénible brouille tous ses repères : « C'est assez de journées semblables... il ne faut pas continuer. » (p. 293). En fait, comme dans la première partie, le temps « glisse²⁸ » à l'instar de l'héroïne qui s'enfonce dans l'angoisse et l'affliction.

La fin du roman, constituée par la dernière lettre de Sabine à Philippe, regorge de précisions et de nuances temporelles (temps des verbes, noms, conjonctions...). L'héroïne, en effet, retrace l'histoire de leur liaison amoureuse et explique les raisons de son geste²⁹. Elle commence sa lettre à vingt-deux heures et l'achève à minuit non sans avoir omis de retranscrire le décompte des minutes : « Mon bien-aimé, voici minuit bientôt (...) Voici minuit dans quelques instants, je pense à toi (...) » (p. 303). Ces deux dernières heures représentent dix pages du roman.

Dans *Le Visage émerveillé*, Noailles a intégré le temps à la structure même du récit puisqu'il s'agit d'un journal intime écrit sur une année. D'emblée, on s'interroge sur la pertinence de ce choix. En effet, que peut raconter une religieuse sur ses journées dans un lieu fermé où il ne se passe rien ? Sur quoi fonder la trame d'un tel livre sans verser dans l'anecdote ou la platitude ? Enfin, pourquoi avoir ajouté une multitude d'indices temporels alors qu'en toute logique, ce type de vie uniforme ne les justifie pas réellement ? Pourtant, la romancière semble bien avoir réussi ce tour de force car c'est bien le temps qui façonne le récit de la religieuse.

L'aspect temporel revêt une importance capitale dans le récit : il séquence le petit texte comme l'existence de sœur Sophie, lui donnant en quelque sorte plus de consistance. Ce journal recèle une gamme d'indicateurs temporels et une échelle de temps très ample. Des plus vagues, « chaque jour », « souvent », « il y a des jours », aux plus précis « six heures trente », « à onze heures », des indicateurs de la durée « en

²⁸ « Il y avait plus d'une semaine déjà que madame de Fontenay était dans l'Oise, et que le temps glissait légèrement du lever aux fins des journées. », p. 271-272.

²⁹ « Mon ami, je vais faire tout à l'heure quelque chose que je n'aurais jamais cru que je ferais. Il est onze heures passées ; quand minuit sonnera je me tuerai. » (p. 297).

ce moment », « quelques heures », « longtemps », aux marqueurs de la fréquence, « chaque fois », « quotidienne », « tous les jours », toutes les nuances du temps se trouvent dans le roman. On remarque tout d'abord que ces indices ne sont pas indispensables à la compréhension du roman. Toutefois, l'omniprésence de ces références interpelle le lecteur. Celles-ci assument, en fait, une triple fonction : la première d'entre elles supporte la structure du récit, la deuxième participe de la compréhension du personnage et de son monde ; enfin, la dernière suggère une réflexion sur le temps propre à l'écrivain.

Si la composition de ce journal débute et finit en mai, son auteur ne s'y consacre pas régulièrement ni systématiquement. La période de juin à octobre connaît la plus forte activité d'écriture, avec en moyenne plus de quinze annotations de longueur très variable : au minimum quinze en septembre et au maximum vingt-deux en octobre. Puis, la fréquentation de ce journal diminue irrémédiablement et le mois d'avril reste vierge. Divers facteurs déclenchent l'écriture : une fête, quelques anecdotes sur la vie des autres pensionnaires du couvent et surtout l'amour qui sera aussi à l'origine de l'évolution du journal en lettres, puis de son arrêt progressif. De ce fait, il est possible d'envisager le roman en trois grandes limites diachroniques : la première, fondée sur l'alternance présent/passé, expose le sujet et les personnages entre le 20 mai et le 30 juin. Cette date reste marquante car il s'agit de la première rencontre nocturne entre Sophie et Julien. La jeune religieuse s'interroge alors sur l'attitude à adopter. Ces conjectures l'obligent à se projeter et imaginer la scène, d'où l'émergence du futur et du conditionnel : « J'ai écrit à Julien Viollette que je me pencherai à ma fenêtre comme il veut que je le fasse, ce soir à minuit ». La deuxième partie, de juillet à début novembre, relate toute la relation amoureuse et modifie le rapport au temps, envisagé dans sa globalité. Associés au présent, le futur et le conditionnel s'installent totalement dans le récit. De décembre à mai, la rupture et la maladie espacent la rédaction de notules quotidiennes. On constate de nouveau l'emploi du présent de l'indicatif et une diminution de l'usage des temps du passé. Cette tendance forte marque le retour à l'état initial. Le futur et le conditionnel ne surgissent qu'avec les vicissitudes et les tourments causés par l'amour. Enfin, la normalité du quotidien et les dialogues, comme dans les deux autres romans, sont toujours retranscrits au présent.

Le premier récit intradiégétique arrive assez tôt dans le roman, le 30 mai, et explique les raisons pour lesquelles la jeune femme est entrée au couvent deux ans auparavant. De manière succincte, sœur Sophie évoque sa famille. Entre un père

industriel, une mère qui « préférerait les soins qu'elle donne à sa maison » et deux sœurs très différentes, Sophie cherchait en entrant au couvent la « paix » d'une vie sans « sécheresse ». Le deuxième récit au passé, en date du 16 août, apporte quelques informations supplémentaires sur la religieuse, introduites par une allusion à la vie de la sœur Saint-Louis. Ici, elle insiste sur l'idée déjà esquissée antérieurement : le désintéret de son entourage à son endroit et le peu d'enthousiasme qu'elle montrait dans les bals mondains. L'ultime analepse ne remplit pas la même fonction informative que les deux précédentes. Dans celle-ci, l'amplitude et la portée de l'anachronie³⁰ sont moins étendues : la jeune femme effectue un retour en arrière de cinq mois, contre plusieurs années pour les autres, en se souvenant de sa vie avant l'arrivée de Julien. Cet aparté comporte presque un aspect répétitif puisqu'elle a déjà décrit auparavant son mode de vie dans le couvent. Par conséquent, l'analepse dans *Le Visage émerveillé* permet à l'auteur d'étoffer le personnage principal en apportant des renseignements sur son passé et son caractère. Enfin, ce procédé stylistique met en valeur l'importance du lieu et les connotations qu'il suggère³¹.

Les deux insertions intradiégétiques du 6 et du 13 octobre effectuent un parallèle entre deux histoires sentimentales : celle de sœur Colette et celle de la mère supérieure. L'intérêt de ces intrusions s'avère irréfutable : confrontée à ces souvenirs amoureux douloureux dans les deux cas, la jeune sœur comprend la force de ce sentiment. Mais son aventure diffère tellement des autres qu'elle ne fait aucun rapprochement avec la sienne et ne fait pas clairement le lien entre l'arrivée de ces deux femmes au couvent et leurs déboires amoureux. Elle semble comprendre que l'amour est potentiellement partout, protéiforme, et que personne ne peut s'en prémunir, pas même la mère abbesse pourtant capable de « beaucoup de dureté³² ». Finalement, l'amour et le temps se ressemblent étrangement. À la fois absolues et fatales, ces deux forces ont le pouvoir – le plus souvent négatif – de changer le cours des choses.

Dans l'univers de ce couvent, le temps agit à un double niveau. Il influe à la fois de manière externe, avec les saisons toujours remarquées et notées par sœur Sophie, et de manière interne comme le montre le rythme inhérent au fonctionnement normé du lieu. Le premier aspect, immuable, se confond avec le cycle de la nature. Le passage du

³⁰ « (...) l'amplitude de l'anachronie couvre une durée d'histoire plus ou moins longue », G. Genette, *Figures III, op.cit.*, p. 89.

³¹ Pour le traitement de la symbolique des lieux, on se reportera à la deuxième section de cette partie.

³² Le 16 juin, p. 50.

temps est perceptible dans les changements que connaît l'environnement direct de sœur Sophie : « Le printemps, on ne peut pas dire ce que c'est : si léger, si fin, si vert ! (...) Tout le petit jardin fleurit. La terre des plates-bandes est fraîche et bouleversée³³ » ou encore « Nuit d'automne si aérée ! Mille petites sources d'air bondissent dans l'ombre agitée, mille vents légers soufflent, toutes les feuilles remuent³⁴. » Pourtant, aussi tangible soit-il, cet aspect temporel demeure inflexible et la jeune femme ne peut qu'en constater les effets. Autre conséquence : ce temps universel lui rappelle qu'il existe un ailleurs, placé sous ce même joug, comme le prouve l'association simultanée qu'elle effectue à plusieurs reprises entre l'observation des changements de la nature et les trains entendus au loin³⁵.

Le second niveau concerne la vie des religieuses, strictement réglée et rythmée : il y a tout d'abord l'obligation des prières régulières et la confesse avec l'aumônier puis les tâches collectives décernées à chacune. Le 8 juin, par exemple, sœur Marthe fait des compotes. La jeune sœur peut enfin influencer sur cette répartition des choses. On apprend en effet que sœur Sophie a droit à un traitement de faveur : « Moi seule ici je suis la reine, je suis oisive et langoureuse et les autres sont des esclaves qui travaillent³⁶. » Elle parvient de cette façon à se créer un rythme de vie plus proche de ses aspirations contemplatives, quasiment en marge du cadre imposé. Ainsi la consistance du personnage de la religieuse repose-t-elle sur cette distanciation, ce refus du carcan temporel. Cet interstice entre temps normé et temps libre ouvre une brèche temporelle qui lui permettra d'écrire son journal, activité qui se passe souvent l'après-midi. Par conséquent, bien que ces deux aspects du temps s'opposent, ils ne créent pas de distorsion nette ni de tiraillement chez Sophie. La rupture de l'équilibre sourd avec l'arrivée du jeune homme. C'est lui qui institue une opposition négative entre le temps externe et interne : le temps semble différent hors du couvent. Une autre opposition prévaut dans la vie de sœur Sophie : celle qu'elle effectue entre les deux extrémités de la journée et entre le jour et la nuit. On observe donc un découpage systématique très prégnant entre le matin et le soir (ou l'après-midi). Le 20 mai, par exemple, elle écrit : « j'ai communié ce matin » et le 16 juin : « ce soir j'ai vu pleurer la mère abbessse ». La soirée et la nuit sont consacrées aux activités illicites de la jeune sœur qui reçoit Julien

³³ Le 27 mai, p. 40.

³⁴ Le 28 septembre, p. 100.

³⁵ Sœur Sophie le mentionne deux fois, le 27 mai et le 26 juillet.

³⁶ Le 7 octobre, p. 114.

dans sa chambre. Ces rendez-vous sont relatés le lendemain à l'imparfait. Mais cette division binaire des journées deviendra superflue une fois Julien parti. En effet, à partir du 8 novembre, sœur Sophie ne relève plus aussi régulièrement les différents moments de la journée et le 26 février, elle écrit : « Rien, le temps est calme et passe ». Ce rythme modéré du récit est à l'image de l'existence douce et tranquille de la jeune religieuse. L'emploi du présent confère une indéniable simplicité au récit qui se fonde également sur un usage très limité des conjonctions de subordination. La conjonction introductive 'quand' reste la plus usitée. Le lecteur perçoit ce style sobre, sans lexique recherché, et l'assimile à la religieuse elle-même qui semble dès lors naïve et simple.

Alors que les références temporelles abondent et saturent le récit, le facteur temps ne remplit pas la même fonction dramatique que dans *La Nouvelle Espérance*. Dans ce deuxième roman, le temps passe sans engendrer cette pression qui semble écraser Sabine. Pour sœur Sophie, c'est même tout le contraire : le temps demeure son allié, une sorte de complice nécessaire à sa vie contemplative. Anna de Noailles forge de toute pièce cet univers fermé et autonome où le temps n'a plus autant de poids qu'à l'extérieur. Comme suspendu et apprivoisé, il perd alors de sa force absolue et tragique : « Il est six heures et demie, il y a dans l'air quelque chose d'immobile ; il semble que ce soit une heure qui s'arrête de marcher », constate poétiquement le 7 juin la religieuse. Pour parvenir à cette double impression d'ascendance et de connivence avec le temps, la jeune sœur a deux adjuvants indispensables : la claustration et le silence. Par conséquent, l'élément perturbateur est bien celui qui viendra du dehors troubler le silence et modifier la fonction du temps. L'amour pour le peintre Julien Violette correspond effectivement à cette définition. Ce sentiment permet d'introduire toutes sortes de variables tant positives que négatives, par exemple l'impatience, l'angoisse, le répit ou l'urgence, qui découlent de l'attitude adoptée face au temps.

La Domination retrace la vie d'un écrivain âgé de vingt-six ans : Antoine Arnault. Le temps de la fiction se déroule sur dix ans et comme dans *La Nouvelle Espérance*, le livre se referme sur la mort du héros. Le développement chronologique du roman dépend de ses aventures amoureuses. Ces rencontres et les événements qui en découlent, donnent le tempo du récit. Tout d'abord, le lecteur est projeté directement et sans préambule au beau milieu de la vie de ce personnage. Alors que Noailles ne juge pas nécessaire d'introduire Antoine Arnault en détail ni dans un contexte particulier, elle prend soin de mentionner six indicateurs temporels en huit paragraphes. Ainsi, dès les premières pages, relève-t-on de nombreuses précisions très variées : « la veille »,

« depuis trois années », « depuis six mois », « de semaine en semaine », « ce soir », « un matin »... La présentation du jeune homme est toujours amenée à l'aide de renseignements similaires : son âge, la saison estivale, l'évocation du passé récent des personnages qui l'entourent³⁷. Ensuite, l'évocation rapide de la dernière liaison du héros récemment terminée provoque la première rupture temporelle : cette relation de trois années se voit balayée en deux pages avec force marqueurs temporels comme si Antoine souhaitait mettre de l'ordre dans cette histoire afin de la classer définitivement³⁸. De même, le passé de Martin Lenôtre, retracé dès la page 8 en trois paragraphes, place le personnage sur le même plan que le héros. L'apparition rapide et concomitante de ces trois personnages met en perspective le destin du héros d'une double manière : la vie d'Antoine Arnault alternera entre l'amitié et l'amour. Par conséquent, les deux aspects de sa vie appellent deux cadences différentes et parallèles dans le récit : d'un côté, des conquêtes amoureuses éphémères survenant au hasard de sa vie apporteront un rythme rapide, et de l'autre, la pérennité de son amitié pour Martin permettra le temps de la réflexion³⁹. Le rythme du roman repose sur cette alternance entre des phases rapides correspondant à l'exaltation amoureuse et sur des phases d'atonie postérieures aux ruptures. La première histoire qui fait coïncider l'ordre temporel du récit et celui de la diégèse concerne Corinne, fille d'un grand écrivain chez qui Antoine séjourne pour quelques semaines. Cet épisode dure un mois mais une seule nuit, celle passée avec Corinne la veille de son départ (soit seize pages), est détaillée. En fait, vingt-six pages ont suffi à exposer les sentiments du héros qui ne sait comment réagir face à deux désirs contraires : l'envie de séduire la jeune fille du maître s'oppose à la volonté de quitter cette maison où il s'ennuie. Comme le suggère l'ellipse de huit jours au début du deuxième chapitre, Antoine est impatient de passer à des activités plus stimulantes⁴⁰. Sans nul doute, le récit connaît une accélération d'autant plus impérieuse qu'il en prend également conscience : « Était-ce, continuait-il, car il se libérait déjà en portant son séjour dans le passé – était-ce une vie digne de moi ? » (p. 33). Cette réaction se reproduit lors de sa deuxième aventure avec une jeune « étrangère » (p. 47). Antoine l'a aussi rapidement séduite que cernée et sans le

³⁷ « Martin Lenôtre, âgé de vingt-huit ans, médecin à l'hôpital Lebrun, parfaitement studieux et savant (...). Né dans des campagnes vertes et mouillées, toujours nostalgique de son enfance, il faisait de la médecine avec la douceur d'un botaniste. » (p. 7).

³⁸ « (...) las d'une liaison qui durait depuis trois années, il avait la veille rompu avec sa maîtresse. (...) Depuis six mois il ne l'aimait plus. » (p. 2-3).

³⁹ Voir p. 8, 28 et 192.

⁴⁰ La lettre adressée à Martin et le sommaire page 31 à 33 prouvent cette idée.

dépaysement du voyage, il se serait lassé plus vite encore⁴¹. Si bien que le rythme binaire module la narration chronologique du roman. En effet, l'amour se déploie dans l'espace et dans le temps : les relations d'Antoine supposent toujours des déplacements et des voyages. De plus, ses engouements doivent se réaliser dans l'élan de la passion et avec la même intensité. Celle-ci trouve son expression dans l'accélération du récit. Le narrateur a pris soin de préciser le mode de locomotion des personnages : le rythme soutenu du voyage en Hollande imite la vitesse de la voiture⁴². De même, le jeune homme devra suivre Marie à Venise pour assouvir sa passion. Mais une telle débauche de moyens et de sentiments trouve naturellement son pendant dans l'abatement qui suit chaque séparation. Après ces échecs, Antoine s'isole, adoptant deux attitudes extrêmes : soit il se retrouve oisif, soit il se jette à corps perdu dans le travail. Dans ces moments, le temps n'a plus le même impact : chaque activité entraîne une perception différente. Les indications temporelles restent assez vagues et marquent une pause dans sa vie comme dans le rythme du récit. Les ellipses et les courtes analepses renforcent la sensation d'une morne routine. Durant ses journées, Antoine Arnault s'interroge sur son avenir et sur ses relations avec les femmes. À plusieurs reprises dans le roman, ces phases de réflexion dilatent le temps. Dans ce cas, les propos du héros sur l'amour semblent acquérir une sorte d'intemporalité, de valeur universelle, soutenues par l'emploi du présent.

Il convient ici de préciser les valeurs de ce présent, si fréquemment usité. L'auteur a choisi de placer cette histoire dans le passé. Pourtant si le roman s'inscrit dans une dimension révolue, les formes verbales varient en fonction du discours. De ce fait, l'auteur réserve l'usage du présent aux échanges entre les personnages et parfois aussi aux pensées du héros. Ainsi, de manière analogue au présent de narration, pourrait-on qualifier ce temps de « présent du dialogue ». Le présent de l'indicatif s'insère automatiquement dans le cours du récit et le plus souvent sans autre mode introducteur que la ponctuation (deux points, alinéa et guillemets). Toutes les valeurs du présent de l'indicatif sont employées : de l'aspect tensif qui exprime un processus en cours d'accomplissement incluant le passé et le présent, au présent actuel (simultanéité action/énonciation), au présent omnitemporel (limite temporelle globale non précisée⁴³)

⁴¹ « Antoine Arnault ne pensa pas qu'il pût continuer à vivre oisivement, à s'assoupir, ainsi qu'il le faisait, entre les tendres cheveux et les mousselines nuancées de son amie. » (p. 54).

⁴² « (...) son ami l'accompagnerait dans la vive voiture qu'elle avait, qui, rapide comme une source, parcourait joyeusement les routes. » (p. 54-55).

⁴³ Voir le long monologue des pages 44 à 46.

qui s'élargit au présent gnomique visant à donner une vérité générale ou encore à la valeur itérative⁴⁴. Comme le rappelle Tadié, le présent est « le temps éternitaire de la loi, de la maxime⁴⁵. » Très élastique, le présent correspond à l'être du personnage d'Antoine Arnault qui ne vit que dans l'instant. Enfin, la dichotomie établie entre les deux extrémités de la journée impose une sorte de balancier qui oscille en permanence entre le matin et le soir⁴⁶. Une constante se dégage de cette alternance prégnante : le soir demeure un moment crucial qui véhicule les événements majeurs (moment de réflexion, de l'amour, de l'amitié, de l'écriture, de la rupture et de la mort). Entre ces polarités, l'auteur parvient au fur et à mesure à rendre palpable la tension dramatique. L'hyper-précision de certains passages doublée de l'accélération progressive engendrée par les nombreuses ellipses renforce cette sensation⁴⁷. Par exemple, dans les pages 207 et 208, Antoine Arnault s'interroge sur son avenir puis le récit repasse au passé-simple et les indicateurs temporels abondent : « quelques fois », « maintenant », « minute inoubliable », « un an passa », « tous les soirs ». Ce foisonnement et ce temps saccadé finissent par déstabiliser le lecteur qui perçoit un malaise grandissant comme si le héros avait perdu ses repères. Le temps, pétri dans tous les sens, condensé et contrasté – « une minute »/ « un an » (p. 208), « quelques heures »/ « six mois » (p. 213) – assume quasiment la place d'une entité agissante. Ainsi Martin Lenôtre admet-il son impuissance à aider son ami anéanti par une nouvelle rupture amoureuse et constate que « le temps (...) peut seul modifier ce caractère » (p. 205). Enfin, les dernières pages, consacrées à l'agonie d'Élisabeth, rendent tangible l'inexorabilité du temps : « Dans la chambre, la vieille gouvernante d'Élisabeth, qui depuis le matin pleurait, s'arrêtait de pleurer, commençait à s'habituer ; depuis quatorze heures que durait cette agonie (...) À huit heures il y eut une bourrasque pluie. (...) Vers neuf du soir Elisabeth poussa un calme soupir » (p. 306-307). Par conséquent, là aussi l'auteur met en exergue la subjectivité du temps qui semble tellement inflexible et sourd aux désirs de l'homme.

Ces caractérisations ressemblent étrangement aux propriétés de l'amour telles que Noailles les envisage. Si bien que le temps et l'amour restent inextricablement liés : l'amour s'inscrit dans le temps qui en devient le gardien ou le destructeur : « Cela dure un an, dix-huit mois, et puis un jour, on ne sait pas pourquoi, quelque chose survient

⁴⁴ Par exemple : « Où mettez-vous la société ? j'en vois dans les salons, j'en vois aussi dans les usines. Cette société a soif, a faim (...) » (p. 92).

⁴⁵ *Proust*, p. 66.

⁴⁶ Cette indication se retrouve plus de soixante fois dans le roman.

⁴⁷ On relève, par exemple, des ellipses aux pages 209, 215, 218, 220, 225, 267.

qu'on ne peut pas expliquer (...) » (p. 246) résume Dona Marie. Elle est le personnage qui le subit le plus : « (...) je vous ai, ah ! je vous ai ! Non pour ma vie, non pour toujours, mais pour une heure, mais pour une nuit. Cela suffit. » (p. 251).

Les histoires d'amour ratées du héros se trouvent toujours délimitées dans le temps. Le chapitre sert de mesure à l'importance de chacune d'elles. Plus une liaison est longue, plus elle comptera de pages dans le roman. Il y a pourtant une exception à cette règle : la relation d'Antoine avec Élisabeth. L'intensité de cette histoire va à l'encontre de la brièveté des quatre-vingts pages qui la relatent. Mais alors que signifie une telle fulgurance ? Le caractère unique et absolu de leur amour ne mériterait-il pas plus d'éclaircissements ? Il semble que la confusion certaine qui règne à la fin du roman relève de l'indicibilité de leur amour. Enfin, on peut émettre l'hypothèse que la condensation opérée au niveau du récit aurait pour finalité d'extraire la quintessence du sentiment afin de le rendre perceptible au lecteur. Le dernier mot revient à Antoine Arnault qui définit l'amour comme il le ferait du temps : « Il est la splendeur éternelle. On ne peut l'exprimer ; c'est le miracle qui bouge. Des humbles minutes du jour il fait d'éclatantes fusées. Il est soudain, furtif, immense, parfait, secret et théâtral... » (p. 277).

Volontairement martelé, le temps assume une fonction à part entière dans les romans noailliens. Tel un personnage qui aurait un mode de fonctionnement autonome, le temps agit sur les personnages et fait sens. Cet élément fondamental devient une composante intrinsèque de l'amour et l'un dépend de l'autre. On a pu, en effet, remarquer comment l'idée de l'amour change la perception du temps chez les protagonistes principaux. Enfin, ils apprennent à leurs dépens la puissance de ce rouage universel, comme le prouve ce passage : « (...) [Sabine] ne comprenait pas qu'une minute, que la plus légère fraction du temps eût suffi à diviser sa vie, à la couper en deux, à mettre dans le passé les seuls moments de bonheur qu'elle eût eus, de quel amer bonheur, pourtant ! et, de l'autre côté, dans l'avenir, la douleur, la plaine basse, morne, et indéfinie...⁴⁸ »

Entre repères précis, sommaires et ellipses, la romancière tend à brouiller la chronologie (en particulier dans *La Domination*). C'est précisément cette manière d'aborder la temporalité qui procure aux personnages une réelle épaisseur et qui leur

⁴⁸ *La Nouvelle Espérance*, p. 107.

permet de supporter la démonstration théorique de Noailles sur l'amour, assujetti au « mystère du temps : immobile et mortel, passé et présent, chiffré et impalpable⁴⁹. »

2. L'instance narrative

2.1 *Les voix narratives*

La Nouvelle Espérance et *La Domination* fonctionnent sur le même mode : l'histoire de Sabine et celle d'Antoine Arnault sont narrées d'un point de vue extérieur et les événements sont perçus par le protagoniste principal. Le narrateur omniscient connaît tout de l'existence de ces personnages et sait déjà ce qu'il adviendra de leur destinée. Il régit et organise les événements et possède donc des caractéristiques propres que l'on peut dégager grâce aux indices laissés par sa présence et la nature de ses interventions. On s'interroge dès lors sur le but et la nature de ces intrusions : donne-t-il son avis sur la situation ? sur un personnage ? ou encore sur quel ton : ironie, critique, pathétique, didactique... ? Son degré d'implication modifie-t-il l'interprétation du roman ? Enfin, le statut du narrateur est-il de ce fait multiple (moraliste, philosophe, expert...) et différent de l'auteur lui-même ? Effectivement, ce dernier apparaît en filigrane, au travers d'autres indicateurs telles que les références littéraires ou encore les thématiques mises en avant qui traversent les trois romans. En outre, l'empreinte de la romancière est avérée par le travail sur la langue : des reprises lexicales et le style poétique l'identifient sans conteste.

Dans *La Nouvelle Espérance*, l'ouverture du roman sur la description de Sabine et de Marie en promenade ne laisse aucun doute : le narrateur domine les personnages

⁴⁹ Jean-Yves Tadié, *op.cit.*, p. 69.

et prend en main leurs paroles, leurs pensées et leurs actions. D'autorité, il expose la situation des jeunes femmes en se définissant comme un observateur extérieur qui décrit intégralement la scène : le parc où elles marchent en hiver, leur complicité qui ne dépend pas du lien familial et surtout, leur psychisme⁵⁰. Cependant, l'emploi des verbes d'état « sembler » et « paraître », exprimant l'incertitude, pose déjà une première question : pourquoi ces imprécisions puisque le narrateur simultanément à cette description s'investit du pouvoir d'apprécier « l'âme » de l'héroïne ? De même, l'emploi du pronom personnel indéfini « on » marque déjà une distanciation car il renvoie à aucune personne spécifiée au préalable par le narrateur, ce qui sous-entend la possibilité d'autres observateurs voire d'autres narrateurs.

Quelques pages plus loin, le narrateur assuré du début relate les pensées de Sabine et ses souvenirs. Ceux-ci sont mis à jour par deux biais différents : soit par le narrateur omniscient que l'on croit enfin explicite et doté de sa propre subjectivité, soit par un autre personnage, telle Marie qui interroge sa belle-sœur sur son bonheur (p. 4 à 7). Mais, de nouveau, les verbes modalisateurs marquent un degré d'incertitude dans l'énoncé. La tournure impersonnelle modifie aussi la relation du narrateur aux personnages. Ce dernier instaure en effet, une profondeur focale extrême lorsqu'il aborde les sentiments et les pensées d'un personnage puis s'attarde sur le kiosque à musique ou le tramway. Par conséquent, le narrateur relativement neutre balaie largement cette scène de présentation des deux héroïnes. Il assure le déroulement du récit, étant parfois relayé par Marie ou Sabine. Lorsqu'elle se retrouve chez elle, on constate invariablement que c'est l'héroïne qui oriente le récit par la perception qu'elle a de son mari et de son environnement. Le narrateur semble ensuite reprendre la main comme s'il était le seul à pouvoir expliquer et fixer ce qu'elle a éprouvé⁵¹. Mais dans ce cas, il se confond avec Anna de Noailles qui a toujours vu l'enfance comme le paradis perdu : « Étonnante enfance mystique et amoureuse, désespérée, sage et violente ! » (p. 13). D'autres phrases nominales exclamatives⁵² confirment l'idée qu'il y a bien ponctuellement une superposition entre l'instance narrative et la romancière.

Les nombreuses interventions sur la chronologie du roman marquent la présence explicite du narrateur. Celui-ci s'implique chaque fois plus quand il qualifie la

⁵⁰ « (...) l'autre portait dans un regard lisse une âme plus étroite et plus plane », (p. 2).

⁵¹ « Son être fatigué des vives passions de l'enfance, des hasards d'un mariage hâtif, des couleurs de la maternité malheureuse se reposait ainsi au creux des après-midi molles, bercé du plaisir de vivre faiblement à la sensuelle crainte de la mort. » (p. 11).

⁵² Par exemple : « Tourment d'imagination ! », (p. 113).

manière dont vit Sabine : il abandonne le ton neutre pour porter des appréciations sur ce personnage. On retrouve cette mise à distance aux débuts de chaque chapitre (et à certaines fins, par exemple p. 114-15) car cela permet d'apporter des renseignements d'ordre général sur les personnages et sur une nouvelle situation. De ce fait, il oriente le jugement du lecteur qui s'en fait une idée selon ses propos. D'abord allusif, le lecteur croit le narrateur tout acquis à sa cause pensant alors qu'il va la soutenir et la défendre. Pourtant, Sabine est rapidement définie comme une femme désabusée et « peu intéressée d'autrui » (p. 24). À la page 63, on reste surpris par les adjectifs dépréciatifs la qualifiant d'« étourdie et vaniteuse ». De même, les diverses façons de la nommer, Sabine ou madame de Fontenay, relèvent de l'implication fluctuante du narrateur. Ces écarts d'approche, alternativement intimiste puis neutre, déstabilise le lecteur qui ne parvient à saisir le but de ce procédé. On en conclut que le narrateur se réserve le droit de juger et de critiquer les personnages, introduisant de ce fait une autre finalité et, de ce fait, un aspect moraliste à l'œuvre.

Le narrateur assume sa fonction pleine et entière dès lors qu'il relate le passé de chaque personnage ou qu'il décrit un lieu, un paysage ou une scène globale. Alors que les premières scènes du roman lui permettent de mettre en place les divers éléments de l'histoire, très vite son point de vue se trouve substitué par celui de Sabine. C'est en effet au travers de son regard que l'on va suivre le déroulement de sa vie. Il y a cependant une exception : la présentation de certains personnages. Par exemple, l'introduction du personnage de Pierre Valence n'est pas effectuée par le biais de l'héroïne qui s'y refuse : « Elle eût pourtant, s'il l'eût fallu, su définir ce caractère (...) »⁵³. Cette dérobaie se justifie de différentes manières : tout d'abord, le narrateur insiste sur l'indifférence de Sabine envers les autres, ensuite, il précise son caractère, capricieux et boudeur. Dans ce même chapitre II, la première allusion à Philippe Forbier, n'est pas faite non plus par Sabine. Ce personnage apparaît indirectement lors d'une conversation entre Sabine et Marie. C'est elle qui esquisse un portrait mystérieux et flatteur à la fois⁵⁴. Le mode d'introduction du troisième personnage masculin, Jérôme Hérelle, reprend aussi ce procédé, à la fois théâtral et journalistique : « La porte s'ouvrit et Jérôme Hérelle entra. » (p. 26). Le narrateur fait quasiment un reportage, se contentant de décrire la scène et de résumer succinctement sa vie. On croirait l'arrivée

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ « (...) j'attends quelque chose de très étonnant qui n'arrivera pas ; quelqu'un comme Philippe Forbier dont Pierre et Henri parlent toujours. » (p. 37).

d'un homme important qui attire l'attention de tous (p. 27-28). L'alternance entre le narrateur omniscient et le point de vue donné tour à tour aux personnages présents, multiplie les angles de vue sur cette scène, consacrant le rôle crucial que Jérôme jouera dans cette première partie du roman.

La présence du narrateur, ou son effacement, ne sont pas toujours aussi clairement établis. On relève, par exemple, des insertions interrogatives qui semblent difficiles à attribuer⁵⁵. Qui parle alors ? Les allusions qui suivent permettent sans doute de les rapporter à tel ou tel personnage (la plupart du temps, elles sont relatives à Sabine). Mais rien ne le confirme clairement et l'on peut également penser que le degré d'implication du narrateur atteint dans ces cas son maximum : il se confond avec un personnage virtuel qui n'est ni tout à fait l'héroïne ni véritablement Anna de Noailles. À d'autres moments, le narrateur formule, voire partage, des appréciations sur les personnages. Il évoque ainsi « les douceurs secrètes du XVIII^e siècle » (p. 33), « les plaisirs de gel et de réclusion » (p. 40), « l'air tissé de chaud argent » (p. 49), etc. Aucune précision ni remarque ne permet d'attribuer à Sabine ce trait poétique. Ces intrusions sont donc hétérogènes et recouvrent des éthos différents, le narrateur devient alors poète, puis artiste et plus loin médecin⁵⁶. Autre exemple, la description de la belle-mère de Sabine sur laquelle il eût été si facile de prendre parti et ainsi de s'insinuer plus encore dans le récit, donne lieu à un portrait mesuré et en demi-teinte, presque objectif. Contrairement à ce que l'on aurait pu attendre, l'écrivain ne transparaît pas non plus ici⁵⁷. Finalement, sans caricature ni diatribe, le portrait se fait tendancieux et mitigé, à l'instar du personnage évoqué.

Alors que le narrateur partage et délègue parfois à d'autres personnages le déroulement du récit, il prend en revanche totalement en charge la dramaturgie. En effet, il se focalise plus sur l'évolution du récit que sur l'approfondissement psychologique des personnages. Ainsi expose-t-il tous les éléments nécessaires à la montée de la tension. Avec subtilité et modération, il met en place les indices du drame à venir. Pour cela, il tient tout d'abord à l'écart les principaux intéressés. Les personnages ne sont pas encore atteints par une certaine angoisse que le lecteur prend

⁵⁵ À titre d'exemple : « En cet instant où elle touchait le fond obscur de l'abîme, que pouvaient-ils pour elle, l'un et l'autre ; l'un ignorant et l'autre hostile ? » (p. 111).

⁵⁶ « – Le soir est beau, le vent tourne un peu. Il ne pensait pas que les mouvements de la nature pussent être autrement que vivifiants et sains aux hommes raisonnables. » (p. 66) ; « Elle se faisait expliquer scientifiquement avec des termes de médecine, l'affaiblissement naturel, inévitable, du souvenir, des sensations. » (p. 108).

⁵⁷ Noailles reste en retrait et ne profite pas de son roman pour régler un aspect de son histoire personnelle.

vaguement conscience d'un malaise latent. En effet, dès la troisième page, la phrase « Le silence et la torpeur pendaient en lambeaux autour des villas, mortes dans leur carré de jardin » attire l'attention du lecteur. Il peut déjà déduire d'un tel début que le roman risque d'être sombre. Mais, afin de ménager le suspense, cette première allusion à la mort est déviée et atténuée car elle ne concerne finalement que des objets inanimés. Dans le troisième chapitre, il s'agit cette fois expressément de l'héroïne : « La tristesse de l'ombre » (p. 51) pénètre Sabine. « Le ciel éteint », l'immobilité paradoxale des oiseaux fixent la sensation d'un trouble grandissant alors que le personnage tente encore de se défendre de cette étrange sensation. De plus, à la fin du chapitre six, Sabine ressent la vague impression d'un changement irrémédiable et le mot « poison » (p. 94) associé à l'avenir ne laisse plus de doute. Le narrateur sert donc à la fois de prisme à l'héroïne en agissant plus ou moins comme son double ; il est son adjuvant qui lui accorde le point de vue sur l'histoire, complice de son imagination⁵⁸. Mais il lui pose aussi un masque occultant qui l'empêche de voir le drame qu'il foment. Cette hypothèse se confirme quand le narrateur relève : « (...) elle pensait à l'autre cœur moins avide de repos qu'elle avait maintenant en elle, au nouveau regard avec lequel elle voyait les choses. » (p. 67) ; ou encore « Elle voyait depuis quelque temps avec une lucidité singulière » (p. 83). Les phrases nominatives participent de cette montée du drame en ponctuant l'affliction de Sabine comme après la demande de Jérôme : « Mélancolie ! mélancolie ! axe admirable du désir ! » (p. 105). Le narrateur semble alors parler en général, de manière intemporelle et absolue, tel un sage ou un philosophe. Enfin, il anticipe l'avenir hors du champ du personnage principal avec l'emploi du conditionnel pour évoquer un type d'existence possible mais qui ne sera jamais réalisé (p. 112).

L'analyse des états de Sabine fournie par le narrateur est la plupart du temps sans concession contrairement à ce que l'on aurait pu penser a priori. Au-delà des jugements ou des critiques signalées plus haut, le narrateur n'a pas d'empathie ni de compassion pour ce personnage féminin. À diverses reprises on pourrait même l'accuser de cruauté voire de brutalité. La scène dans laquelle Jérôme dévoile ses intentions envers Marie et le mariage longuement traité avalisent cette idée. Ainsi y a-t-il concordance entre la dureté de la réalité et la puissante efficacité d'un texte simple et d'un narrateur impartial. Plusieurs fois, désarmée et laminée, Sabine par son désarroi

⁵⁸ « Ou bien il lui dirait sa jalousie à cause d'Henri, de Pierre peut-être, et elle rirait si gaiment et si douloureusement à la fois, qu'il verrait bien que rien hors lui n'était plus pour elle. » (p. 101).

suscite l'empathie du lecteur qui se sent aussi gêné et inopportun. Mis en position de voyeur, instrumentalisé et manipulé, il se trouve cerné comme le personnage lui-même et ressent le même malaise qu'on l'on aimerait voir abrégé. Mais le narrateur continue et ne donne jamais à l'héroïne les moyens de se détromper, ne le faisant pas non plus pour le lecteur. Il devient même caustique et pervers. Ces moments pesants, qui pourraient basculer d'un instant à l'autre dans le drame, effraient et leur violence subite inquiète. Et pourtant, ce ressort romanesque relance l'intérêt pour le roman et son personnage tellement malmené. Dans ces phases, le narrateur fait plus que retranscrire l'angoisse de Sabine, il en fait l'analyse. Finalement, la fonction la plus importante du narrateur omniscient demeure de traduire et d'interpréter la pensée de l'héroïne.

La Domination, dans l'ensemble, présente des caractéristiques narratives assez similaires. Si le narrateur, de type interne et omniscient, a confié dans la première partie du roman la focalisation du récit au personnage principal, il convient de nuancer cette affirmation pour la seconde partie. Dès le début, le narrateur entre dans la conscience du héros et évoque son état « satisfait », son rire et ses pensées. Le narrateur reste le porte-parole du héros qui traduit et expose son psychisme et son imaginaire. Il participe à son enthousiasme ou à sa tristesse et émet des hypothèses comme si Antoine le faisait lui-même : « Sans doute le jeune homme eût trouvé triste son retour à Paris dans cette molle semaine de juillet (...) » (p. 46). De plus, il s'arroge le droit de sélectionner les faits qui composent l'existence du héros : il procède en particulier à de nombreux résumés avec l'emploi fréquent des sommaires⁵⁹. Ce procédé donne l'impression que le narrateur ne s'intéresse que de loin aux personnages. Ainsi, dès le cinquième paragraphe, dévoile-t-il l'une de ses manières de s'immiscer dans le récit : il se substitue au jeune homme par le biais d'une exclamation qui aurait pu faire l'objet d'un monologue comme il le fera par la suite pour transposer les pensées des personnages : « Ah ! comme il se sentait emplir de force, de plaisir, d'adresse et de mélancolie ! » (p. 2). De ce fait, le lecteur s'interroge déjà sur les intentions de cette instance narrative double qui parle à la fois par lui-même (quand il parcourt le passé des personnages ou qu'il explique leur caractère) et par l'intermédiaire du personnage au centre de la scène. Cette première ambiguïté se voit renforcée par l'emploi de verbes à connotations affectives, comme dans la présentation de l'ami d'Antoine : « Martin Lenôtre (...) pensait moins qu'il ne rêvait, et la science que lui-même maniait le surprenait,

⁵⁹ Voir p. 55, 91, 218.

l'amusait, l'attendrissait comme un miracle. » (p. 7) Dans cet exemple, qui décrit Martin ? Est-ce Antoine qui perçoit son ami de cette manière ou est-ce le narrateur qui déjà prend position et le juge ? Ici, il devient quasiment un troisième personnage qui assiste aux événements et les voit différemment, élargissant le champ de la description et des relations entre les personnages. Cette hypothèse explique l'emploi du pronom impersonnel « on », ponctuellement très prégnant⁶⁰, censé désigner un groupe de personnes mais qui ne sera jamais précisé. La tournure impersonnelle renvoie-t-elle alors exclusivement au narrateur ? Dans l'extrait suivant cela semble improbable : « On la vit dans le palais de la comtesse jusqu'à minuit passé (...) on la voyait, à la promenade, délivrer hâtivement les mains de la comtesse, d'une ombrelle, d'un petit paquet ; on la voyait servir (...) » (p. 151). On pourrait donc émettre l'hypothèse que cet ensemble indéterminé et sans nombre comporte le narrateur mais aussi le lecteur lui-même. Ainsi se transforme-t-on en observateur omniprésent de la vie d'Antoine Arnault, de gré ou de force.

Comme dans *La Nouvelle Espérance*, le degré d'implication du narrateur varie. Il se trouve parfois au cœur même de la situation. Sa présence devient explicite par l'emploi de déictiques tels que les pronoms démonstratifs et les adverbes, beaucoup plus utilisés que dans le roman précédent. L'adverbe d'intensité « si » revient à de multiples reprises et même plusieurs fois par pages⁶¹, comme « doucement », « lentement » et « secrètement ». Ils procurent un effet de réel et d'insistance saisissant. Mais le degré maximal d'implication du narrateur semble atteint lorsqu'il confirme les propos implicites d'un personnage : « Elle se sentait, en effet, comme elle le disait, confuse et fière. » (p. 47). Pourtant, quelque vingt-cinq pages plus loin, un autre procédé d'intrusion du narrateur s'avère plus étrange encore : il répond à une réflexion d'Antoine Arnault ! Surprenante liberté que ce bref échange qui pourrait faire vaciller la cohérence de l'ensemble... Mais ce procédé révèle surtout le caractère autoritaire du narrateur, explicité par les phrases injonctives⁶² et l'emploi insistant de l'impératif : « Posez », « goûte », « laissez » (p. 165). De même, après la rupture entre Antoine et Marie, le narrateur reprend en main le récit et se passe parfaitement bien des opinions du héros, au point de le faire disparaître pendant plusieurs épisodes⁶³. Cette

⁶⁰ Comme dans les pages 36, 48, 87, 160, 250, 298-9.

⁶¹ Voir les pages 39, 41, 100, 139, 265, 273...

⁶² Par exemple : « C'est cela qu'il faut rechercher. » (p. 153).

⁶³ Voir p. 171-76, 181-86.

distanciation lui permet aussi de prendre position sur le fonctionnement de ce système et en particulier sur les principaux intéressés.

De fait, les premiers jugements émis par le narrateur portent sur l'entourage du maître chez qui le jeune écrivain a été invité, et, dans un premier temps, ils s'effectuent en dehors du champ du personnage : « Les réunions de la journée et du soir se tenaient dans une fraîche salle boisée. Celui que l'on vénérât avait sa place près de la fenêtre (...) » (p. 24). La description des moments passés auprès du vieil homme attire l'attention du lecteur qui devine les critiques du narrateur sur le caractère d'Antoine. Ainsi dégagé d'une fausse complicité, il se plaît à nous faire entrevoir la vanité et la couardise du héros « qui eût aimé attirer l'attention de Corinne et l'éblouir » (p. 26). De plus, quand il qualifie le livre d'Antoine de « petit⁶⁴ », en opposition à la « voix si haute des paroles » du maître, le narrateur semble se moquer subtilement des prétentions du disciple. Cette impression est tout de suite corroborée par les deux qualificatifs de la page suivante : « il avait l'esprit un peu rude et grossier » ou encore un peu plus loin, l'adjectif « maussade » attribué aux lettres écrites à Martin. Par ces différents moyens, le personnage se complexifie et s'humanise. En effet, si, comme cela a déjà été souligné, le narrateur décode les comportements des personnages, il se sert d'eux également pour analyser et disséquer toutes sortes de sensations et de sentiments. Grâce à cela, il peut décortiquer le mécanisme des affects humains. Le narrateur se transforme alors en guide spirituel intraitable qui aurait pour fonction de faire ouvrir les yeux aux personnages aveuglés par la passion. Dans l'exemple suivant, il aimerait que Donna Marie prenne conscience de l'amour d'Antoine : « Comment faire comprendre à cette guerrière qu'il l'aimait et la vénérât ? » (p. 167). Par conséquent, comme dans une expérimentation, il décrit les effets systémiques et les conséquences physiques de l'amour : « (...) mais tous ses nerfs sautent et sanglotent, et la douleur, mille douleurs circulent en elle, courent dans ses veines et sous sa peau comme une foule dans les rues. » (p. 160). De plus, les insertions critiques du narrateur sur le comportement d'Antoine mettent en relief ses défauts et soulignent ses contradictions, sans pour autant omettre de nuancer son opinion sur la nature du jeune homme⁶⁵. Ses jugements d'ailleurs ne se limitent pas à ce personnage. Le narrateur serait-il honnête et scrupuleux ? Non, pas vraiment, comme l'attestent les exemples suivants : la première héroïne est affligeante de bonté et de tristesse, la deuxième se voit qualifiée de « femme

⁶⁴ Il est possible que l'auteur ait voulu jouer aussi sur la polysémie de cet adjectif.

⁶⁵ « (...) et, en vérité, la bonté d'Antoine Arnault, en cet instant, était secourable et pure (...) » (p. 41).

folle et chancelante » (p. 49) taxée de « frivolité » (p. 54), et Émilie est tout simplement « vulgaire » (p. 157). Par conséquent, les diverses remarques du narrateur ajoutées à celles du héros, si sûr de son savoir, concourent à la portée dogmatique et moralisante du roman⁶⁶.

Comme dans *La Nouvelle Espérance*, on relève un grand nombre de phrases interrogatives et exclamatives dont on ne sait qui les émet et à qui elles s'adressent. Sont-elles, encore une fois, une transposition des états d'âme des personnages ou un questionnement personnel du narrateur destiné à influencer, orienter le lecteur ? Ces insertions ont diverses fonctions dans le récit. Tout d'abord, elles permettent d'insister et d'amplifier un fait particulier renforçant l'impression d'une tension. Dans un but réaliste, le narrateur grâce à cette méthode procure de l'intensité au récit : « Que Donna Marie le sache ? Qu'elle ne le sache pas ? Que veut Antoine ? » (p. 155). Enfin, d'autres types d'exclamations ont une valeur emphatique et poétique : « O prestige de la créature que l'amant a pressée ! » (p. 175). Ces phrases fonctionnent comme des pauses ou des virgules qui permettent au narrateur d'attirer l'attention du lecteur sur des réflexions esquissées et sur les premiers indices du tragique destin du héros⁶⁷. Par conséquent, le lecteur est mis à contribution car c'est à lui de reconstruire le sens de ces phrases inopinées. Mais sa participation ne s'arrête pas là. D'abord invité par le narrateur à réfléchir, il est également interpellé directement de la même manière que les personnages. À titre d'exemple, ce seul verbe « Voyez » enjoint sans détours le lecteur à se focaliser sur l'affliction de Marie, l'amante trahie, alors qu'« Antoine Arnault ne voit pas l'angoisse de Donna Marie » (p. 160). Impliqué de cette façon directe, le lecteur est contraint de réfléchir. En conclusion, le récit acquiert un caractère multidimensionnel grâce à cette lecture participative.

Mais, alors que le narrateur est investi du pouvoir de dire la vérité, d'avérer les propos des personnages, et même de vaticiner tel un oracle⁶⁸, est-ce encore sa voix ou celle de l'auteur quand les péroraisons accompagnent le message didactique ? De même, l'emploi de la première personne : « (...) je mets mon rêve ; tes deux ailes pour mon rêve ! » reste mystérieux (p. 269). Un premier élément de réponse se trouve à la

⁶⁶ Il s'agit bien d'un « jeune professeur qui touche à l'éducation des femmes comme on corrige un devoir aimable. » (p. 36).

⁶⁷ « Qu'était-il dans la nuit grise et scintillante ? un être chétif et diminué qui va se mêler à la mort. (...) comme quelqu'un qui pense au froid éternel. » (p. 34-35).

⁶⁸ « Donna Marie, quand le soir sur l'eau verte et troublée résonneront les tristes chansons de Tosti, et que, la tête renversée, d'une impossible voix, muette, vous adjurerez les cieus et les ténèbres (...) » (p. 164).

page 23 où l'on relève cette remarque intéressante dans le discours du narrateur : « Il se demandait s'il allait l'envoyer à son ami ou la joindre aux feuillets qui composeraient son prochain ouvrage ». Cette phrase fait allusion directement à la manière dont Noailles travaillait. Ces propos quasiment métadiscursifs prouvent sa présence. Les remarques idéologiques dévoilent également les opinions de l'écrivain sur le sentiment amoureux. Ces assertions surprennent car on reconnaît l'auteur à peine dissimulée. En outre, ce n'est pas tant la romancière que la poétesse qui se souvient de Venise comme elle le fit un an plus tôt dans son journal de voyage de mai 1903. C'est elle aussi qui ne peut s'empêcher de décrire ses fleurs préférées ou encore qui fait si souvent référence à l'Orient, puis qui laisse éclater sa passion pour la musique⁶⁹. On retrouve également des phrases ou des allusions communes à ses trois romans. À titre d'exemple, l'histoire du mendiant au début de *La Nouvelle Espérance* est reprise dans *Le Visage émerveillé* page 70 ; les personnages secondaires qui exercent des professions identiques ou encore le mot « espérance » introduit dans *La Domination* (p. 195). Elle se trahit, enfin, dans chaque livre par des références à ses auteurs favoris : Michelet, Voltaire, Dante, Montaigne, Baudelaire...

La question du narrateur se pose de façon moins aiguë dans *Le Visage émerveillé* puisqu'il s'agit d'un récit à la première personne. Il n'y a pas plusieurs foyers narratifs ni de distinction entre sœur Sophie et le narrateur. Pourtant, quelques descriptions ne comportent aucune référence de personne et pourraient appartenir au discours du narrateur. Ces références marquent une sorte de pause dans le récit, et la focalisation semble dédoublée. Ce regard parfois plus distancié aboutit à une réflexion plus profonde qui contraste avec la naïveté du personnage. En effet, n'est-ce pas une sorte de narrateur virtuel qui écrit : « Rien ne fait peur, ni l'idée du châtement, ni l'idée de la mort et de la mort éternelle » (p. 107) ? L'absence du pronom personnel dans ce cas, la déploration exaltée de la « petite figure de Satan femelle » (p. 123), les pensées fantasmagoriques du 22 octobre ou encore l'évocation de l'Arabie, ne correspondent pas à la figure raisonnable et étriquée de Sophie. D'ailleurs, d'autres entités se voient incluses dans son discours quand elle emploie l'impersonnel « on » et ce « nous » mystérieux du 12 octobre et du 17 juin. Il en va de même des définitions et du ton didactique relevés plus de huit fois, ce qui provoquent un décalage étonnant. Force est de reconsidérer ce personnage complété et agrandi par ce double invisible qui le pousse

⁶⁹ « Musique ! hôte total, qui envahissez sans qu'on discerne, qui promettez plus que l'amour ! » (p. 288).

vers l'abstraction et le raisonnement, le rendant capable de donner ses propres définitions du désir (p. 62), du bonheur (p. 49), ou de la conscience (p. 64), et de juger d'un caractère.

Ce court roman comporte également une autre particularité : la pluralité des interlocuteurs à qui s'adresse sœur Sophie. Qu'ils soient réels ou fictifs, animés ou inanimés, on en dénombre plus d'une dizaine. Interpellée à de nombreuses reprises, l'instance divine reste logiquement la plus citée, environ vingt fois. Mais très sollicitée au début, elle l'est beaucoup moins à la fin, les deux dernières allusions sont datées du 20 octobre et la dernière du 28 février. Dans le même ordre d'idée, la religieuse soliloque avec sainte Thérèse, à qui elle s'identifie, et avec la Vierge (p. 158). Lorsqu'elle s'adresse au Seigneur, la jeune sœur l'interroge, Le met au cœur de ses questionnements comme si elle Le tenait responsable de ses doutes, de ses inquiétudes. Par exemple, Sophie le prend à témoin de son comportement : « Seigneur, comme je suis haute, comme je suis droite, comme je monte vers vous... » (p. 40), Le remercie de la mettre à l'épreuve mais tente aussi désespérément d'ouvrir le dialogue⁷⁰. Face à ce profond mutisme, Sophie élargit le cadre de ses auditeurs à son entourage, les autres sœurs, la mère supérieure, et de manière indirecte l'aumônier, le médecin, sa famille et le jardinier. Cette situation de communication se complexifie avec l'arrivée de Julien. Leur relation secrète les oblige à multiplier les moyens d'échange mais aussi de dissimulation. Sophie appréhende désormais un monde multidimensionnel et non plus bilatéral. Dès lors, elle ne se contente plus de contempler la nature, elle interpelle aussi les éléments et les objets du couvent qu'elle entend lui marmotter des pensées : « Les œillets d'Inde pensent : Ah ! quelle surprise ! le soleil est chaque matin plus beau qu'on ne pensait (...) » (p. 70).

Mais il reste encore une inconnue : à l'attention de qui la jeune nonne écrit-elle son journal ? Le conçoit-elle dans l'idée qu'il pourra être lu, un jour, par quelqu'un d'autre, comme celui de la mère supérieure qui échoit entre ses mains par hasard ? Il s'avère, en effet, que certains passages ressemblent à des notes informatives destinées à une meilleure compréhension pour un éventuel lecteur. Certes, ce type de renseignements fait partie du pacte de lecture, mais certaines phrases semblent directement destinées à un lecteur extérieur. Les explications de son entrée au couvent, les informations sur les prochaines visites de Julien, son prénom mentionné que fort

⁷⁰ « Parlez aussi, Seigneur ! » (p. 62).

tard, le 18 septembre, participent autant du procédé d'écriture que de la volonté inavouée d'être lue peut-être un jour. La préposition « voici » (p. 139) semble suggérer plus encore un rapport à une altérité inconnue.

Pour conclure, il apparaît incontestablement que le narrateur assume un rôle prépondérant dans les deux premiers romans. À la fois interne et omniscient, il raconte et régit l'histoire en confiant parfois le récit aux divers protagonistes. Le narrateur est donc dissocié du personnage principal de l'écrivain, même si Noailles a laissé nombre d'indices repérables de sa présence. Pourtant, s'il n'y a qu'un narrateur, celui-ci possède de nombreux visages: philosophe, médecin, amateur d'art, musicien... à tel point qu'il s'autorise à juger les personnages, à les interpeller ou à s'adresser au lecteur. Mais son discours reste souvent implicite, il faut le déduire et le reconstituer. À ces fonctions didactiques et idéologiques s'ajoute la dimension esthétique de la langue, commune aux trois romans, qui reste la véritable signature d'Anna de Noailles. Dans *Le Visage émerveillé*, le personnage principal et le narrateur se confondent mais l'on ressent aussi une sorte de présence latente, comme si l'héroïne était double, presque ambivalente. Par ce biais, Noailles a réussi à donner de l'épaisseur à ce personnage mais en contre-partie, il perd quelque peu de crédibilité. En définitive, la romancière se plaît à provoquer le lecteur, l'obligeant à prendre parti, voire à s'interroger sur l'importance de son propre rôle dans la construction même du roman.

2.2 *Les dialogues*

Dans les romans d'Anna de Noailles, les dialogues n'occupent pas majoritairement le récit et présentent des caractéristiques relativement invariantes. Dans la plupart des cas, ils interviennent dans des lieux propres à favoriser des entretiens privés ; le cadre participatif⁷¹ toujours restreint convoque, le plus souvent, deux ou cinq personnages au maximum. On constate également le faible renouvellement des verbes

⁷¹ Cette expression désigne les divers participants, locuteurs et récepteurs, à une situation dialogique, selon la terminologie de Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son ouvrage *La Conversation*, Seuil, 1996.

de parole employés (dire, répondre)⁷². Il en découle que le discours attributif joue un rôle important puisqu'il fournit des précisions sur le ton et l'attitude des personnages, non spécifiés par ces verbes de communication ordinaires. Ces dialogues ont, en général, pour fonction de caractériser les personnages et de favoriser la progression du récit ainsi que la tension dramatique. En fait, le dialogue peut assumer « toutes les fonctions principales du narrateur⁷³ » explicitement ou non, à savoir : une fonction narrative, « fournir des descriptions de toutes sortes », une fonction communicative qui permet au lecteur de saisir « la conscience individuelle des personnages », une fonction de régie qui « se réfère à l'organisation interne du roman », une fonction de communication et, pour finir, une fonction d'attestation⁷⁴. Enfin, le marquage typographique usité par la romancière suit les tendances du siècle qui voit la généralisation du tiret au détriment des guillemets⁷⁵.

Dans *La Nouvelle Espérance*, les dialogues une fois regroupés tiennent environ sur quatorze pages, ce qui est relativement peu pour un roman de trois cent quatre pages comprenant cinq personnages. Certains échanges sont donc particulièrement importants et il convient de les analyser plus en détail. Il en va ainsi du premier épisode transactionnel entre Sabine et Marie, qui intervient très tôt dans le roman et occupe à lui seul quatre pages. Il s'agit entre les deux femmes d'un dialogue d'exposition.

Les circonstants⁷⁶ extérieurs et l'isolement des jeunes femmes, seules dans le parc en hiver, poussent Marie à entamer la discussion, interrogeant Sabine sur ses activités de la journée. Le ton semble assez neutre si l'on omet le discours attributif⁷⁷ qui précède dont on peut déduire le ton et le type de relation qui les lie : « mettant doucement sa main sur le bras de sa belle-sœur et la regardant avec une tendresse soigneuse ». Le verbe de communication « demander » provoque un discours

⁷² La gamme des verbes déclaratifs chez Noailles est très restreinte. On peut noter, d'après l'étude de Vivienne Mylne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Universitas, 1994, (voir p. 37 à 41) que la romancière se rapproche en cela de l'usage en vigueur au XVII^e et XVIII^e siècle dont elle admirait les œuvres.

⁷³ Vivienne G. Mylne, *op.cit.*, p. 69.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 72-73.

⁷⁵ « Dans la littérature narrative moderne, beaucoup d'écrivains se dispensent même des incises et des marques typographiques. » Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, 2003, p. 124.

⁷⁶ Sylvie Durrer en donne la définition suivante : « Le lieu de même que le moment sont en étroite relation avec les thèmes qui peuvent être abordés, les conduites discursives à tenir, les buts conversationnels à poursuivre. (...) La situation spatiale peut influencer la conduite conversationnelle ou être choisie en fonction de la conduite conversationnelle visée. », *Le dialogue dans le roman*, Nathan, « Linguistique », 1999, p. 62.

⁷⁷ Il s'agit des « locutions et phrases qui, (...) accompagnent le discours direct et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre », Gérald Prince, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, n°35, 1978.

interpellatif. La réponse de Sabine sous forme d’assertion⁷⁸ n’appelle pas de remarque de Marie, ce qui clôt provisoirement la conversation. Dans ce dialogue entre Sabine et Marie, le cadre participatif simple à deux interlocuteurs favorise l’intimité. Ainsi discutent-elles sans but précis dans un premier temps, ou encore à finalité externe, mais ce dialogue d’exposition présente aussi une finalité interne : il a pour objectif de présenter les deux héroïnes et en particulier Sabine⁷⁹. De même, la poursuite de la conversation, composée de constituants subordonnés, apportent quelques précisions sur le contexte, permettant d’introduire aussi les personnages masculins. Enfin, les diverses questions de Marie ont pour fonction d’indiquer que Sabine sera bien le personnage principal dont le lecteur doit connaître certains aspects, tels que son état d’esprit, ses activités, son entourage ou encore son passé.

Ce couple conversationnel évolue dans une relation discursive d’égalité sur un « axe affectif positif⁸⁰ », elles s’écoutent et partagent toutes les deux la même connaissance de leur histoire. Certaines précisions, comme « le thé de cinq heures », soulignent que les protagonistes se côtoient régulièrement et que leurs relations se placeront au centre du roman. L’introduction du style indirect et le discours attributif de Sabine atténue le rythme narratif, accentuant l’importance des questions à venir⁸¹. Marie reprend l’interrogation, Sabine se contente encore de répondre affirmativement deux fois « Oui (...) oui » (p. 4), le discours attributif précise le ton de cet échange. Mais celui-ci renforce et souligne aussi l’attitude introspective de Sabine qui se développera totalement dans le monologue. Cette réponse assertive n’appelle pas de réponse de Marie, Sabine reprend alors la parole. Cette deuxième assertion a pour fonction de caractériser l’héroïne qui livre quelques éléments nécessaires à la compréhension de sa psychologie. Alors que cette nouvelle prise de parole peut se passer de réponse, Marie donne son avis sur le sujet. Cet épisode transactionnel est didactique car Marie cherche bien à savoir dans quel état se trouve Sabine. La réponse

⁷⁸ Le système dialogique « assertion, contre-assertion, interrogation, ordre » a été défini par Daniel Vanderveken dans *Les actes du discours : essai de philosophie du langage et de l’esprit sur la signification des énonciations*, Bruxelles, P. Mardaga, 1988.

⁷⁹ « Dans les conversations à finalité interne, l’objectif est essentiellement d’affirmer ou de confirmer l’existence d’un certain lien social et le but est donc non prédéfini. (...) Dans les conversations à finalité externe, le but est en revanche clairement prédéfini. » Sylvie Durrer, *op.cit.*, p. 65.

⁸⁰ Cette notion détermine « les sentiments positifs ou négatifs qui relie deux personnages », Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan, 2000, p. 10.

⁸¹ À ce sujet, V. Mylne rappelle que les phases dialogiques, comme la description et les réflexions, « ralentissent le récit en l’allongeant (...). La longueur et la lenteur relative des scènes dialoguées touchent aux rapports structuraux du livre entier, et arrivent ainsi à lui donner son caractère unique. », *op.cit.*, p. 68.

de cette dernière se termine par des points de suspension et reste donc ouverte : soit Marie profite de cette pause, comme on le ferait normalement à l'oral, pour reprendre la parole, soit le narrateur utilise cet espace pour introduire un nouvel élément. Le geste de Sabine de relever sa voilette semble agir comme un capteur d'attention car elle continue à parler sans avoir été interrompue. Les verbes de communication sont clairs : « reprit-elle », « continua-t-elle » (p. 5).

Dans cet épisode, Sabine revient sur les événements marquants de sa vie qui expliquent son comportement actuel, sa tristesse, son absence de pugnacité. Cette réplique suivie à nouveau par des points de suspension permet à Marie de reprendre la parole pour lui poser une troisième question : « Maintenant, tu es mieux, ce n'est plus comme cela ? » (p. 6). Sabine répond, et pour la première fois, interroge Marie comme si elle voulait arrêter de s'épancher en confidences : « (...) je ne sais pas pourquoi on vit ; toi, tu sais pourquoi ? » Mais face à une question si démesurée, le discours passe au style indirect libre comme si la parole de Marie ne méritait pas d'être rapportée intégralement. En effet, la discussion progresse par le biais du style direct (nouveau tiret avec en incise le simple « disait-elle »). Dans cet échange où chacune des deux protagonistes donne sa définition du bonheur, l'épisode transactionnel prend un aspect dialectique. À l'écoute l'une de l'autre, proposant tour à tour une vision personnelle d'un sujet profond, elles instaurent une sorte de débat, sur la base suivante : demande/assertion/contre-assertion. Marie coupe donc la parole à sa belle-sœur mais le discours attributif du narrateur, « (...) en passant son bras derrière les épaules de Sabine et en la tenant comme une chose en or » (p. 7), empêche toute déviance du discours de l'héroïne qui aurait pu les conduire à la dispute⁸². En définitive, la séquence se termine sur un accord entre les deux interlocutrices. L'intervention suivante reste à l'état d'assertion initiative alors qu'il s'agit d'une interrogation⁸³. La manière d'isoler cette remarque de Sabine laisse à penser que l'auteur a voulu faire ressortir son caractère généreux et humble. On peut remarquer également deux autres passages au discours narrativisé, aux pages 15 et 20, qui soulignent des moments importants de la jeunesse de Sabine.

Il faut attendre le deuxième chapitre avant de retrouver un autre épisode transactionnel, il s'agit de celui annoncé précédemment par Sabine. Celui-ci a lieu cette

⁸² Sylvie Durrer appelle « déviations », « les dialogues où le principe de coopération est significativement enfreint, où l'échange d'informations ne se passe pas au mieux. », *op.cit.*, p. 98.

⁸³ « Où est ce malheureux, et quelle mauvaise habitude de ne jamais avoir d'argent sur soi. » (p. 10).

fois-ci entre plusieurs interlocuteurs. Mais avant cela, le bonjour de Sabine adressé à Pierre « en riant » (p. 24), expose les premières nuances relationnelles entre les personnages. En effet, le discours attributif précise qu'ils se retrouvent fréquemment mais, paradoxalement, Sabine n'a pas l'impression de le connaître vraiment. L'absence de réponse de Pierre le relègue à l'arrière plan, presque dans l'ombre. À la fois proche et étranger l'un pour l'autre, l'un détenteur de la parole, l'autre personnage silencieux, tel sera précisément les composantes de leur relation. La remarque suivante, toujours assertive et initiative, est une injonction de Sabine à Pierre qui sert de transition : « on va servir le thé » (p. 25). Le lecteur sait donc que la situation suivante se déroulera entre plusieurs personnages et les circonstants, l'heure du thé dans l'atelier chez madame de Fontenay, déterminent la conduite discursive des personnages. Le lieu en lui-même peut sembler atypique et ce décalage laisse présager une conversation à finalité interne détendue. Ce « polylogue » est sans enjeux particuliers, il permet surtout de faire un « portrait de groupe »⁸⁴. Néanmoins, il expose les rapports et tensions entre les différents protagonistes et leurs confère les premiers contrastes (en particulier à propos de Marie). La conversation s'instaure logiquement entre Marie et Pierre. La réponse de ce dernier permet de rendre compte indirectement, par le biais du discours attributif, de la présence du mari de Sabine : « Ah ! le Vinci, mon cher, ajouta-t-il en saisissant Henri par le bras » (p. 26). Mais à ce geste incitatif Henri reste sans réaction. Introduit une première fois à la page 11, l'époux de Sabine est sans parole une seconde fois : lors de la première, ses propos ont été relatés au style indirect, dans la seconde, il demeure silencieux malgré l'incitation de son ami. Par conséquent, Henri semble effacé et isolé du petit groupe. Cet épisode préfigure son sort puisqu'il sera toujours en retrait dans le roman.

Il revient à Sabine d'introduire Jérôme par une courte remarque : « Voici Jérôme qui monte » (p. 26). Cette assertion, considérée rétrospectivement, suggère habilement la place que ce personnage va prendre petit à petit dans sa vie. Finalement, même si cette scène comporte quatre personnages, il n'y a presque pas d'interaction entre eux. Suite à la remarque de Sabine, l'épisode est provisoirement suspendu. Chacun semble renfermé, comme dans l'impossibilité d'instaurer le dialogue : alors que madame de Fontenay et Marie restent pensives, une seule allusion nous fait entendre

⁸⁴ Francis Berthelot, *op.cit.*, p. 93.

qu'Henri et Pierre discutent vivement⁸⁵. Le narrateur reste discret également et assure seulement le récit pour résumer l'histoire de Jérôme. Pierre reprend l'initiative de la parole mais c'est en fait une injonction qu'il jette au nom de tous : « Maintenant, que Jérôme nous chante quelque chose, s'écria Pierre (...) ». Cette façon de maintenir les personnages dans une sphère individuelle et de hacher les conversations ne donne pas un aspect réaliste à cette scène. L'objectif de l'auteur n'est d'ailleurs pas là. Il consiste davantage à rendre une atmosphère et surtout à planter les différentes variables d'un problème, comme on le ferait pour une équation mathématique. Si le dialogue ne s'instaure pas entre les personnages c'est précisément parce que la communication constitue l'un des enjeux idéologiques du roman⁸⁶.

Un véritable dialogue se déploie finalement entre les cinq personnages aux pages 32 et 33. Tout d'abord, Sabine s'adresse à Jérôme de manière autoritaire. Celui-ci ne répond à aucune de ces deux unités initiatives. Les autres personnages sont des auditeurs secondaires. Cependant, Pierre réagit à la place de Jérôme, en criant encore une fois, et s'arroge la fonction d'allocutaire principal alors qu'il n'était qu'un simple témoin de la scène. Jérôme répond par un constituant directeur et un constituant subordonné en retournant la question à Henri mais Pierre s'interpose une seconde fois le privant de parole provisoirement. L'intervention de Jérôme intercalée entre celle des autres personnages permet l'insertion du discours attributif qui apporte des précisions sur le caractère du jeune musicien : « (...) répondit Jérôme un peu sèchement, n'admettant point d'être repris, même plaisamment (...) » (p. 32). Le dialogue se recentre sur la paire conversationnelle Henri/Sabine avec une série de questions à finalité interne sur la suite de leur soirée. L'intérêt de cette scène réside dans les tours de parole attribués à chaque personnage. Ainsi Sabine ne parvient-elle pas à obtenir directement un mot de Jérôme, ses deux tentatives aboutissent à un échec qui bouleverse le cadre participatif. Pierre profite de ce mutisme pour tenter de se rapprocher de Sabine, entre Jérôme et Henri, afin d'être moins transparent. Marie, si loquace avec Sabine, une fois entourée de ses amis semble hésitante et reste en retrait. Enfin, Henri prend une certaine consistance mais se révèle assujéti à la volonté de sa femme. Ce premier dialogue à plusieurs voix sert à la fois de dialogue d'exposition

⁸⁵ « Pierre Valence criait, il s'échauffait sur la Révolution ; Henri expliquait qu'on eût pu faire autrement. », (p. 28).

⁸⁶ Les difficultés relationnelles des couples noailliens restent le principal motif de l'échec amoureux, ce point sera développé dans le troisième chapitre de ce travail.

avec l'introduction de Pierre puis de Jérôme. De plus, il contient les premières paroles directes d'Henri. Tous les personnages se caractérisent donc par leurs paroles aussi bien que par leur silence. En définitive, on assiste à la mise en place d'une hiérarchie qui va perdurer dans tout le roman.

Chaque dialogue implique Sabine et un autre personnage⁸⁷. Mais, au fur et à mesure, le nombre de ses interlocuteurs diminue pour ne plus se limiter qu'à un seul, Philippe, puis, à plus personne une fois qu'elle sera rentrée à Paris. Les séquences dialoguées s'organisent donc de manière binaire, entre Sabine, et tour à tour, les quatre personnages principaux. Non seulement ces phases assument une fonction de caractérisation des personnages mais elles participent aussi de l'économie globale du roman en suggérant la solitude de l'héroïne, terreau du drame final. C'est, en effet, au cours d'une discussion avec Jérôme que l'on voit Sabine s'effondrer et commencer à sombrer, c'est encore lors d'échanges avec son mari qu'il ne se révélera plus d'aucun secours et, enfin, les nombreuses questions qui ponctuent les dialogues avec Philippe montrent l'incompréhension qui les sépare.

Les épisodes dialogués entre Sabine et Henri sont peu nombreux et courts⁸⁸. Sabine se trouve en situation d'interrogation et en général d'attente par rapport à son mari. La relation discursive inégale, à tel point que l'on se demande s'ils parlent vraiment de la même chose, reste rarement suivie d'un accord final : dans leur premier échange en tête à tête, Henri semble refuser de s'impliquer dans le dialogue en n'accordant qu'une oreille distraite aux propos de Sabine. Il ne prend pas au sérieux ses interrogations portant néanmoins sur leurs sentiments et propose, comme pour abrégé les jérémiades de sa femme, un dîner au restaurant ! Une telle péroraison parvient effectivement à désarçonner Sabine qui tente néanmoins d'expliquer la teneur de son amour. Ce genre de considérations intimes ne suscite aucune remarque d'Henri. La deuxième conversation encore plus brève, trois échanges purement informatifs, est précédée d'un passage au style indirect libre (p. 46). De cette manière, le lecteur perçoit de plus en plus Henri comme un personnage secondaire et effacé qui refuse toute participation l'impliquant dans la vie des autres, comme l'attestent ses passe-temps solitaires⁸⁹. Mais le dernier échange avec Sabine, sous forme de discours polémique, ajoute un autre aspect au personnage, plus absent que passif. En effet, cette discussion

⁸⁷ Sauf une exception : le dialogue entre Philippe et son fils puis avec sa femme, p. 238, chapitre VI.

⁸⁸ Ces échanges se regroupent autour de trois moments, pages 42-43 puis p. 46 et enfin pages 141 et 142.

⁸⁹ « Il accompagnerait Sabine, se reposerait et pêcherait toute la journée dans la rivière. », p. 46.

les oppose ouvertement et expose leurs divergences lors d'un débat idéologique et politique. Le ton employé par Henri, indiqué par le discours attributif, marque le fossé qui les sépare : « Il se fâchait, disait à Sabine (...) et Henri, agacé (...) répliquait (...) » (p. 141-143). Ce débat houleux fait surgir l'agressivité et le caractère obtus du personnage qui devient dès alors antipathique. Cette ultime prise de parole laisse le lecteur sur une impression flagrante : Sabine ne peut trouver aucun réconfort dans son mariage qui, à l'instar de leurs échanges vides, est voué à l'échec. Cette distance impossible à combler entre eux expulse Henri de la vie de Sabine et le fait disparaître définitivement du roman à la fin du deuxième chapitre.

Les échanges entre Sabine et Jérôme constituent d'autres passages importants. Dans le roman, cette paire conversationnelle va se retrouver trois fois. Le premier échange met en place les forces en présence (p. 58-60). Tout d'abord, sous prétexte de critiquer l'attitude de la vieille Mme de Plessis, Sabine et Jérôme semblent d'accord. Mais les verbes de parole mis en incise attestent un changement de ton progressif⁹⁰. Sabine semble vouloir imposer son point de vue à tout prix et Jérôme ne veut pas céder. De plus, l'égalité discursive et les tours de parole respectés bloquent la progression de la discussion, chacun reste sur ses positions. Ils semblent ainsi se jauger, se tester, prêts à en découdre. On peut noter aussi dans cette scène la présence d'auditeur témoin en la personne de Marie, qui sera juste sollicitée par le regard de Sabine sur le plan de la complicité et non sur celui de la polémique. Sa vive altercation avec Jérôme donne du rythme au récit et situe les personnages entre eux. La virulence de Sabine ne semble pas en imposer à son allocutaire. C'est bien un personnage froid et distancié que sous-entend cette joute verbale. Impression qui se voit renforcée lors du deuxième bref échange qui rapporte une remarque assez déplacée de Jérôme : « Vous aimez, lui disait-il, ces gens qui vous dévisagent, vous parlent sur les épaules et vous déclarent durement que vous êtes jolie ? » Sabine lui répond par une tournure qui exprime l'insolence et la provocation : « Oui (...) mon cher, j'adore cela. » (p. 74-75).

Contrairement à ce que l'on attendait, le dernier dialogue entre ces deux personnages diffère complètement des deux précédents. En effet, Jérôme est dans une situation de demande et doit faire preuve de plus de modération. Il dévoile son intention d'épouser Marie de Fontenay et sollicite l'aide de Sabine. Cet épisode étonne par la manière dont le narrateur a mélangé le dialogue « réel » et le dialogue imaginé par

⁹⁰ « dit Jérôme », « reprit Sabine », « reprit Jérôme », « ajouta-t-elle violemment », « affirma Jérôme », p. 60.

Sabine. De plus, dans ce cas, la ponctuation a une fonction primordiale et plus précisément les points de suspension, employés à dix reprises. Ceux-ci attribués à Jérôme marquent une certaine prudence et la volonté de suggérer les choses plutôt que de les dire franchement et directement. Le narrateur précise pourtant qu'il « ne semblait point gêné. » (p. 101). Alors, souhaite-t-il ménager Sabine, craint-il sa réaction ? En effet, ces échanges à finalité interne, entrecoupés d'un discours attributif bref, s'inscrivent dans un temps d'observation où chacun attend que l'autre se dévoile. Sabine, pour ne pas s'exposer la première, use de feintes et fait preuve de fermeté : « Elle fit semblant de chercher sur la table (...) – Oui, que voulez-vous ? » (p. 100). Dans la suite du dialogue, elle écoute et ne s'autorise qu'à grand peine une unique question. La situation s'inverse fatalement : elle qui pensait se trouver en position de force après le discours amoureux de Jérôme à son endroit, se voit éconduite et subit le choc d'un tel désaveu. Enfin, les paroles du jeune homme laissent une vague impression d'hypocrisie : est-il sincère, est-il en train de se servir de Sabine ? Ses flatteries insistantes et son ton tempéré⁹¹ acculent Sabine à l'acceptation. Mais, si elle est piégée, elle ne semble pas dupe de son jeu et de sa tactique quand elle lui demande : « Vous êtes amoureux d'elle ? » (p. 101).

Les dialogues qui réunissent Sabine et Marie relèvent de la complicité et de l'échange. Dans ce deuxième tête à tête, les deux jeunes femmes se retrouvent seules pour dîner chez Sabine. Les circonstances encore une fois vont favoriser leurs confidences : elles s'apprêtent à dîner dans le petit salon, rideaux fermés, auprès de la cheminée. Les incises du narrateur insistent sur leurs gestes de « tendresse » qui supposent un ton familier et une écoute attentive. Grâce à ce dialogue, on commence à mieux cerner les affinités de chacune : « Jérôme n'est pas très sympathique », confie Sabine ; « Il est bon ami », remarque Marie à propos de Pierre (p. 34-35). Dans ce rapport d'égalité, toutes deux cherchent à savoir quelque chose de l'autre. Marie qui n'est pas encore mariée veut savoir quelle importance accorder à l'amour, concluant qu'il est sûrement possible de s'en passer. Sabine s'inscrit d'abord en faux contre cette idée mais elles parviennent finalement à un accord : « c'est cela (...) c'est tout à fait cela » (p. 37) et « je crois que c'est toi qui as raison » (p. 39). Dans cette discussion à bâtons rompus, le nom de Philippe Forbier apparaît pour la première fois. Marie le décrit à Sabine qui ne le connaît pas du tout. Il serait l'homme idéal qu'elle aimerait

⁹¹ « Jérôme l'appelle doucement », p. 99 et « il ajouta plus bas », p. 101.

épouser. Cela prouve également que Sabine et Henri évoluent dans des sphères différentes et hermétiques. L'interrogation de l'héroïne formulée avec le possessif « leur », confère un ton quelque peu péjoratif et dédaigneux à ses propos.

La dernière situation qui les amène à converser place toujours ces deux femmes dans un rapport de complicité (p. 120-123). Sabine s'amuse en effet à faire deviner à Marie le nom de la personne qui l'a demandée en mariage. Avec ses questions à finalité interne, Sabine taquine son interlocutrice qui commence à s'impatienter. Cette conversation allègre s'émousse davantage après le dévoilement du prénom du prétendant, Jérôme. Chacune prend ombrage de l'autre et Sabine se sent bafouée par les remarques de sa belle-sœur. Le discours attributif confirme cette fissure : « Elle répondit trop vivement » et « hostilité du ton » (p. 127). La disparition de Marie du champ du dialogue entérine l'éloignement définitif des deux amies.

Pierre reste un interlocuteur privilégié de Sabine dans la deuxième partie du roman. Il se trouve pour la première fois seul avec elle dans sa chambre après sa foudroyante conversation avec Jérôme. Il tente de la reconforter par des unités injonctives, au total cinq ordres et interdictions (p. 106). Malgré des exhortations répétées, les trois assertions de Pierre introduites par le verbe de parole « dire » restent sans réponse. Sabine ne semble pas entendre ces conseils et préfère l'interroger à son tour. La première réponse de son ami est rapportée au style indirect, ce qui permet au narrateur de rester focalisé sur Sabine qui enchaîne les questions. Ce rythme rapide figure parfaitement son état d'affolement et d'égarement. Elle n'explique rien de son état mais dès cet instant, ce secret les unit intimement. La séquence discursive suivante, page 138, le prouve : il n'est plus l'habitué auquel elle ne prêtait pas attention. Devenu son confident, il lui prête une oreille attentive et tente de la distraire. Grâce à leurs entretiens privilégiés, Sabine commence à se dévoiler, comme le prouve le discours attributif « derrière son âme », « avouait-elle » (p. 138). En définitive, elle s'avère très proche de lui dans sa façon de penser et d'agir⁹². Elle finit même par lui confier ses angoisses. Ainsi une véritable communauté d'esprit se crée-t-elle. C'est aussi auprès de lui que Sabine souhaite approfondir son savoir. Mais elle le veut sans partage, comme le suggère leur altercation, quand il expose ses théories à Marie et finit par dédaigner son « attitude de confident et de conseiller » (p. 163-164). On en conclut que Sabine, qui n'a pas ce degré de connivence avec son mari, souhaite la conserver à tout prix en

⁹² « Quand Pierre Valence revint, Sabine le questionna impatientement ; elle voulait tout savoir (...) », p. 152.

s'accaparant exclusivement son ami. Mais la tempérance de Pierre heurte l'idéal de Sabine et sa soif d'absolu. Elle semble soudain apercevoir les limites du dévouement de Pierre. Quant à lui, désabusé, il finit par s'éloigner. Son dernier mot se résume à un sec « Au revoir, madame » (p. 173). Ce mot à valeur phatique fonctionne comme un capteur d'attention car Sabine se tient en retrait. À la fois solennel et grave, cet instant éradique toute leur complicité passée et enlève un autre compagnon à Sabine.

Lorsque l'on regroupe les dialogues échangés entre l'héroïne et son amant Philippe Forbier, on constate avec surprise qu'il n'y a pas de véritable entente ni de bonheur entre eux. En effet, à chaque prise de parole, ils évoquent un problème ou une inquiétude. Néanmoins, il s'agit du couple conversationnel explicitement le plus prolix⁹³. Cette tendance à échanger davantage confère une dimension plus « réelle » à cette histoire d'amour, même si « le dialogue n'est pas plus mimétique ou vériste que la description, mais aussi travaillé et artificiel qu'elle⁹⁴ » et le lecteur a l'impression que ces personnages acquiert plus de « vie ».

La première fois que Sabine s'adresse à Philippe Forbier, elle se présente elle-même. Peu rassurée, elle rate en quelque sorte son entrée car une fois sa phrase achevée, elle ne suscite aucune réponse de son hôte : « Il l'écoutait silencieusement (...) » (p. 192). La scène se recentre donc sur la protagoniste : les observations sur son environnement et ses pensées sont formulées différemment à quatre reprises⁹⁵. Philippe enfin se décide à lui parler directement : « Vous aimez les livres ? ». Si la naïve exclamation de Sabine est relatée, la syntaxe de la phrase permet d'insister sur la réaction de Philippe, tant attendue : « Elle le prit doucement d'entre ses mains à lui, l'ouvrit, et d'une voix si tendre, si brûlante, elle lui dit : “C'est beau !” qu'il regarda pour la première fois. » (p. 194). Contrairement aux autres scènes où un espace restreint favorise le rapprochement et la conversation, dans ce cas la promiscuité entre les deux personnages accentue leur embarras et bloque la fluidité du dialogue. Sabine le ressent bien et écourte cette entrevue quelque peu forcée. Mais le prétexte de se retrouver plus longuement autour des livres lui permet de suggérer un autre rendez-vous, le lien est finalement créé.

Ce dialogue a clairement une fonction d'exposition mais aussi d'action : le

⁹³ L'interlocuteur privilégié de Sabine de Fontenay est Marie mais très peu de leurs conversations sont rapportées, elles sont justes mentionnées.

⁹⁴ Antoine Compagnon : « Notes sur le dialogue en littérature », *Le dialogique*, colloque international, université du Maine, 1994, Peter Lang, Louvain, 1997, p. 234.

⁹⁵ « Elle pensa », « Elle se disait », « elle songea », « Elle pensa encore », p. 193.

lecteur a compris que se profilait une relation régulière et longue. Pourtant la deuxième visite ne semble pas plus aisée. La transposition des échanges reste en partie tronquée : entre style indirect et répliques suivies de questions unilatérales de Sabine, Philippe s'entête à l'ignorer. Les deux injonctions de l'héroïne, même atténuées par la suite de son discours, marquent la volonté d'attirer son attention⁹⁶. Sabine ne semble pas avoir d'autres moyens de l'impliquer dans l'interaction que de lui enjoindre fréquemment de participer. Les seuls commentaires de Philippe expriment la consternation et sa résolution à garder des distances, marquant une incompatibilité certaine⁹⁷. Ainsi, à l'instar de ces premiers rendez-vous, Philippe subira toujours la situation et se mettra sans cesse en retrait. Quant à Sabine, dans une première phase d'échanges, elle se place en situation de demande : elle pose beaucoup de questions, écoute avidement les réponses et cherche les prétextes à d'autres entrevues.

La troisième visite indique un changement important, une première déviance dans leur relation. C'est en effet pendant ce rendez-vous qu'ils échangent les premiers propos et gestes déplacés. Le discours attributif de Sabine marque une soudaine angoisse aussi forte et violente que la colère puis elle tombe dans les bras de Philippe : « Elle dit tout à coup », « Elle était debout, elle dit, comme en colère (...) » (p. 203). Un peu plus loin Philippe connaîtra cette même panique quand il la traite de folle et il finit par la repousser physiquement et verbalement (p. 211 à 214). Tout le paradoxe de cette relation surgit dans cette scène : alors que Sabine évoque l'imminence de son départ à deux reprises, c'est finalement Philippe qui lui intime l'ordre de partir ; s'engage alors une longue explication ponctuée de questions enchaînées. La dernière réplique revient à Sabine et souligne l'intensité dramatique de la scène : « Cassez-moi le bras, qu'est-ce que cela fait, j'ai toujours eu envie qu'on me fit mal... » (p. 214).

Les dialogues suivants sont le plus souvent à l'initiative de madame de Fontenay qui exprime son admiration pour son amant, lui relatant ses premières impressions et ses sentiments. Toutes ces assertions, introduites par les verbes dire, parler et raconter, amènent parfois des réactions de Philippe mais elles ne semblent pas coïncider parfaitement avec les propos de Sabine, comme le prouve cette sorte de gradation dans les verbes de parole : « il disait » (deux fois, page 224), « Philippe

⁹⁶ « Asseyez-vous », « montrez-moi », et l'interruption « avant qu'il eût pu lui répondre, elle ajouta (...) », p. 196 et 197.

⁹⁷ « Oh ! répondit-il des livres très ennuyeux pour vous. De la philosophie, de la médecine. Ne pensez pas à cela ; c'est plein de mots que vous ne savez pas. », p. 198.

reprenait », « Philippe répétait », « Il se fâchait » (p. 224-225). Le grand nombre de questions de part et d'autre participe de cet effet d'incompréhension entre les deux personnages. De plus, le discours attributif de Philippe laisse transparaître progressivement un certain mal-être : « regard de douleur », « effort », « s'attristait », « s'efforça » (p. 229 et 231), de même le contenu des séquences discursives se réfère souvent à la mort, la séparation ou la peur de souffrir. Dès lors, les dialogues ne s'enchaînent pas vraiment, ces séquences s'assimilent plus à des bribes de conversations⁹⁸ au cours desquelles chacun divulgue ses craintes à l'autre sans écouter sa réaction. La première altercation découle d'une réponse hâtive de Philippe qui rétorque malencontreusement : « Qui est-ce qui est heureux ? » Sabine le contraint à s'expliquer et tous deux s'appliquent à ne pas faire basculer la discussion dans la dispute (Sabine, par exemple, reformule ses questions). Le sujet est en effet sensible : Philippe avoue que sa famille pâtit de la situation. La jeune femme le déplore mais elle ne veut pas considérer cela comme une source d'interférences entre eux, la conversation s'arrête sur ce constat. On peut supposer que le long silence qui s'ensuit traduit malgré tout son désarroi⁹⁹. À la fin de cet échange, le lecteur a compris qu'il assistait à une première rupture ; ce dialogue fait progresser la tension dramatique du roman. Selon cette logique, le dialogue suivant prend une valeur symbolique. Il se joue en effet entre Philippe et son fils, puis avec sa femme (p. 234-244). Cet échange assez long a aussi pour fonction de ralentir le rythme du récit et sûrement aussi de préciser plus encore le caractère et la situation de Philippe. Mais il matérialise surtout les prémisses de l'éloignement des deux amants. De manière indirecte, les deux femmes s'affrontent, sans se voir ni se parler. La longueur du dialogue entre Philippe et son épouse, à finalité interne, nous oblige à prendre conscience des enjeux moraux et du dilemme qu'il doit résoudre. Lui-même semble découvrir l'ampleur des conséquences de ses actes : « Elle pleurait, la figure dans ses mains. Philippe, effrayé, demanda : - Qu'est-ce que tu as ? » (p. 239-240), puis, répété trois pages plus loin : « Enfin, qu'est-ce que c'est, qu'est-ce qui te tourmente ? » La femme de Philippe tente d'obtenir quelques renseignements. Face à cet homme affaibli par la culpabilité et le chagrin¹⁰⁰,

⁹⁸ Cet effet est rendu par les adverbes « quelquefois » et « d'autres fois » qui indiquent la fréquence et non un lien logique.

⁹⁹ On dénombre quatorze pages sans dialogue direct entre Sabine et Philippe, de la page 233 à 248.

¹⁰⁰ « Philippe ne pouvait pas voir pleurer sans éprouver un sentiment de faute et de détresse infinie. Les gens malheureux l'intimidaient affreusement. Cela le rendait si malade qu'il en prenait pitié lui-même. », p. 239.

elle se trouve en position de supériorité. Elle lui donne donc l'ordre de se taire et plus finement, ne posant pas de questions directes, elle lance quelques assertions : « Je ne sais pas... tu n'es plus le même, c'est surtout cela. Et cette personne qui vient poser chez toi, lire chez toi... » (p. 243). À cause de ces sous-entendus renforcés par les points de suspension, Philippe se voit acculé à compléter ces débuts de phrases équivoques. Accusé implicitement, il est contraint de mentir, ce qui lui renvoie une image dégradée et insupportable de lui. De ce fait, cet échange n'est pas anecdotique. Le comportement de Philippe vis-à-vis de Sabine découlera de l'avalissement et de la bassesse ressentis face à sa femme.

L'ultime conversation entre les deux amants s'étend sur une dizaine de pages (p. 248-258). Ils pensent enfin pouvoir se consacrer totalement l'un à l'autre car l'épouse de Philippe vient de partir en convalescence à la campagne. Mais dans leurs échanges à finalité externe où ils parlent de leur conception de l'amour et du bonheur, les répliques de Philippe cousues de culpabilité et de remords font réagir immédiatement Sabine : « Alors, pourquoi n'êtes-vous pas parti, pourquoi ne partez-vous pas ? » Dès cet instant les rôles s'inversent. Ainsi Sabine se trouve-t-elle contrainte de dire à l'homme qu'elle aime de partir alors que c'était lui qui s'efforçait de la chasser quelques pages plus haut. Le discours moralisateur et accusateur de Philippe rejette la responsabilité de ses faiblesses sur son amante : « C'est vous qui n'êtes pas bonne ! Vous ne savez pas qu'il faut s'efforcer et se contraindre (...) seulement vous autres, vous êtes nerveuses, vous ne pouvez pas vouloir, on vous a toujours cédé... » (p. 250). Cette réplique ne comporte pas de discours attributif précisant le ton ni de verbes de communication explicites, mais une certaine virulence empreinte de douleur est perceptible. Sabine se résigne à trancher la question, le départ est décidé malgré l'incrédulité de Philippe. Leurs échanges finaux ont pour fonction de retarder la séparation. Sabine l'interroge, il élude et change de sujet. Comme dans leurs conversations précédentes, on ne perçoit pas de cohérence ni de logique interne au dialogue. Les discussions entre les deux amants sont construites à leur image, entre intermittences agitées et moments dérobés. Elles demeurent sans réelle unité ni progression car aucun des deux n'a pris en considération les propos de l'autre. Dans ce cas aussi, on retrouve une convergence de vue avec Marcel Proust. En effet, dans *La Recherche*, de nombreuses conversations tournent au dialogue de sourds ou au non-dialogue : le narrateur est discret mais n'hésite pas à relever des détails fâcheux (par exemple madame de Cambremer bavant), ou encore s'enfuit, pense à autre chose,

écoute la musique, etc. Chez Proust, « conversation rime avec divagation » et de ce point de vue, l'écrivain « annonce la modernité comme méfiance du dialogue¹⁰¹. »

La Nouvelle Espérance comporte d'autres épisodes dialogués de moindre importance comme ceux constitués par les échanges entre Sabine et sa belle-mère Alice, ou avec le médecin et mademoiselle Jacquin. Le premier dialogue met face à face deux femmes très différentes. Alice, peu loquace, formule des questions simples et concises. Les réponses, composées le plus souvent d'un constituant directeur unique, ne le sont pas moins : « oui », « non ». Elle s'avère également assez dirigiste, comme l'attestent les impératifs « (...) ne vous tourmentez pas, venez », « appelez-moi », « ne parlons pas de moi », ou la précision « autoritaire » (p. 179 à 181). Le ton est rendu dans le discours attributif. On en déduit qu'Alice est gaie, « bonne » et « simple ». Sabine parle peu également et goûte une certaine sérénité retrouvée : « Vous ne savez pas, reprenait Sabine, comme je suis bien près de vous ; je voudrais vivre sans vous quitter (...) » (p. 187). Même Henri remarque l'influence positive de cette femme droite et silencieuse qui agit comme une mère et un guide pour Sabine.

Après le départ de Philippe, Sabine s'ennuie et décide de rendre visite à son ancien professeur de dessin, mademoiselle Jacquin. Dans son souvenir, cette femme était synonyme de courage et d'énergie. Mais alors qu'elle pensait trouver une âme « secourable », la pauvre femme étale ses propres difficultés. Sabine comprend rapidement que cette conversation va l'affecter plus encore et elle repart complètement accablée. Ni l'une ni l'autre ne peut saisir la détresse qu'elle abrite, ce dialogue est un échec qui souligne la solitude et l'incompréhension dont souffre l'héroïne. Enfin, les dernières paroles de Sabine à son médecin ressemblent aussi à un dialogue de sourds. Dans cet entretien, elle tente d'expliquer les raisons de son état mais ne trouvant pas une écoute attentive, elle y renonce. Tandis que cette discussion a pour fonction de freiner le dénouement du roman, elle accentue aussi toujours plus son retranchement et la négligence de son entourage. Les répliques du médecin ne sont pas retranscrites au style direct, à l'exception de la première remarque, ce qui suppose le peu de crédit accordé à ses propos et l'incroyable impuissance qui le caractérise.

Comme pour *La Nouvelle Espérance*, les dialogues de *La Domination* ne constituent pas la majeure partie du roman. Au contraire, sur les trois cent quatre pages,

¹⁰¹ Antoine Compagnon, *op.cit.*, p. 244.

une cinquantaine seulement revient aux séquences discursives. D'emblée, on constate quelques récurrences : le nombre de participants est invariant il s'agit toujours de conversation à deux ; la fréquence des répliques uniques et des allusions à des dialogues imaginaires. Autre fait marquant : l'importance du monologue qui comme dans le roman précédent est beaucoup plus utilisé que les phases dialoguées. Il apparaît également que celles-ci s'établissent toujours successivement entre Antoine Arnault et les autres personnages. Le protagoniste reste en permanence le locuteur principal, n'hésitant pas à monopoliser la parole. Il n'y a donc pas comme dans *La Nouvelle Espérance* de conversation à plusieurs qui présenterait simultanément différents personnages. En effet, Corinne, Martin, la Créole et Marie ne se connaissent pas et jamais le héros ne tentera de former un entourage unique, comme c'était le cas pour Sabine. L'absence d'interlocuteurs multiples et simultanés révèle la solitude du personnage et sa volonté de s'isoler. Ainsi, en toute logique, les séquences parlées s'organisent-elles en cinq grands moments. Pourtant, ces rencontres ne sont pas toutes à placer sur le même plan. Tant du point de vue de la relation que de la retranscription des dialogues, les épisodes les plus importants restent ceux de Marie (quasiment vingt-deux pages) et d'Elisabeth (environ quatorze pages)¹⁰².

Le premier allocutaire d'Antoine est son ami Martin. Par le biais du discours narrativisé, on apprend que ce jeune médecin et Antoine sont attablés, un soir d'été au Bois de Boulogne. Ils conversent sans finalité précise jusqu'à ce qu'Antoine remarque une petite fille et se lance dans un discours polémique. Le verbe de parole « dire » signale une assertion et, de fait, il ne laisse pas son ami lui répondre, passant à un autre sujet rapidement. L'échange s'arrête là et aucun autre propos ne sera rapporté entre eux d'ici au long entretien du chapitre XII. Mais avant d'analyser ce passage crucial, il faut évoquer les conquêtes féminines du héros. La première à se prêter à une discussion est Corinne, la fille du maître. Leurs discussions se limitent tout d'abord à quelques allusions sur l'emploi du temps d'Antoine : « Je vais travailler » ou « J'ai relu ces jours-ci tous les livres de votre père » (p. 27). Là encore le verbe de parole « dire » n'appelle pas de réponse, surtout à l'imparfait puisqu'il marque une habitude qui ne suscite pas la curiosité de la jeune fille. La séquence suivante ne s'avère pas beaucoup plus productive. Malgré une situation favorable – seuls, la nuit –, Antoine reste laconique : pas de développement, juste des constituants directs : « oui », « non », et

¹⁰² La rencontre avec Corinne ne comporte que quatre pages de dialogue et cinq pour la Créole.

même l'effort qu'il fait le rend maladroit. D'ailleurs, le discours attributif précise « l'embarras » et le trouble d'Antoine alors que les vrais éléments intéressants de la conversation se trouvent rapportés au style indirect. Entre la platitude de ses réponses, sa retenue et le silence de Corinne, ce dialogue se révèle bien singulier. On se demande en effet quel en est le but, vers quoi tendent les personnages compte tenu des déviations de cet échange. Cette conversation avortée, émaillée également de non-dits, figure le refus d'Antoine de répondre aux émois de la jeune femme. Les suppliques du jeune sigisbée répondent aux soupirs et aux larmes de Corinne. Il n'y a pas de partage ni d'égalité discursive entre eux¹⁰³, pas de véritable dialogue, ce qui marque leur impossibilité à se lier réellement.

La rencontre suivante n'est pas plus réussie tant au niveau de l'échange que de la relation amoureuse. Il apparaît donc clairement que l'auteur relie toujours le succès de l'un avec la réussite de l'autre. Dans les échanges avec la Créole, les répliques d'Antoine ne sont pas suivies de réponse ni même de remarque. Elle ne prend la parole qu'une seule fois, comme s'il s'agissait de rendre son manque de personnalité par la pauvreté – voire l'absence – de discours. De même, les séquences discursives ne sont pas très riches et il s'agit plutôt de bribes de conversations jamais rapportées dans leur intégralité. Lors d'une soirée au restaurant, Antoine, mélancolique, évoque des souvenirs, déplore son impossibilité à jouir du présent. Mais l'allocutaire reste indifférente et muette à tel point qu'elle semble absente (p. 52). Malgré les déclarations emphatiques d'Antoine : « Vous êtes mon âme », « O ma Vénus d'Ypres (...) », les disputes se succèdent mais là encore le narrateur n'en relate rien.

Que peut-on déduire de l'intérêt de telles séquences si décousues et si insignifiantes ? Il faudrait tout d'abord changer certaines dénominations. En effet, convient-il encore d'appeler « dialogue » ces fragments de conversations qui ne relatent qu'une faible partie des échanges ? « Mouvement de conversation » ou « phase dialoguée » conviendrait sûrement mieux. Ici, on pense à la terminologie sarrautienne de « pré-dialogue » et de « sous-conversation » : « Ce qui dans mes romans aurait constitué l'action dramatique de la sous-conversation, du pré-dialogue, où les sentiments, les impressions, le "ressenti" sont communiqués dans le dialogue lui-même. La sous-conversation devenait la conversation (...) Le dialogue a quitté la surface, est

¹⁰³ « (...) il lui parla avec bonté, il l'interrogea sur ses études, sur ses occupations ; il lui donnait des conseils pour la vie, le caractère et le bonheur – jeune professeur qui touche à l'éducation des femmes comme on corrige un devoir aimable. », p. 36.

descendu et s'est développé au niveau des mouvements intérieurs qui sont la substance de mes romans. Il s'est installé d'emblée au niveau du pré-dialogue¹⁰⁴. » Quant aux participants, méritent-ils le nom de locuteur et allocutaire ? En effet, Antoine ne semble pas avoir besoin des réponses de ses partenaires. Celles-ci servent simplement d'outil, tel un instrument utile à sa réflexion, une cheville de la conversation parfois « salutaire » (p. 81). De même, la parcimonie des paroles d'Antoine se fait au profit de la pensée et donc du monologue intérieur.

Enfin, les termes du dialogue étant à ce point bouleversés, leurs fonctions et leurs buts mêmes s'en trouvent également modifiés. Mais avant de présenter les péroraisons de cette spécificité, les autres phases discursives doivent être analysées.

La liaison passionnelle avec Marie donne lieu à deux grandes unités de dialogues. L'ultime rencontre qu'Antoine lui accorde prouve l'importance de cette relation. Il ne la concéda pas en effet à madame Maille malgré une « liaison qui durait depuis trois années » (p. 2). Le premier propos rapporté a pour cadre un musée de Venise¹⁰⁵. Seuls, dans l'atmosphère feutrée des salles de peinture, Antoine élabore les bases de sa stratégie de séduction. Il désigne à Marie, sous les traits de saint Sébastien, la volupté. Dans le discours attributif, le narrateur précise l'attitude digne et assurée que tente de conserver la jeune femme. À l'affût de ses moindres réactions, Antoine calcule et ajuste son discours. Insidieusement, il rôde autour d'elle. Ferme et sans appel, il ajourne la conversation, laissant languir Marie et le lecteur. Pourtant, la suite ne fait aucun doute et les soupirs de la Vénitienne valent tous les mots qu'elle n'a pas osés prononcer¹⁰⁶. Dès lors, elle apparaît totalement soumise aux volontés de son futur amant. Les échanges dialogués se réduisent par la suite à quelques phrases qui semblent n'appartenir à aucun contexte précis. Comme dans *La Nouvelle Espérance*, les adverbes de fréquence et l'emploi de l'imparfait ne situent plus le dialogue dans une logique ou une chronologie linéaire : « elle demandait à Antoine », « quelquefois, il la remerciait », « une fois, il lui dit » (p. 127 et 133). Les enchaînements des actes du discours sont indéterminés et sans intention d'imiter le réel. On constate également une

¹⁰⁴ « Le Gant retourné », Conférence donnée à l'université du Wisconsin en 1974, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1996, p. 1707-1709.

¹⁰⁵ « Devant le saint Sébastien de Mantegna, dans cette Maison d'Or, ils contemplèrent la tête pâmée de douleur, la bouche qui grince et sourit, tandis que les longues flèches font, dans le corps admirable, un dur lacet intérieur. “– Voyez-vous, – disait Antoine Arnault, à voix basse, avec une politesse triste, – cette expression du visage, cette convulsion extasiée, c'est la volupté...” Ayant hésité, elle répondait : “– Oui,” – pensant qu'il l'instruisait sur la peinture, et qu'il n'en fallait point paraître troublée. », p. 118.

¹⁰⁶ « Mais elle restait malade, et révélait sa fièvre par des soupirs. », p. 122.

concision des répliques de Marie qui semble réduire délibérément ses prises de parole dans la crainte de dire des choses déplaisant à Antoine. À tel point qu'elle en devient atone, « désespérée », et, son amour se transforme en pitié¹⁰⁷. Cela produit l'effet d'une relation d'inégalité dans laquelle Marie s'entête à interroger son amant afin de le satisfaire au mieux alors qu'il semble toujours dans l'attente d'autre chose. Enfin, ces courtes répliques à question et réponse uniques imitent les moments éphémères du couple adultère et laissent une impression inconfortable d'inachevé. Antoine perd également de sa superbe et son discours fait souvent allusion à la mort, à l'aphasie et au malheur. Lassé, il finit par se détourner d'elle et « soudain mademoiselle de Tournay, dans les douces lumières, apparaît brûlante » (p. 141). Quelques mots sur la passion susurrés à l'oreille d'Émilie ont suffi à Antoine pour obtenir ses faveurs. Peu de mots également ont permis à Donna Marie de comprendre la trahison d'Antoine lorsqu'elle entend sa servante donner cet ordre, exprimé « à voix basse » et par le tutoiement : « Tais-toi ». La violence du choc de cette parole est parfaitement rendue par le narrateur qui le répète à deux reprises (p. 157). Donna Marie se sent d'autant plus bafouée et déshonorée que son amant l'a trompée avec une personne de rang inférieur qui lui doit respect et obéissance. Face à cette rivale improbable, la confrontation devient inéluctable. Dans un dialogue d'où Antoine est absent, les deux femmes se disputent âprement mais à armes inégales. En effet, malgré une position hiérarchique et sociale défavorable, Émilie ne craint pas de défier Donna Marie, malgré l'axe vertical¹⁰⁸ qui prédéfinie leur relation. Elle s'expose à ses injures proférées sur un « ton agressif ». Rabaisée et l'humiliée, Émilie finit par sortir de la pièce pour faire cesser ce déversement de fiel et d'amertume. Cette dispute inévitable mais impromptue, à finalité indéterminée (Donna Marie l'avait-elle préméditée ?) et polémique, se prolonge, servant en définitive, à fédérer les deux personnages. Si opposées soient-elles, elles partagent néanmoins une même passion pour Antoine. Enfin, à un second niveau, cette histoire sous-entend qu'une attirance n'en exclut pas une autre et suggère la complexité des relations amoureuses.

La seconde rencontre entre Marie et Antoine a lieu plusieurs années après cet épisode. Antoine, contre son gré, se rend auprès de Marie sur sa demande.

¹⁰⁷ « (...) les yeux plus profonds qu'on aurait pu croire, avec une grande pitié pour lui, pour elle, elle dit doucement : – “Vous m'avez rendue si vieille, mon enfant chéri”... », p. 138.

¹⁰⁸ « (...) rapport hiérarchique qui place un personnage en position de supériorité par rapport à un autre. », Francis Berthelot, *op.cit.*, p. 15.

Contrairement à leurs échanges précédents, c'est elle qui parle le plus et exprime enfin tout ce qu'elle n'a pu lui dire huit ans auparavant. Cette scène s'étend sur plus de douze pages et clôt le quinzième chapitre. Sa position significative ouvre sur la dernière partie du roman et augure de la fin tragique des personnages principaux. Alors que l'on s'attend à des échanges vifs et acrimonieux, le dialogue tant espéré évolue rapidement vers un soliloque passionné de Marie. La situation semble avoir été préparée à cet effet : « vers six heures du soir », seuls dans le salon sombre et froid, des fleurs au parfum entêtant (p. 240). Donna Marie le fait remarquer à Antoine en guise d'introduction au dialogue, déplaçant ainsi sur un autre sujet le délicat moment phatique des salutations. Cette atmosphère lourde situe donc la rencontre des deux personnages dans un contexte ambiguë : sera-t-il celui de l'effusion des retrouvailles ou celui d'un règlement de comptes ? Le narrateur insiste sur cet aspect incertain de la scène qui joue un rôle important dans l'orientation du dialogue : dans une telle ambiance, le face à face peut déraiser et basculer à tout instant¹⁰⁹. Cette rencontre s'articule de ce fait en deux grands mouvements : le premier est une phase d'observation où chacun s'efforce d'estimer la situation et ses enjeux. Antoine observe Marie : « Elle n'avait pas changé. À trente-sept ans, elle était comme autrefois » : « Mince, pâle, les traits menus, douce dans sa robe noire (...) » (p. 240-242). Elle, « brusque », s'installe et se tait. Pendant cette approche, ils se jaugent car finalement Antoine ne connaît pas les raisons de sa venue. Il voudrait s'en tenir à quelques formules de politesse et repartir au plus vite. Mais, dans cette atmosphère étrange, le silence de Marie et l'impossibilité de trouver un début à leur conversation provoquent rapidement la gêne et la sensation d'être « oppressé ». À la première assertion de Marie qui énonce quelques truismes sur les fleurs, Antoine ne répond rien. Les enchaînements sont difficiles et le dialogue connaît plusieurs déviations soulignées par une ponctuation dense : silences, banalités, pauses, soupirs et points de suspension employés plus de vingt fois. L'ancien amant évite même le dialogue en s'abstenant de poser des questions à Marie et, peu sûr de lui, il se contente de constater : « Vous allez bien, vous semblez bien » (p. 241). De plus, à son unique question, Marie rétorque : « Je voudrais mourir » (p. 244), ce qui contribue à figer la situation. Le ton des personnages est rendu

¹⁰⁹ Les détails sur la luminosité de la pièce sont mentionnés à six reprises : avec les adjectifs « sombre », « obscur », « les voiles du crépuscule », « une lampe allumée, voilée de rouge, les éclairait bizarrement » et « ombre » deux fois.

par le discours attributif et par la description de leurs gestes¹¹⁰. Ainsi Marie perçoit-elle l'embarras d'Antoine, qui se transforme en indifférence. Dans l'impossibilité de parler, les gestes remplacent provisoirement la parole. Le narrateur évoque à plusieurs reprises les mains de la comtesse, ses mouvements pour préparer le thé ou encore sa tête et son « corps plié ». Tel un autre langage, cette gestuelle sert à la fois à combler les silences mais aussi à attirer l'attention d'Antoine qui « évitait les mains de Marie » comme il esquive le dialogue. De plus, les nombreux « voilà » et « ah ! » de Marie sont autant de capteurs d'attention. Les verbes de parole marquent également cette distance : dire, faire, poursuivre. Antoine, perdu dans ses pensées et ses souvenirs, écoute Marie raconter sa vie, sa détresse, son envie de mourir. Mais, peu compatissant, il se montre moqueur, désobligeant et finit par s'abstenir de tout commentaire. Le narrateur relève ses silences : « Antoine se taisait » et « Antoine se taisait *encore*¹¹¹ ». Cette précision infime apportée par l'adverbe de temps marque une nuance tangible, différente de l'emploi de « toujours ». En effet, « encore » implique un degré supplémentaire et non la continuité comme l'aurait signifié l'adverbe « toujours ». Face à l'absence de réaction de son allocataire, Marie juge inutile de poursuivre et pose la question ouverte : « Et vous ? » (p. 248). La concision de la réponse enclenche le second mouvement de cette scène, laissant à Donna Marie toute liberté de s'exprimer. La première conversation sans finalité précise a échoué. Leurs échanges ne sont ni intéressants ni agréables. L'amante déchue a compris qu'elle n'a plus rien à perdre car elle sait qu'elle n'aura plus l'occasion de lui parler. Cette entrevue bien décevante risque de tourner court, il n'y a que deux possibilités : soit Antoine profite d'une pause dans le discours de Marie pour écouter et partir, soit la situation évolue vers un autre mode d'échange (dispute, gestes amoureux...). Dans ce cas, la scène se recentre sur Marie qui accapare la parole définitivement. Elle ne semble pas s'intéresser à sa vie actuelle, la finalité de son invitation n'est pas de connaître sa situation familiale. Marie se lance alors dans un monologue (pour ne pas dire une longue tirade) et se libère de toute pudeur pour exprimer sa souffrance. Son discours est en réalité une déclaration d'amour rétrospective qui a pour but de soulager sa douleur. Elle s'emporte et, entre tutoiement et vouvoiement, appelle encore Antoine « mon chéri », « mon amour » (p. 248 et p. 253). Après avoir expliqué ses années sans lui, sa résignation à souffrir,

¹¹⁰ Dans la phrase suivante : « Sa voix n'avait pas de gêne, coulait simple, chaude et brisée. », la voix est assimilée aux larmes, p. 247.

¹¹¹ *Ibidem*.

l'évocation de leurs souvenirs, ces images déclenchent chez elle une sorte de folie. Ses paroles comme ses gestes se délient. Tel le chant du cygne, Marie tente d'exorciser une dernière fois ce démon de l'amour qui la tue¹¹². Il s'agit dès lors de confronter ses souvenirs idéalisés avec une réalité présente qu'elle espère répugnante et capable de la dégoûter de l'homme qui lui a inspiré cette passion fatale. Sur plus de trois pages, entrecoupées de pauses qui ménagent le lecteur et le rythme, les six assertions fougueuses et hardies de Marie figurent un crescendo dans son déchaînement. Elle semble possédée, « violente et dressée, d'une voix désordonnée » et « un feu subtil¹¹³ » la métamorphose totalement. Cette femme endolorie depuis sa découverte de l'amour et du désir voudrait les éradiquer afin de ne plus s'exposer aux passions douloureuses ni subir l'offense de l'abandon. Antoine, pris dans ce flot impétueux, est dominé, soumis et comme otage de Marie qui est devenue cette femme pugnace forte de son expérience.

Ce passage comporte une dimension tragique et symbolique puissante. En effet, les déclamations de Marie lui confèrent le statut d'un personnage de tragédie antique. Son arrivée dans la pièce où l'attend Antoine figure l'entrée sur scène d'un comédien : « Et puis la comtesse ouvrit une porte, écarta un rideau, entra » (p. 240). De plus, sa manière de dramatiser en invoquant la mort si souvent et en se référant au passé comme si elle était déjà hors du monde, fait songer aux héroïnes de la tragédie grecque, telle Phèdre. Enfin, les nombreuses exclamations (dix-neuf points d'exclamation à nuance déplorative) et l'interjection « ô » imitent les procédés du théâtre antique.

Ce dialogue entre Marie et Antoine a pour but de caractériser ce personnage féminin mais aussi plus largement la femme amoureuse selon Noailles. Par conséquent, cet épisode possède une réelle portée idéologique et didactique, véhiculée par le discours de Marie qui généralise sa triste expérience de l'amour de la manière suivante : « On n'a pas d'autres amants. Les autres, c'est parce que vous nous avez quittés ; parce qu'on ne peut plus vivre seules, ni marcher ni rêver seules. Et chaque fois on espère un peu de bonheur, on recommence, on est content... » (p. 245-246).

Les deux dernières séquences dialoguées importantes de *La Domination* ont lieu entre Antoine et son ami Martin puis avec Élisabeth, l'ultime amour du héros.

¹¹² Donna Marie espère peut-être mourir pendant cette entrevue, d'ailleurs ne mime-t-elle pas la mort quand « elle s'allonge, qu'elle se glisse sur Antoine (...) » ? p. 250.

¹¹³ Cette chaleur et la flamme qui habitent tout à coup Marie semble en opposition directe avec l'ambiance qui règne dans son salon. Une fois encore Anna de Noailles joue sur les contrastes et les oppositions, p. 250-252.

Cet épisode se déroule après la rupture entre Antoine et Donna Marie. Esseulé, il se rend dans la maison de campagne de Martin où durant leurs promenades, il peut se confier à lui. Martin interroge son ami qui lui semble bien mélancolique. Le narrateur nous fait comprendre que les deux personnages ont déjà eu d'autres conversations. En effet, Martin cite les propos d'Antoine, ce qui lui permet d'entamer facilement le dialogue par cette question ouverte : « Qu'as-tu ? » (p. 193). La réponse très longue d'Antoine laisse à penser que cette question n'est qu'un biais, ce qui confère un aspect réaliste au personnage. D'ailleurs, son interlocuteur est vite évincé car Antoine enchaîne les questions et les réponses¹¹⁴. Cet échange intime où le héros dévoile ses états d'âme les plus profonds a pour fonction évidente de le présenter dans toute sa complexité. Mais il pose également sous cette forme romancée des questions métaphysiques que l'on retrouve dans les autres œuvres de Noailles. Une fois encore, la mort et la course du temps fondent l'essentiel des angoisses du personnage. L'interruption de Martin dans ce monologue tente de ramener la conversation sur un sujet plus concret, d'expliquer médicalement l'angoisse existentielle d'Antoine¹¹⁵. En effet, les deux locuteurs ne peuvent pas partager la même connaissance de ce sujet qui est le fruit de l'expérience personnelle du héros. De surcroît, Antoine monopolise la parole ce qui met Martin en position passive. Ce dernier se spécialise donc dans un type de discours rationnel. Alors qu'il résume sa vie aux échecs sentimentaux de sa jeunesse, Antoine se plaint de ne pas être fidèle et de n'avoir pas trouvé de sens à sa vie. Pour illustrer ses propos, il cite, comme souvent dans le roman, des auteurs qui répondent plus justement à ses questions que Martin. Ainsi, à tous les arguments qu'il lui oppose, Antoine conclue-t-il une fin de non-recevoir et en particulier concernant la possible catharsis que constitue la transposition de ses affects dans l'écriture. Sa réponse est un réquisitoire à charge contre la littérature de son époque, au travers de laquelle on croit entendre Anna de Noailles elle-même¹¹⁶. Le dialogue entre les deux amis se termine sur ce constat d'impuissance de Martin et sur le profond dégoût d'Antoine pour la vie. On ne peut pas vraiment parler d'accord final ni de mésentente mais plutôt d'incompréhension et chacun reste sur sa position. Il ne s'agit pas dans ce cas de

¹¹⁴ Au total, on compte quatre questions en deux pages, p. 194-95.

¹¹⁵ Le contenu de ce discours sera analysé dans la partie sur l'étude des personnages.

¹¹⁶ On pense ici en particulier à la « Lettre de Madame de Noailles à Monsieur Paul Valéry » où elle écrit : « Admettre vos lois, c'est saluer la justesse des traditions poétiques, vénérer les trésors acquis et conservés, consentir à observer que le don suprême n'est pas une bifurcation irraisonnée, une embardée dans le mystérieux éther. (...) nous ne croyons pas à l'heureuse démolition du métier. », *Candide*, le 25 novembre 1925.

dialoguer dans un but précis, d'ailleurs le rôle de Martin est secondaire. Pourtant, la clôture du chapitre XII sur cet échange prouve son importance tant dans la construction du personnage que dans l'aspect dramatique et idéologique du roman.

L'ultime dialogue de ce roman réunit Antoine et son dernier amour Élisabeth. Leurs échanges une fois rassemblés tiennent environ sur quinze pages. On remarque tout d'abord à la lecture qu'ils ne semblent pas se parler réellement. Leurs dialogues ne s'enchaînent pas clairement et même, parfois, le sens reste sibyllin. Par exemple, dans l'unité conversationnelle du chapitre XIV, à la page 232, les deux assertions d'Antoine ne se rattachent à aucune situation précise ou contexte qui les justifieraient. Au verbe « mourir » laconiquement énoncé, Élisabeth répond par le même constituant directeur unique, mais antinomique : « vivre ». Les précisions apportées par le narrateur ne portent pas sur le ton ou l'attitude des personnages, contrairement à ce que l'on a observé auparavant. Dans ce cas, il explique et approfondit la réponse. Ces deux verbes à l'infinitif accentuent l'antinomie entre les personnages mais par delà, les rend indissociables¹¹⁷. Cette distorsion instaurée se voit renforcée à plusieurs reprises : Antoine explique les raisons du rejet de leur amour¹¹⁸, tandis qu'elle ne lui accorde aucun crédit : « Qu'importe ? aimez-moi (...) » (p. 258). Mais cela ne convainc pas Antoine qui martèle : « Que nous sommes différents encore. » (p. 259). Alors que ses questions ne sont pas suivies de réponses, le dialogue prend une autre tournure et les exclamations du héros traduisent son égarement, son incompréhension : « (...) aucune de ses paroles, aucun de ses sentiments, ce soir, ne pouvait avoir de paix » (p. 255). Étrangement, le discours qu'il s'obstine à tenir à Élisabeth ressemble à la fois à ce qu'il a déjà dit à Corinne mais également aux propos de Marie. Il connaît en effet la même ferveur et le même besoin de soulager sa douleur par les mots. Le discours attributif insiste sur cette souffrance qui marque le corps : son visage est « contracté jusqu'à mourir », il soupire, s'écrie et supplie. Dans la forme également on remarque des similitudes de ton avec le discours de Marie. En effet, à la page 256, le discours d'Antoine qui déclame ressemble à une tirade de tragédie grecque. Il en appelle même à la « sagesse de Jupiter » et rappelle le terrible sort d'Hélène. La tournure syntaxique sans article, les invocations (ô, utilisé trois fois) et les prières confèrent puissance et

¹¹⁷ Les deux amants fonctionnent comme des miroirs : « Ils ne goûtèrent les paysages, les arômes et la musique qu'en les recevant l'un de l'autre. » (p. 235).

¹¹⁸ « (...) c'est pourquoi je te refuse, Élisabeth !... », p. 257.

intensité dramatique à cet épisode¹¹⁹. De fait, les propos d'Antoine sont prophétiques : « (...) il me faudrait, pour vous avoir, être morte près de vous morte... » (p. 232). L'idée de la mort envahit au fur et à mesure les échanges entre les deux personnages : Antoine relate à Élisabeth les pensées qu'il adresse aux morts, il évoque les tombes de San Miniato, « son destin et la mort » (p. 261). De son côté, malgré les mises en garde et les ordres proférés par son amant, elle accepte de se consumer dans cette passion. En effet, d'après ses propos, il est déjà trop tard : « Qu'importe ? Aimez-moi ; j'ai bu d'un vin trop fort (...) » (p. 258). Ainsi teinte-t-elle progressivement son discours d'allusions morbides, souhaitant même mourir (p. 266). Comme dans la tirade de Donna Marie, la référence à un poison que l'amant devrait boire et que l'amante a déjà absorbé, résume la différence de situation entre l'homme et de la femme. Le premier sait qu'il va mourir alors que l'autre se sent périr petit à petit. Par conséquent, si Antoine repousse Élisabeth c'est pour éviter de la voir devenir comme Marie. Dans une sorte de soliloque grandiloquent, il assène à Élisabeth les conclusions tirées de son expérience. À trois reprises il s'exclame : « je sais », comme s'il énonçait des vérités absolues. Mais il ne semble pas vouloir prendre en compte ce que son amante laisse percevoir : sa véhémence, lorsqu'il lui apprend le mystère de ses origines, sa voix « enivrée » ou encore sa fièvre à l'évocation des ténèbres et son exclamation passionnée à l'idée de revoir l'été¹²⁰. Quand enfin il comprend, Antoine, jaloux et angoissé, rejette et accable Élisabeth : « Je ne te retiens pas de force », « Ah ! disait-il, ne demeure point ainsi (...) », « Ah ! interrompait Antoine, tais-toi ! » (p. 286). Élisabeth ne cherche pas à se justifier ou à s'expliquer, comme s'il eût été vain de vouloir dévoiler toutes ses sensations et ses pensées. C'est en quelque sorte ce qu'elle signifie à Antoine quand elle lui dit : « C'est peu de choses, mon ami (...) ; si j'avais raconté mon âme, si j'eusse écrit comme vous, mon cœur eût changé la face de la terre... » (p. 287). Faute de parvenir à exposer toutes ces « choses », Élisabeth se contente de regards qui remplacent les paroles¹²¹.

Ces épisodes conversationnels entre Élisabeth et Antoine sont encore plus décousus que les autres. Même si ces dialogues possèdent les fonctions classiques des

¹¹⁹ « Beauté vierge que je ne puis éprouver, amour du milieu de ma vie, ô bonheur venu trop, éloignez-vous de moi ! (...) Choisissez plutôt de mourir, suppliait-il ; sois une morte inviolée, une fleur lisse où nul plaisir n'a rampé ; il faut avoir honte du plaisir, ô reine ! », p. 256.

¹²⁰ P. 262, 266, 267, 272.

¹²¹ P. 272 : « Et, comme implorante, effrayée, elle le regarde ». Et p. 281 : « Et la jeune fille défaillante ne répondait que par ses yeux fermés. »

autres unités de paroles, leur faible proportion par rapport à la globalité du roman laisse à penser qu'ils possèdent des attributions plus spécifiques. Ces dialogues ressemblent à des morceaux choisis, comme si le narrateur avait fait un tri préalable. Ceux qu'il a sélectionnés doivent être suffisamment pondéreux pour caractériser chaque personnage et en montrer un aspect différent à chaque nouvelle prise de parole. En fait, ces condensés de dialogue, souvent réduits à deux assertions voire une seule, brossent le portrait psychologique des personnages et remplacent les descriptions physiques.

Le Visage émerveillé, journal intime d'une jeune religieuse, est un genre qui ne peut pas accueillir un grand nombre de dialogues. Mais puisqu'il s'agit dans ce cas d'une fiction, l'auteur peut s'autoriser de légers écarts sans que la cohérence de l'ensemble soit menacée. Le roman comporte donc quelques séquences dialoguées, assez courtes dans l'ensemble. En effet, on constate rapidement que, comme dans les deux autres romans, les prises de paroles restent très limitées voire triées. Plus encore dans ce roman, il faut distinguer les dialogues des paroles simplement retranscrites, constituées en général par une question, une réplique ou une citation unique. Celles-ci opèrent comme des citations que la diariste aurait délibérément mémorisées au détriment d'autres. Par conséquent, elles ne constituent pas de véritables échanges basés sur le schéma assertion/contre-assertion ou question/réponse. Souvent ces séquences se réduisent au minimum, soit deux unités. De même, les enchaînements entre les phases dialoguées et narrées sont assez flous. Alternativement, sœur Sophie relate ses conversations au style indirect, ce qui souligne la volonté de démarquer les différents faits de paroles. Enfin, à deux reprises, on note deux dialogues singuliers : le premier retranscrit une conversation dont elle a été le témoin (elle ne fait pas partie du cadre participatif) et le second l'exclut complètement de la scène, comme s'il s'agissait d'une situation fantasmée. Il y a donc bien une hiérarchie dans les paroles des personnages et une intention expresse de leur attribuer des finalités spécifiques.

Les interlocuteurs privilégiés de sœur Sophie sont au nombre de trois : sœur Catherine, la mère supérieure et son ami Julien. Avec eux, elle parle régulièrement et écrit le contenu de leurs conversations ou quelques-unes de leurs remarques. Mais il y en a d'autres à qui elle se contente de s'adresser, à l'oral ou en pensée, sans qu'aucune conversation ne puisse logiquement s'instaurer car il s'agit d'entités abstraites comme le Seigneur et de la Vierge. La raison pour laquelle les paroles demeurent importantes et rares, est que Sophie vit dans un monde de silence où le Verbe représente une

instance spirituelle supérieure. En outre, dans ce lieu où l'action a été totalement substituée à la pensée, chaque parole exprimée devient précieuse et lourde de sens. Cette règle entraîne une conséquence importante dans le comportement de la sœur : soit elle imagine des propos qu'elle aurait pu tenir, soit elle prête des paroles à des objets inanimés, tels que le soleil, les fleurs, ou les saisons et s'entretient avec eux¹²². Le statut et la finalité de la parole assument dès lors une valeur cruciale et quasiment symbolique.

Dès le 16 juin, sœur Sophie souhaite s'entretenir avec la mère supérieure de sa joie de vivre mais elle la trouve éplorée et le dialogue ne se développe pas complètement. Néanmoins, il nous permet d'apprendre que l'abbesse détient un secret. La surprise et la gêne de la nonne limitent les échanges à un constituant directeur unique de part et d'autre¹²³. Alors que sœur Sophie livre des détails sur le ton de sa voix « très basse » et son affolement, « Et je me tenais les cheveux et je ne savais plus par où partir », on ne saura rien sur l'abbesse, ce qui donne l'effet d'un personnage sévère et fermé ne laissant rien paraître de ses affects. Le deuxième entretien entre les deux femmes tempère cette première impression. En effet, le 12 juillet, sœur Sophie lui expose sa crainte de mourir (p. 65). Les surnoms « mon enfant » et « petite fille », mis en fin de phrase, traduisent l'attachement et le lien privilégié qui les unissent. Le ton, « en riant », minimise l'allusion à la mort et ne laisse pas planer l'hypothèse d'une telle fin à l'histoire de Sophie. Mais ce court dialogue nous révèle surtout la capacité de la jeune religieuse à mentir. Dans ce cas, l'intérêt de relater cet épisode au style direct réside en l'absence de jugement et de commentaire qui auraient pu aisément surgir dans ce récit. Les verbes introducteurs toujours assez neutres (répondre, dire, demander) accentuent la volonté de dissimuler la vérité à la mère. À un mois d'intervalle, le 10 août, Sophie réitère le même mensonge en se défendant de l'allusion faite par l'abbesse à propos de Julien. Dans ce cas, l'accent est mis sur la justification de Sophie qui soutient ses dissimulations pour mieux préserver sa « pureté » et sa « pudeur » (p. 79). Même si les conversations s'espacent, sœur Sophie et la mère abbessse se côtoient toujours régulièrement. Le 20 octobre, la jeune religieuse se fait prendre à son propre piège et ment une troisième fois. Mais cette position inconfortable ne peut durer plus longtemps. De fait, le 3 novembre, Sophie avoue après une première tentative ratée :

¹²² « Et les gros choux verts pleins de rosée me disent : « Ma sœur, nous serons doux et tendres pour votre beau déjeuner (...) », 27 juillet, p. 70.

¹²³ « Ma mère » et « Restez », p. 51.

« Je n'avais rien à vous dire, je voulais seulement vous voir (...) » (p. 134). Logiquement, tous les détails de la relation cachée de Sophie ne sont pas repris, ce qui aurait constitué une répétition pour le lecteur. L'accent est donc mis sur les réactions de la mère supérieure¹²⁴. Abasourdie, celle-ci ne s'exprime pas sur le sujet et pour ne pas perdre toute sa contenance, ordonne à Sophie de s'asseoir. Avortée aussi la discussion qu'elle souhaite avoir avec sa protégée : « Elle a fait mine de vouloir parler (...) ». La compassion éprouvée par Sophie la pousse à effectuer un sacrifice à la hauteur de la déception et de la tristesse qu'elle a ressentie chez sa comparse : c'est en fait la demande d'une faveur, revoir Julien une dernière fois sous sa surveillance. Le refus catégorique de la supérieure déclenche une âpre dispute. En définitive, cette scène d'aveu ne produit pas les effets escomptés : l'échange conversationnel n'aboutit pas à un accord final. Mais cette étrange scène qui mêle à la fois aveux, interdits, remords et haine connaît dans un deuxième temps un rebondissement quand la mère surgit au milieu de la nuit dans la chambre de Sophie. En quatre longues phrases, elle se dévoile à son tour et explique les raisons de la dureté de son comportement. Cet aveu de faiblesse révèle aussi l'affection, l'attachement qu'elle lui porte, Sophie a réussi à l'émouvoir et à briser ses défenses. Dans cette dureté imposée, la mère supérieure se surprend à ne pas être impavide ni infaillible. Mais elle se ressaisit rapidement et profite de l'émotion qui serre la gorge de Sophie pour lui ordonner de partir. Comme un amant qui ne pourrait supporter la trahison de l'être aimé, la mère abbessse repousse Sophie avec une parole d'amour : « Vous ne pourriez que languir près de nous ; je ne veux pas que vous mouriez. » (p. 138). Mais est-ce pour mieux la retenir qu'elle agit de cette façon ? Sophie, touchée et affaiblie par ces mots semble céder par pitié, même si le ton de sa phrase n'est pas précisé, elle finit par déclarer : « Je reste ».

Cet échange de plus de six pages, pour une durée de quelques heures, a pour but d'annoncer le sort de Sophie : elle va refuser la liberté et l'amour de Julien. Il montre également l'emprise de la mère supérieure et l'importance d'un autre type d'attachement sentimental, l'amitié féminine. Ce dialogue semble avoir aussi fait vaciller le rapport d'autorité et de hiérarchie établi naturellement entre les deux

¹²⁴ Dans une tournure étrange, l'aveu et les réactions sont retranscrits au style indirect puis les trois phrases suivantes sont adressées directement à l'abbessse par une sorte d'apostrophe surprenante : « Ma mère, vous le savez. Il y a une heure vous ne le saviez pas, vous ne saviez rien. Maintenant votre visage est décomposé. » À ce titre Philippe Lejeune rappelle que « le “je” ne se conçoit pas sans un “tu” (le lecteur) mais celui-ci reste en général implicite (...) et la narration à la troisième personne peut comporter des intrusions de narrateur à la première personne. », *Le Pacte autobiographique*, Seuil, (1975), 1996, p. 18.

personnages. Par conséquent, malgré la spécialisation du discours de la mère abbesse, la tendance égalitaire se confirme dans l'unité conversationnelle suivante. Le 20 décembre, en effet, Sophie rapporte les questions de la supérieure qui prend la peine de lui demander ce qu'elle doit faire des lettres de Julien. Les derniers échanges semblent même inverser les rôles. Ainsi Sophie interroge-t-elle à son tour son interlocutrice le jour où elle la trouve différente. Non sans effort, sensation marquée par la redondance des prépositions « mais » et « pourtant », Sophie surmonte sa gêne en prononçant cet unique constituant directeur simple et neutre : « Qu'avez-vous ? » (p. 155). Les verbes de parole introduisant le discours de la mère – répondre et ajouter – n'appellent pas de réponse de son allocutaire. La manière d'évoquer à « voix lente » la mort d'un ancien amant lui permet d'intégrer la terrible nouvelle. Elle semble en effet pénétrer sa conscience à mesure qu'elle l'énonce à haute voix. La première réponse vague, « une nouvelle », « un ami » sans qualificatif, ne suffit pas à en exprimer la gravité alors que la réplique suivante très factuelle et concise « l'homme que j'ai aimé est mort... » (p. 155), traduit une fois encore la pudeur et la maîtrise de l'abbesse. Pour elle, il apparaît odieux que la mort ramène un fantôme d'antan et révèle indubitablement les liens inextricables entre le présent et le passé. C'est la mort qui rend les trois aspects du temps indissociables. Sœur Sophie ne parvient pas à comprendre et plus bouleversée que la principale intéressée, s'efforce de la faire réagir en disant : « Ma mère, il est mort, l'homme que vous avez aimé est mort ! » Cette discussion à finalité interne implique une fonction de caractérisation des personnages et introduit un thème cher à l'auteur : le temps et la mort. Noailles a donc tendance dans ses romans à insérer un ou deux dialogues cruciaux qui font basculer le récit ainsi que le sort des personnages et dévoilent des questionnements fondamentaux.

Le premier échange discursif du roman se tient le 30 mai entre sœur Sophie et sœur Catherine, au début du roman. Dans le jardin, sœur Catherine s'indigne de l'attention trop délicate que sa congénère porte aux fleurs. Celle-ci lui donne quelques explications sur ce goût prononcé pour la nature mais la conversation s'arrête là. Les verbes introducteurs ne sont pas très explicites (dire, répondre, ajouter) et le ton n'est précisé que pour sœur Catherine par le biais du gérondif « en soupirant ». L'interpellation de sœur Catherine semble un prétexte pour Sophie qui saisit cette opportunité pour se dévoiler quelque peu. En effet, une seule question entraîne un développement assez long et la contre-assertion n'a pas d'importance. Cet épisode didactique à finalité interne (sœur Catherine cherche à obtenir une information précise)

est typique des échanges pratiqués par les deux sœurs. Leur seconde conversation fonctionne de la même manière : Sophie pose deux questions à Catherine et tire les conclusions pour elle seule lors du passage à l'écriture de son journal. L'une d'elle s'avère importante puisqu'elle porte précisément sur la parole : « Est-ce que vous entendez qu'il vous parle¹²⁵ ». La déduction de Sophie nous permet de voir qu'elle fait un lien systématique entre la parole et l'amour.

Les quatre phases dialoguées entre la sœur et Julien confirment cette idée. La première arrive assez tôt après leur rencontre, le 30 juin. Le lieu et l'heure s'y prêtent particulièrement : il est deux heures du matin, Sophie seule dans sa chambre se penche par la fenêtre et aperçoit son ami. Elle prend l'initiative de la prise de parole et l'interpelle de manière solennelle et polie afin d'établir une distance de fait entre eux. Même s'il ne s'agit pas d'une question, « Monsieur, je ne sais pas ce que vous voulez », cette phrase se comprend comme une interrogation. La réponse de Julien n'est pas rapportée, nous ne savons rien de la teneur de ses propos. L'accent est mis sur les réactions de la religieuse avec précisément la préposition « mais » qui indique nettement son changement d'attitude. Pourtant, dans cette situation dangereuse et propice aux débordements du cœur, elle prend peur et refuse toute discussion, intimant l'ordre à Julien de partir et de se taire. Il n'y a donc pas de véritable dialogue entre eux : le contenu des échanges est très réduit et constitué par de courtes remarques sans intérêt. On ne sait donc rien de la finalité de cet entretien. Ont-ils seulement envie de se découvrir et de jouir de « la nuit toute claire » ? Mais l'intimité entre les deux personnages n'en n'est pas encore à ce stade. En effet, ils ne se voient pas¹²⁶ et s'entendent très peu puisque Sophie lui enjoint de se taire. Entre angoisse et attirance, elle commence à comprendre la force enjôleuse et le pouvoir des mots qui parviennent à abolir les distances : « J'étais loin de lui, mais quand il parlait mon visage était en face de son visage ». Les dialogues réduits au strict minimum rendent la scène plus vivante et plus captivante. De plus, le discours attributif peu fourni, l'emploi répétitif du verbe dire – quatre fois – ou encore l'absence d'informations sur le ton génèrent une double conséquence : l'attention est mise sur l'atmosphère de la scène, non sur les personnages, et une grande liberté est laissée au lecteur qui peut combler les espaces vides grâce à son imagination.

¹²⁵ Le 20 juin.

¹²⁶ À double titre, les deux personnages se devinent plus qu'ils ne se voient : tout d'abord Sophie est en hauteur, au dessus de lui et il fait nuit. L'atmosphère de la scène s'en ressent forcément.

Le 8 juillet, Sophie et Julien se trouvent face à face pour la première fois. La situation ressemble à la précédente : seuls dans la chambre du couvent, la panique précède l'échange verbal. Le dialogue, toujours introduit par le verbe « dire », se cantonne à une réplique chacun, ce qui traduit une incompréhension mutuelle mais différente. La jeune nonne s'excuse de son attitude et se place par rapport à son interlocuteur en situation de déférence, presque d'obéissance, comme avec la mère supérieure. Elle ne pose pas de question et écoute Julien. Le discours narrativisé nous laisse entendre qu'ils ont parlé de leur famille. Mais cette manière de ne jamais relater directement les propos du prétendant finit par le rendre intangible. Cette immatérialité fait l'effet d'une impossibilité pour ce personnage à s'inscrire dans la vie de son amie. Alors que l'expression récurrente de la peur de Sophie et l'évolution progressive de son comportement la rendent plus vivante, plus consistante, Julien, lui, demeure évanescent. Cette impression se voit encore confortée dans le dialogue suivant. Le 17 juillet, quand ils parlent de la religion, une seule question polémique de Sophie sur l'existence de Dieu est retranscrite au style direct. Dans ce cas aussi, la réponse de Julien figure au style indirect et le renvoie au second plan, malgré les précisions sur ses gestes. De ce fait, ses paroles, quand elles sont rapportées directement, prennent une valeur particulière. Dans cette scène, elles clôturent de manière suspensive la page du journal consacrée à cette journée. Leur conversation partiellement reprise apporte et développe un nouvel élément de réflexion : la question de la croyance¹²⁷. Pour la religieuse, cette conception du monde dépasse son entendement et l'épisode pourrait aboutir à une dispute. Mais la dernière remarque de Julien à valeur démonstrative est propre à semer le doute dans l'esprit de Sophie : « Voyez-vous, ma petite sœur, la fraîcheur aussi est une petite divinité... » (p. 67), qui laisse couler cette remarque comme l'eau de la cruche dans sa gorge.

La dernière conversation entre ces deux personnages a pour objet l'avenir de leur relation amoureuse. Le 10 novembre, Julien comme à son habitude rentre nuitamment chez Sophie et l'interroge sur sa volonté de venir vivre avec lui. Dans un premier temps, elle ne lui répond pas et déclare ensuite : « Oubliez-moi » (p. 144). Ce conseil, sans répondre directement à la demande de Julien en dit suffisamment long et interroge son incrédulité. Par cette question itérative « Vous ne m'aimez pas ? » il tente à la fois de savoir mais aussi de lui faire comprendre les implications logiques de sa

¹²⁷ Ce sujet a été subtilement amené le 15 juillet par cette réplique singulière de Julien dont le contexte n'est pas précisé : « Comme c'est gentil, vous, vous croyez en Dieu ! », p. 66.

réponse. Consterné et dépité par son silence, il en veut à Sophie qui a inconsciemment « laissé grandir (...) cette passion » et laisse échapper de nombreux reproches. Il est évident que les deux protagonistes ne se placent pas dans la même relation discursive, comme s'ils n'avaient pas la même connaissance du sujet. Julien monopolise la parole et prend Sophie à partie en lui assénant de violentes questions censées lui faire prendre conscience des enjeux de la situation. Sophie, contrite, n'entre pas dans la polémique et se contente de demander « doucement » à Julien de partir. Mais il ne semble pas entendre et continue à l'accabler « d'une voix basse et brûlante », à la dire responsable de son attachement chimérique. Il vaticine et promet à Sophie les tourments terribles de l'âme et du corps, à jamais marqués par le « bonheur » et l'amour. Ses paroles, malgré leur virulence amère sont une déclaration d'amour. Emporté par sa passion, la colère pousse le jeune amant éconduit à la limite de l'insulte : « Vous n'avez jamais ressemblé à une religieuse ; la première fois que je vous ai vue vous étiez pareille à ces Turques voilées qui sont assises dans le cimetière de Scutari... » (p. 147). Plus encore, il met son amie au défi de pouvoir faire par la suite « la pénitence et le sacrifice ». Aucune parole ne peut sortir de la bouche de Sophie, ses réactions restent physiques : pleurs et évanouissement. L'ultime tentative de Julien qui la presse et l'interroge de nouveau dans ses moments de faiblesse ne semble pas non plus être la bonne tactique. On pense, en effet, à ce qui se produisit avec la mère supérieure qui exigea aussi de Sophie un effort considérable. Dans ce cas, la confrontation suivant l'aveu tourne court aussi, mais après avoir usé de douceur et suscité la pitié, Sophie va dans le sens de cette relation. Julien aurait-il eu plus de succès dans son entreprise s'il avait touché la sensibilité de son amie au lieu de la blesser et la culpabiliser ? L'orgueil et la volonté de domination du jeune homme ont-ils été plus forts que son empathie ? Le rendez-vous s'achève sur l'adieu de Julien, resté, une fois de plus, sans réponse. Déjà durant cette conversation, ses regards et son attitude constituaient des réponses et trahissaient l'impossibilité d'envisager une nouvelle vie : « Et puis il a dit, sans me regarder, pour ne pas savoir ce que répondait mon visage¹²⁸ ».

Pour conclure, on peut dire que la parole, dans ce petit roman, est constitutive de l'autre. Ne pas parler revient à nier son existence ou, pour le moins, à la remettre en cause. C'est ce que tente de démontrer l'auteur qui autorise son personnage à rapprocher deux entités aussi différentes que le Seigneur et Julien. Mais dans un second

¹²⁸ Le 10 novembre.

temps, cette assimilation se révèle infondée et intenable car l'un parle et l'autre pas. Ce qui a rendu Julien supérieur au Seigneur, pour Sophie, c'est bien l'acte de parole qui « matérialise » en quelque sorte son ami et désagrège au fur et à mesure sa croyance en Dieu. En conséquence, l'amour non exprimé verbalement n'existe pas. La parole constitue l'être mais aussi et surtout le sentiment amoureux. La parole, les mots, comme on l'a vu dans les dialogues entre Sophie et Julien, sont à l'origine de la terreur qu'il lui inspire, mais ils permettent, et même deviennent nécessaires, à la naissance de l'amour. De ce fait, si l'on pousse le raisonnement jusqu'au bout, on pourrait dire qu'il suffirait au Seigneur de parler à Sophie pour qu'elle lui voue un amour total et définitif : « (...) je le crois, parce qu'il parle. Parlez aussi, Seigneur¹²⁹. » C'est cette différence cruciale qui provoque la passion de la religieuse pour Julien : si l'amour désincarné semble concevable, en revanche, l'amour muet est comme amputé d'une composante nécessaire à sa pérennité. Curieusement, il ne semble pas que l'aspect charnel pose le problème le plus délicat à la jeune religieuse. Ainsi les stigmates de sœur Catherine ne constituent-ils pas un événement majeur pour elle car ils marquent uniquement le corps et non l'âme¹³⁰. Ici, quand Sophie s'abstient de parler et imagine ce qu'elle aurait pu dire, cette retenue est le pendant de la frustration du corps. La parole émane de la bouche et s'empêcher de parler revient à ne pas se réaliser physiquement et inversement : ce qui n'a pu se réaliser n'a pas d'intérêt à être verbalisé. Dans ce cas extrême, toute parole devient inutile et vaine : « La supérieure et moi nous parlons peu. Que pourrions-nous dire¹³¹. » Selon la curieuse nonne, ce que l'on retient dans le couvent c'est la douleur et non l'amour. Alors que la douleur laisse des marques sur le corps, l'amour ne le marque pas, raison pour laquelle Sophie ne croit pas en l'amour de Catherine pour le Seigneur.

Mais alors pourquoi Sophie amalgame-t-elle l'amour humain et l'amour divin qui n'est évidemment pas de même nature ? Pourquoi ne pas prêter des paroles au Seigneur comme elle le fait pour les éléments de la nature qui l'entoure ? En fait, la veille précisément de sa rencontre avec Julien, Sophie imagine que le Seigneur lui dit : « Petite fille, je vous aime comme vous êtes...¹³² » Dans le cas des objets inanimés, rien ne pourra compléter ces voix imaginées ; la nonne n'établit aucune

¹²⁹ Le 5 juillet.

¹³⁰ Il y a même un rejet du corps en général y compris dans la symbolique religieuse : « Jésus a dit : Mangez, buvez, voici ma chair et mon sang. » Votre chair et votre sang, Seigneur ! », le 18 juin.

¹³¹ Le 16 février.

¹³² Le 30 juin.

comparaison entre ce monde et un autre (en particulier parce qu'elle sait très bien que les fruits et légumes ne parlent pas) alors que l'amour véritable ne peut être unilatéralement exprimé.

La faible part des dialogues dans les romans d'Anna de Noailles met en abîme la solitude et l'isolement des personnages principaux. De plus, on a pu remarquer que dans les situations conflictuelles, ils se taisent. Entre mutisme et non-dits, l'absence de communication valable entre eux laisse logiquement la place à la pensée et, par delà, au monologue. Cette « invasion de l'intériorité » conduit à une « dépersonnalisation » : « Le personnage n'est plus tendu dans une action, à la recherche d'un amour, ou combattant contre la mort : il devient un pur lieu de ses pensées »¹³³. Cette tendance n'ira qu'en accentuant comme le prouvent le Nouveau roman, et les ouvrages de Nathalie Sarraute. Dans ce cas, l'immobilisme et les difficultés à communiquer des personnages ont pour but de faire émerger les principes des tropismes, ces « mouvements sous-jacents de la conscience »¹³⁴. Cette focalisation vise à dire l'indicible et à trouver les causes du non-dit, engendrant une abolition de la forme traditionnelle du roman. Ainsi dans *Vous les entendez*¹³⁵, par exemple, Sarraute se détache totalement des impératifs du sujet, des personnages et de l'intrigue : la multiplicité des bribes de dialogues non attribués à des entités précises brouille complètement les repères du lecteur qui dès lors se voit obligé de réaliser un véritable « travail de métasignification »¹³⁶. Cette technique cherche à dépasser le statut artificiel et superficiel du personnage en s'approchant au plus près de la multiplicité des états de conscience qui naît de la relation entre la pensée et la parole.

¹³³ Jean-Yves Tadié, *op.cit.*, p. 57.

¹³⁴ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, (R. Marin, 1948), Gallimard, 1997, p. 80.

¹³⁵ Gallimard (1976), Folio, 2005.

¹³⁶ Sarah Anthony, « Entre le dit et le non-dit : une dialectique sarrautienne », *Acta Fabula*, janv. Févr., vol. 8, 2007.

2.3 Les monologues

Depuis la parution discrète du petit roman d'Édouard Dujardin *Les Lauriers sont coupés*¹³⁷, la technique du monologue a suscité l'intérêt des écrivains et des critiques. Dès lors, ce procédé a pris une place prépondérante dans les romans du XX^e siècle et créé une longue lignée d'œuvres. Alors que Noailles ne fait aucune allusion aux *Lauriers sont coupés*, elle s'est néanmoins inspirée de cette technique pour relater l'évolution psychique de deux personnages principaux : Sabine de Fontenay et Antoine Arnault¹³⁸. On constate, en effet, que dans *La Nouvelle Espérance* et dans *La Domination*, les monologues envahissent le récit, occupant une place bien plus importante que les dialogues. Le monologue reste le moyen le plus souvent employé pour représenter « la vie psychique » et les rapports sociaux difficiles. Il s'agit donc de comprendre comment sont retranscrites les pensées, émotions ou sensations des personnages principaux qui restent, dans la majorité des cas, les seuls dépositaires de cette forme d'expression.

Le monologue procède d'une technique narrative qui peut se décliner en différentes modalités. Dorrit Cohn effectue un premier classement en fonction de la personne qui raconte : le récit peut être effectué à la troisième ou à la première personne¹³⁹. Dans le premier cas, celui que l'on trouve exclusivement chez Noailles, l'auteur répertorie trois sous-catégories : le psycho-récit, le monologue rapporté et le monologue narrativisé. Le fonctionnement du discours intérieur s'appuie dans les romans noailliens sur deux possibilités principales : le monologue rapporté et le monologue narrativisé ; les monologues oralisés et intérieurs restent beaucoup moins représentés. Le monologue rapporté est inséré dans le récit par le narrateur au moyen de formules d'introduction et de signes de ponctuation. Ces passages ressemblent à des citations intercalées dans la narration, impliquant une variation de rythme et de focalisation. La retranscription directe des pensées d'un personnage intervient parfois

¹³⁷ Le roman a été publié en quatre feuilletons dans la *Revue indépendante* de mai à août 1887.

¹³⁸ On peut concevoir que l'idée d'intégrer à ses livres le procédé du monologue viendrait de Victor Hugo qui avait écrit en 1829 *Le Dernier jour d'un condamné*, long monologue retraçant les ultimes moments d'un prisonnier.

¹³⁹ Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure – Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, « Poétique », 1981.

aussi de manière moins rigide : les passages monologiques ne sont plus isolés artificiellement. Ce monologue dit narrativisé permet de « rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration¹⁴⁰ ». Il ne manque, en fait, que l'usage de la première personne pour en faire un vrai monologue.

Dans son opuscule sur le monologue intérieur, Édouard Dujardin définit de manière précise ce qu'il entend par cette technique : « Le monologue intérieur est premièrement le discours par lequel le personnage qui nous est présenté expose lui-même et directement sa pensée¹⁴¹. » Mais dans cette définition, il manque quelques données importantes, à savoir, par exemple : comment est-il introduit dans le corps du récit, par quel biais passe-t-on du monde extérieur ou monde intérieur, le style devient-il différent de celui de la narration ou encore quelles en sont les finalités ? Le monologue intérieur n'est donc qu'un type de monologue dont il diffère quant à la forme qui doit être plus réduite et directe, quant à sa réalisation qui doit imiter le jaillissement désordonné de la pensée et quant à son sujet plus proche de l'inconscient que du conscient. Pour Dujardin, ce genre de discours relève d'un « ordre émotionnel et non rationnel¹⁴² ». Tout ce qui est du développement, de l'explication ou de l'organisation de la pensée appartient au monologue rapporté ou narrativisé.

La complexité et les tumultes qui agitent le personnage de Sabine de Fontenay correspondent tout à fait à l'indétermination inhérente qui émane de la forme du monologue narrativisé. Ainsi, des pages onze à vingt et une, le passé de l'héroïne semble-t-il retracé par un narrateur externe mais en définitive, il est précisé : « C'est à ces choses de son passé que Sabine repensait doucement ce jour-là¹⁴³ ». Dans ce cas, le narrateur semble se substituer à la conscience du personnage mais rétrospectivement lui attribue ses propos. Le lecteur est donc obligé de revoir ce passage à l'aune de ce renseignement, l'obligeant à mettre en doute, ou pour le moins, à s'interroger sur l'auteur de certaines paroles. L'insertion de questions renforce cette incertitude sur l'émetteur du discours, comme dans l'exemple suivant tout à fait éclairant : « Que reprochait-elle à Pierre ? De ne pas mourir à cause d'elle, inviolable, de respirer l'air de sa vie et de sa maison sans qu'il en fût bouleversé à l'image de Werther ou de

¹⁴⁰ Dorrit Cohn, *op.cit.*, p. 122.

¹⁴¹ *Le Monologue intérieur*, Éd. Messein, 1931, p. 37.

¹⁴² *Ibidem*, p. 55.

¹⁴³ *La Nouvelle Espérance*, p. 22.

Dominique ? (...) Elle le voyait bien, c'était de la folie¹⁴⁴. » Ce flou existe également dans *La Domination* mais de manière moins prégnante ; en voici une illustration intéressante : « Est-il dégoûté, la désire-t-il encore ? Il ne sait. Mais il sent qu'en somme c'est fini. Il n'attend pas de réelle distraction de cette sultane-servante ; elle n'est entrée ni dans son âme, ni dans sa vanité. La comtesse, la précieuse, le saura-t-elle ? Souffrira-t-elle ? C'est cela qu'il faut chercher. » (p. 153) Ce procédé désoriente le lecteur qui ne sait à qui attribuer ces interrogations. De plus, il semble pris au milieu de tensions et d'enjeux qui le dépassent. La relation avec le narrateur et le personnage est effectivement bouleversée car celui-ci est maintenu dans « une semi-obscurité très caractéristique¹⁴⁵ ». L'absence de séparation claire entre le narratif et le monologue narrativisé oblige à plus de discernement et d'implication que chacun n'est pas toujours prêt à faire. En revanche, le monologue narrativisé possède la particularité très stimulante de laisser au lecteur des interstices où il peut continuer à imaginer une foule de réactions plus ou moins suggérées. Ainsi, dans ce passage : « Antoine ouvrit la seconde lettre. Il ne crut pas bien lire, tant la surprise était forte ! Il allait de l'adresse à la signature sans parcourir le texte ; cela déjà suffisait... L'homme le plus illustre de son pays avait tracé ces mots ! (...)»¹⁴⁶, la manière indirecte d'exposer les pensées du héros permet de tisser une large gamme de réactions implicitement formulées. De plus, cette frontière grêle entre les développements psychologiques et les éléments informatifs donnés par le narrateur débouchent sur une plus grande vraisemblance de l'éthos des personnages. Effectivement, dans l'exemple relevé ci-dessus, l'identification au héros s'avère plus aisée, voire effectuée presque involontairement. Dans ce cas, on se rapproche quasiment de la technique du monologue intérieur dans sa dimension plus directe et spontanée. En quelque sorte, on a l'impression d'accéder sans détour à la conscience du héros. Cette technique, « à la fois plus complexe et plus souple », basée sur ce principe d'incertitude, ressemble plus, pour Dorrit Cohn, « à un jeu de cache-cache particulièrement séduisant¹⁴⁷ ». L'intérêt du procédé réside donc dans la superposition des niveaux de conscience qui deviennent autant de points de vue sur une situation.

L'adhésion aux pensées des personnages n'est pas aussi simple dans le cas du

¹⁴⁴ P. 165.

¹⁴⁵ Dorrit Cohn, *op.cit.*, p. 125.

¹⁴⁶ *La Domination*, p. 6.

¹⁴⁷ *Op.cit.*, p. 129.

monologue rapporté. Effectivement, le passage difficile à motiver du monde extérieur au monde intérieur donne l'impression d'un choix arbitraire qui peut laisser entendre que les moments monologiques sont accessoires. De plus, il s'avère également fastidieux de suivre les longs passages monologiques d'Antoine Arnault, vraiment très nombreux. Le monologue rapporté s'insère dans la narration par le biais de verbes comme penser, songer, se dire, reprendre, s'écrier, rêver, soupirer... Ceux-ci sont en général à l'imparfait et la parole intérieure du personnage reste au présent afin de respecter la logique de la simultanéité de la pensée. Les retours en arrière et les anticipations échappent bien sûr à la règle comme l'emploi ponctuel de l'infinitif qui traduit l'étonnement ou l'incompréhension. Dans *La Domination*, deux verbes reviennent systématiquement : « penser » et « songer ». L'un n'est pas employé à la place de l'autre et ces verbes correspondent à deux fonctionnalités différentes clairement identifiées. « Penser » sous-entend un comportement d'Antoine Arnault plus axé sur la réalité et relatif à ses croyances les plus personnelles. Il correspondrait grosso modo au verbe « affirmer » tandis que le verbe « songer » appelle des pensées plus divagantes, des spéculations sur des faits passés ou à venir. Les trois verbes récurrents de *La Nouvelle Espérance*, « se dire », « penser » et « rêver » semblent quasiment synonymes : le premier relèverait néanmoins plus du raisonnement que les deux autres. En outre, il existe dans ce roman une modalité inédite, celle de la voix intérieure : « Mais brusquement l'angoisse la glaçait comme si une voix en elle lui avait dit : « Tu sais bien que ce sont des mensonges, de pauvres repos de ton esprit. » (p. 282). Cette nouvelle instance renforce la fragilité du personnage qui est en train de sombrer et ne parvient plus à maîtriser son angoisse, l'acmé ultime avant le suicide. Le monologue se distingue aussi du reste du texte par une ponctuation très présente puisque ces mouvements psychiques sont traités de la même manière que des citations. Ces éléments définitionnels concourent à modifier le rythme du récit car ces énoncés intimes suspendent voire interrompent sa progression. De plus, au niveau de l'unité monologique on peut trouver des phrases morcelées, « segmentées » par des exclamations, des interjections (« ah ! », « mon Dieu », « oh ! ») et autres manifestations de la pensée. Dans le cas des personnages noailliens, la verbalisation se rapproche plus de l'écrit et n'imité pas vraiment le style oral ni le flot discontinu de la pensée. Stylistiquement, la marque principale des monologues noailliens se situe dans

les répétitions et les questions¹⁴⁸. Quant au lexique, il ne diffère en rien des phases narratives mais on y trouve une ponctuation conséquente comme les points de suspension et d'exclamation. Enfin, il reste une question à laquelle il faut également répondre : à qui s'adressent les personnages qui usent de cette parole détournée ? En effet, il n'y a pas de raison pour que ce discours intérieur ne soit qu'égo-centré. Il y a dans *La Nouvelle Espérance* quelques occurrences de pensées adressées à l'autre. Sabine, dans l'exemple suivant, dédie ses réflexions à Jérôme : « (...) elle s'adressait en pensée au jeune homme et lui disait en son cœur : “Qu'importe, vous avez un génie délicieux, mais qu'importe, laissez cela, ce n'est pas pour cela que je vous aime...”¹⁴⁹ » Parmi ces monologues, certains sont également oralisés.

La présence massive de ces séquences monologiques nous oblige à considérer les raisons et les fonctions d'un tel dispositif. Pourquoi l'auteur a-t-il choisi cette technique pour exposer la psychologie de ses personnages ? Pour quelles raisons s'impose-t-elle comme la plus appropriée pour parvenir à ses fins ? Tout d'abord, le monologue met à jour le processus introspectif du personnage afin de mieux le comprendre, d'accéder directement à son ressenti. Ensuite, par le truchement de la vision du héros, le monologue peut servir à décrire une situation en privilégiant un détail, un sujet, car « l'expérience qui fournit la matière au développement de la conscience est toujours une expérience relationnelle, une expérience d'interférence avec un milieu, des personnes (...) »¹⁵⁰. La fonction du monologue dans *La Domination* répond plus souvent au besoin de commentaire et de critique constant d'Antoine Arnault. En effet, il juge et interprète tout ce qu'il voit, qu'il s'agisse des femmes, de son ami, des villes visitées ou de l'entourage du maître. Concernant Sabine, le monologue a plus souvent une valeur associative, à savoir que la réflexion intérieure déclenche d'autres activités psychiques comme le rêve, le souvenir, la projection dans le temps ou encore le questionnement. Dans l'exemple suivant, les phantasmes de Sabine se traduisent même par un dialogue imaginaire : « Ses yeux à elle tremblaient ; elle savait ce qu'il allait lui dire. Il allait lui dire : – Sabine, si vous m'aimez, venez, partons. Quittez tout venez. Et elle lui répondrait : – Vous savez bien que je suis prête. » (p. 100). Enfin, l'utilisation du monologue rapporté implique tacitement une

¹⁴⁸ Le phénomène des reprises et répétitions sera traité dans la partie sur la langue poétique d'Anna de Noailles.

¹⁴⁹ *La Nouvelle Espérance*, p. 81.

¹⁵⁰ *Autour du monologue intérieur*, ouvrage collectif sous la direction de Philippe Chardin, Anglet, « Carnets Séguier », 2004, p. 65.

prise de distance que le narrateur lui-même ne manque pas d'effectuer. De là, on peut observer s'il partage les opinions des personnages ou s'il souhaite créer une distorsion significative. En effet, l'artefact consistant à retranscrire les pensées d'un personnage peut conduire jusqu'à l'illusion de la vérité. Le narrateur peut de cette façon prendre le contre-pied de ses personnages afin de mieux faire ressortir les contradictions qui les régissent. Il s'agit donc d'une stratégie de dissimulation qui occulte d'autres manifestations peut-être plus authentiques.

En définitive, le recours à cette technique vise à décortiquer le mode de fonctionnement psychologique de chaque protagoniste. Il permet effectivement de mettre en relief leur raisonnement et le processus décisionnel qui conduit Antoine Arnault et Sabine à la mort. Par le biais du monologue, le narrateur se place en position d'observateur et prend du recul, ce qui met en avant le langage intérieur des protagonistes. De cette manière, il peut démontrer, presque arithmétiquement, l'erreur commise dans le raisonnement de ces personnages mus par une pulsion d'amour et de mort. C'est ainsi que le narrateur affirme clairement et sans concession qu'Antoine Arnault et Sabine se sont bel et bien fourvoyés dans leurs choix. Cette distanciation fait sens car elle confère au roman une valeur éthique et didactique irréfragable, comme le prouve les échecs sentimentaux et le renoncement final de ces personnages¹⁵¹.

¹⁵¹ Anna de Noailles résumait ainsi *La Nouvelle Espérance* : « une femme qui croit que l'homme est l'ami naturel de la femme, que l'homme peut consoler la femme de l'homme. D'où beaucoup **d'erreurs**, beaucoup de douleur ». (C'est moi qui souligne). Cette citation prouve que l'auteur a bien cherché à démontrer dans son roman la source de cette contrevérité.

3. Les personnages

3.1 *Typologie générale et description*

Les personnages des romans noailliens se ressemblent sur de nombreux points. Il y a toujours dans ces romans des personnages correspondant à des catégories générales : scientifique, écrivain, musicien. Ces types renvoient parfois à des caractéristiques préétablies, de l'ordre du paradigme¹⁵². Chacun assume un rôle à part entière au sein du récit mais leur fonctionnement et leurs finalités laissent à penser que l'auteur n'a pas voulu les construire de manière classique, comme « (...) le personnage proverbial et légendaire, chargé d'expliquer la fable et de diriger l'intelligence du lecteur » défini par Charles Baudelaire¹⁵³. En effet, même s'ils sont au centre du récit par le biais de la focalisation interne, différents éléments nous empêchent de les considérer comme des personnages typiques de roman, se rapprochant du réel. Néanmoins, la situation hiérarchique de Sabine, Antoine et Sophie les distingue des personnages secondaires, beaucoup moins précis et approfondis. Parmi ces éléments, on constate dans les trois romans que le lecteur s'installe directement au cœur de la vie des protagonistes pour assister à leur chute : les huit dernières années de la vie d'Antoine Arnault et la dernière pour Sabine de Fontenay. À l'exception de la sœur Sophie, après avoir vécu un moment d'acmé amoureux, les deux autres héros meurent. Sabine est le personnage dont l'auteur a le plus construit l'image : beaucoup de détails livrés petit à petit nous permettent d'avoir une idée précise de la jeune femme. Le portrait assez complet comporte plusieurs descriptions de ses tenues, de son visage et de son environnement présent ou passé, ses origines, son enfance, sa maison... De même, le rôle actanciel et thématique est clairement établi : « il permet l'introduction et l'enchaînement des motifs¹⁵⁴. » Le portrait du héros masculin, Antoine Arnault, est plus épuré. En effet, alors que Sabine de Fontenay rassemble plusieurs systèmes descriptifs,

¹⁵² Philippe Hamon écrit à ce propos que l'aspect paradigmatique d'un personnage est « ancré dans la compétence idéologique du lecteur ». *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette université, 1981, p. 115.

¹⁵³ « Madame Bovary par Gustave Flaubert », *L'Artiste*, 18 octobre 1857.

¹⁵⁴ Michel Patillon, *Précis d'analyse littéraire – Structures et techniques de la fiction*, Nathan, 1974, p. 53.

accumulant divers types de références, le personnage de *La Domination* s'articule essentiellement autour de traits psychologiques qui servent à établir une cohérence entre les faits et le personnage. D'ailleurs, que sait-on au juste de ce jeune écrivain ? Aucune information sur ses origines, son physique ou encore ses attributs ne permettent au lecteur de s'en faire une idée précise. Il se caractérise uniquement par ses actions (et non-actions) et surtout par ses pensées, omniprésentes grâce au monologue intérieur. On en conclut que Noailles dans ce cas ne vise pas à l'exhaustivité d'un caractère comme l'aurait fait le romancier du XIX^e siècle. Son intention est ailleurs : dans l'édification d'un type, d'un caractère : « Le caractère ainsi constitué doit être distingué du personnage : tout personnage n'est pas un caractère. Le personnage est un segment de l'univers spatio-temporel représenté, sans plus; il y a personnage dès qu'une forme linguistique référante (noms propres, certains syntagmes nominaux, pronoms personnels) apparaît dans le texte à propos d'un être anthropomorphe. (...) Mais dès que surgit le déterminisme psychologique, le personnage se transforme en caractère. (...) Sans déterminisme, il n'y a pas de caractère¹⁵⁵. » Ainsi n'est-ce pas tant à la consistance et au réalisme des personnages que Noailles s'est attachée qu'à l'exploitation de ces figures pour exposer quelques thèmes cruciaux. Ses personnages deviennent un support utile à ses questionnements philosophiques. Elle les utilise pour trouver des solutions, tester des hypothèses et véhiculer son idéologie des affects. Dans cette volonté de sortir des modèles du passé, la romancière se révèle donc très moderne car « le personnage, qui jusque-là n'était qu'un nom, l'agent d'une action, a pris consistance psychologique, il est devenu un individu, une « personne », bref, un « être », pleinement constitué, alors même qu'il ne ferait rien, et bien entendu, avant même d'agir, le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique (...)»¹⁵⁶. Pourtant, les références et allusions intertextuelles à de grands romans du XIX^e siècle ne manquent pas : plusieurs mythes, titres ou auteurs sont convoqués.

Sœur Sophie entre Sabine et Antoine détonne particulièrement. Le faire de ce personnage est réduit au minimum de par sa situation de claustration. Ainsi, chaque geste, chaque mouvement a-t-il plus de sens que pour n'importe quel autre personnage. Dans ce cas, le rôle actanciel de Sophie est primordial : c'est en effet par rapport à tous ceux qui l'entourent qu'elle peut se définir (y compris par rapport aux objets inanimés). Mais quand Noailles prive son héroïne de toute action pour mieux se focaliser sur la vie

¹⁵⁵ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose et Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil, 1971, p. 183.

¹⁵⁶ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, novembre 1966.

intérieure, que cherche-t-elle à montrer ? Sont-ce les actions ou les pensées qui définissent l'homme ? Si certains critiques comme Rémy de Gourmont¹⁵⁷ se sont fourvoyés dans leurs analyses, c'est précisément parce qu'ils n'ont vu en ces figures que des personnages d'agissements, de pouvoir ou de savoir. Or, ils se caractérisent précisément par leur psychologie et leur *libido sentiendi*, ce qu'ils découvriront une fois tous les autres ressorts de l'action ou de l'ennui éprouvés. Les personnages secondaires servent pour la plupart à compléter indirectement notre savoir sur ces héros et semblent parfois être de simples outils. Seul Philippe Forbier déroge à cette règle, il est en effet le seul à jouir d'un cheminement moins tributaire des vicissitudes de la vie de Sabine.

La Nouvelle Espérance comporte le plus grand nombre de personnages. On en compte sept qui jouent un rôle dans le roman et quelques autres qui apparaissent au second plan (le père, le cousin, le professeur de dessin et le médecin de Sabine, l'épouse et le fils de Philippe Forbier). *La Domination* compte quatre protagonistes importants : Antoine, Martin, le binôme Marie/Émilie et Élisabeth. Corinne, la Créole et l'évanescence Madame Maille restent des personnages secondaires à différents titres. Enfin, dans *Le Visage émerveillé*, seuls l'héroïne, son ami et la mère supérieure entretiennent les relations les plus importantes, même s'il existe une foule de personnages secondaires (les autres sœurs, le médecin, l'aumônier, la famille de Sophie, ou encore le jardinier) ou inanimés et autres instances religieuses.

Dans cette galerie de personnages, deux diffèrent particulièrement des autres : Antoine Arnault et sœur Sophie. Le premier avant tout parce qu'il est le seul héros masculin chez Noailles, la seconde par son statut de religieuse atypique.

Sophie est une personne simple mais « pas très scrupuleuse », qui s'applique dans ses prières mais qui est « orgueilleuse¹⁵⁸ » de sa jeunesse, qui aime regarder la vie depuis la fenêtre de sa chambre mais écoute et s'interroge sur les trains qui passent au loin. Animée par ces contradictions – dont l'énumération n'est pas exhaustive – on comprend rapidement que l'on a affaire à une situation spéciale et à un personnage singulier. En effet, la situation initiale dans laquelle le lecteur se trouve d'emblée projeté ne manque pas de susciter quelques questions. Pourquoi l'écriture du journal intime débute-t-elle un 20 mai et, de surcroît, par les occupations banales de son auteur ? Où se situe cette première scène ? Aucune note préalable ne fournit les réponses à ces deux questions. Le lecteur non averti ne peut qu'effectuer des déductions

¹⁵⁷ Voir « La Prose de Madame de Noailles », *op.cit.*

¹⁵⁸ P. 43, 44, 89, 100, 127, 128, 143.

hasardeuses des éléments parcimonieusement laissés. Il faut attendre le sixième jour du journal, le 30 mai, pour obtenir une information concrète et sans ambiguïtés : « Il y a aujourd'hui deux années que je suis entrée au couvent. » Cette déclaration fixe du même coup le statut de l'auteur du journal puisqu'aucun élément auparavant ne nous permettait d'écarter catégoriquement d'autres hypothèses. Dès lors, la jeune religieuse explique les motifs de son entrée au couvent. Ces raisons commencent à étayer le personnage : elle précise en effet son milieu social d'origine, évoque les membres de sa famille et son besoin de douceur et d'attention¹⁵⁹. Bien sûr, la religieuse parle aussi de son amour de Dieu mais l'on peut déjà souligner qu'il ne constitue pas l'unique cause de son engagement. Alors que l'on ne connaît même pas le nom de cette nonne (il faudra attendre le jour de sa fête – le 18 septembre, dans la seconde moitié du livre - pour l'apprendre), celle-ci évoque ses menues activités, ses petits plaisirs quotidiens dédiés à la rêverie, à la nature, aux paroles adressées à Dieu ou à l'interprétation du silence (le 22 mai). Physiquement, deux brèves allusions mentionnent une « robe blanche et bleue » (le 30 mai) et sa ressemblance avec une photo de sainte Thérèse (25 septembre, p. 97). Enfin, on relève au début du journal une remarque sur son visage « ovale et clair comme un petit miroir entouré d'argent » (le 22 mai).

Le portrait psychologique de Sophie se dessine progressivement et en particulier grâce aux autres personnages qui évoluent autour d'elle. L'un d'entre eux, la sœur Catherine « au tendre profil oblique », qu'elle respecte, devient sa comparse préférée (le 30 septembre). Tout d'abord, celle-ci suscite le doute et l'interrogation sur la signification du mot « pureté ». Le choix de ce prénom n'est pas un hasard puisqu'il concorde avec le sens d'origine grecque, « pure ». De plus, lors de leurs promenades, elles dialoguent sur la nature ou sur Dieu. L'amour de Sophie pour la nature perturbe sa congénère qui la trouve dispersée. La réponse fait apparaître un des traits du caractère de Sophie : la soumission. En répétant à trois reprises sa capacité à s'accepter comme elle est, la religieuse affirme sa personnalité et fait preuve de fermeté. De plus, on comprend qu'elle n'a pas renoncé, en entrant dans les ordres, à « rire, pleurer » et qu'elle ne veut pas contraindre son tempérament fait aussi « d'humeur, des caprices, de l'exaltation ». Cette vie calme et contemplative se trouve favorisée par le régime de

¹⁵⁹ « (...) La sécheresse de la vie, chez mes parents, me rendait malade. Mon père, quoiqu'il fût riche, se préoccupait de sa fabrique de dentelle. (...) Une de mes sœurs est mariée à un avocat, une autre à un officier de marine. Personne ne parlait de la paix, de la méditation, des jardins, de l'amour ; seulement mes livres, et la mère abbessse quand je venais la voir. », (p. 41).

faveur que lui accorde la mère supérieure. La jeune religieuse bénéficie ainsi d'une large chambre « au midi », située à l'écart du couvent, au premier étage, où elle a disposé quelques roses. Tous ces éléments amènent à conclure qu'elle n'est pas l'égale des autres, reproche que lui adressera d'ailleurs clairement sœur Marthe (outre son manque d'humilité), probablement jalouse de la bienveillance de la mère abbessse qui ne s'intéresse pas réellement aux autres religieuses¹⁶⁰. Ces deux femmes entretiennent en effet un lien privilégié ténu qui reste assez difficile à analyser. Dans un premier temps, Sophie a expliqué qu'elle avait apprécié la douceur et les soins reçus d'elle quand elle venait au couvent. Ce qui laisse à penser qu'elle a été un facteur déterminant dans son choix de rentrer dans les ordres. Pourtant, malgré l'importance et le charisme du personnage, il reste relativement mystérieux. Par exemple, il n'est fait aucune mention de son aspect physique (unique précision apportée le 7 juin : « elle est belle, elle est jeune encore ») ni de ses attributs et on ne connaîtra pas plus son nom. Seuls les jugements et anecdotes relatés par Sophie nous permettent de cerner ce personnage. Dans un deuxième temps, elle précise qu'elle l'aime car elle est « orgueilleuse » comme elle. Autre similitude, la mère supérieure « rêve tout le temps » et son caractère ressemble à celui du père de la jeune sœur qui dirige une fabrique de dentelle avec fermeté. Par conséquent, la nonne ressent une intense admiration pour ces êtres de pouvoir qui apparaissent contradictoires voire tiraillées entre le devoir et l'amour. De plus, le 2 juillet, l'abbessse n'hésite pas à venir discuter avec Sophie et à lui rendre son affection. Mais, surtout, contrairement aux autres, « elle ne parle pas beaucoup de Dieu ni des choses de l'Église ou du couvent ; elle parle de l'énergie, de la volonté¹⁶¹ ». Le respect et l'amour qu'elle lui porte tiennent également à ses attitudes pendant la prière « sans exaltation », à ses regards qui s'évadent hors du couvent, à son caractère parfois dur mais capable d'une « bonté auguste » et magnanime¹⁶². En fait, c'est elle aussi qu'elle reconnaît dans ce personnage hautain et réservé, entre un miroir et un modèle à atteindre. Cependant, un événement va modifier la confortable routine du couvent et bouleverser la vie de sœur Sophie : la venue d'un jeune peintre. La douceur qui régnait en son cœur et dans le couvent se volatilise presque instantanément. Pourtant, la première rencontre ne provoque aucun choc chez Sophie qui aperçoit un homme « venu

¹⁶⁰ Le 16 juin.

¹⁶¹ Le 6 juin.

¹⁶² Les éloges caractérisant la mère supérieure ne manquent pas : « compréhensive », « profonde et bonne », « tendre », « le plus beau caractère », « je l'adore », « elle m'a regardé avec bonté »...

voir un tableau » de la chapelle et qui « riait doucement tout le temps¹⁶³ ». Trois jours plus tard, elle l'observe et lui trouve un « visage doux, aimable, comme le visage d'un frère qu'on reconnaît ». Elle prend alors le temps de le détailler : « j'ai bien vu qu'il avait des yeux clairs et tristes, et une barbe blonde, des cheveux blonds ». Mais fort heureusement, il est quand même moins beau que le Seigneur ! Petit à petit, un mode d'échange s'instaure par le biais de billets transmis via le jardinier. Ainsi apprend-elle que ce jeune homme s'appelle Julien Viollette, qu'il est peintre et qu'il veut écrire des livres. L'intérêt de ce personnage réside dans sa force intrinsèque à tout remettre en cause. Tout d'abord, il ne croit pas en Dieu et se proclame « panthéiste » (le 17 juillet). Ensuite, il a beaucoup voyagé en Italie, en Espagne, en Égypte et à Constantinople. Enfin, il est « drôle » et il agit contrairement au Seigneur. On comprend par ces quelques exemples la puissance antinomique qui se dégage de ce personnage particulièrement à même de séduire la jeune Sophie, religieuse à la foi déjà vacillante. Grâce à cet élément perturbateur, il apparaît de plus en plus clairement que les personnages sont construits sur un système d'opposition.

De toute évidence, la première opposition s'inscrit entre l'intérieur et l'extérieur. Le cadre du couvent, qui comporte un jardin où sœur Sophie écrit, se définit comme un lieu clôt et donc capable de vivre en autarcie¹⁶⁴. Il joue alors un rôle primordial car il configure les relations entre les différents personnages et l'extérieur, entre les hommes et les femmes, établissant un antagonisme total. Pourtant, nulle part Sophie n'évoque les murs, la séparation, et ni l'isolement ni la claustration ne semblent une souffrance à ses yeux. Certes, on peut opposer les quelques références faites aux trains et les anecdotes sur la vie à l'extérieur, mais la religieuse reste plus intriguée ou surprise que réellement frustrée, comme par exemple lors des visites de sa mère et sa sœur¹⁶⁵. En fait, elle s'accommode très bien de la nature à taille réduite telle qu'elle lui est offerte dans le jardin du couvent, sublimée par son imaginaire. Elle se plaît à prêter une vie aux légumes, aux fruits ou au soleil¹⁶⁶. Cet anthropomorphisme s'élargit également aux saisons ou au couvent lui-même. L'autre forme d'antinomie met face à face les religieuses et les personnages vivant à l'extérieur. Parmi ceux-ci, on trouve le médecin qui vient voir la petite nonne et soigner les stigmates de sœur Catherine,

¹⁶³ Le 2 juin.

¹⁶⁴ D'après les remarques de Sophie, on déduit qu'il existe dans le couvent un poulailler, un verger, un potager, une fontaine et bien sûr la chapelle.

¹⁶⁵ Le 16 octobre, p. 120.

¹⁶⁶ Voir le 9 août et le 19 octobre.

apportant avec lui le pragmatisme scientifique et cartésien. Ensuite, Sophie relate les visites de sa famille, « le 15 de chaque mois ». Autre personnage masculin qui peut entrer et sortir du couvent : l'aumônier. Sophie n'apprécie pas cet homme sans manière ni raffinement, incapable non seulement de se mouvoir en silence mais encore de concevoir l'empathie et la pitié¹⁶⁷. Cette figure s'oppose aussi à celle de la mère supérieure. Le troisième personnage autorisé à entrer et sortir du couvent est le jardinier. Très souvent sollicité, rarement évoqué, cet adjuvant des deux amoureux joue le rôle crucial d'intermédiaire. On ne sait rien de plus sur lui et sa mission comme son caractère tiennent de la discrétion, du secret.

Enfin, l'opposition entre la religieuse, sa mère et sa sœur s'inscrit dans leurs tenues et surtout leurs chapeaux ; elles se dévisagent sans comprendre le sens de ce code vestimentaire. Sophie insiste sur les différents styles qu'elle a vus chez sa sœur et note le 16 octobre : « On ne la reconnaît jamais, et je regarde son vêtement avant de voir sa figure. » Le vêtement devient pour la religieuse le symbole de la constance et de la transparence. À l'inverse, la myriade de costumes de sa sœur fait montre de versatilité voire de dissimulation. Il y a donc bien d'un côté le monde ouvert, composé majoritairement d'hommes libres, et le couvent, monde fermé uniquement sur des femmes. Parmi celles-ci Sophie évoque régulièrement trois de ses congénères : sœur Catherine, sœur Colette, sœur Marthe, et une sœur de passage, Bénédicte¹⁶⁸. Ces deux derniers personnages, et en particulier la sœur Marthe, parfait contraire de Sophie, ne servent pas à faire progresser l'action, comme le feront Julien ou la mère abbessse. Leur présence dans le récit a pour but de décrire, par une sorte de prétérition, le caractère de l'héroïne. Par exemple, quand le lecteur lit que sœur Marthe « a une âme de servante », il en déduit que Sophie, elle, a une âme d'insoumise (le 2 juin). À trois reprises, il est précisé que sœur Marthe « a de l'humilité » à l'inverse Sophie qui répète à loisir combien elle est orgueilleuse. Il en va de même des tâches collectives que sœur Marthe réalise de bonne grâce alors que son acolyte avoue son oisiveté. Pourtant, même si « personne ne l'aime », qu'elle subit le mépris de la mère supérieure, la sœur « ordinaire et robuste » semble heureuse. Mais, le 8 octobre, quand Marthe pleure le décès de sa mère, Sophie lui trouve « des yeux doux et déserts », « un charme délicat »

¹⁶⁷ Les 2 et 27 juillet.

¹⁶⁸ On peut relever que tous les prénoms choisis par Anna de Noailles sont porteurs de sens. Colette, Marthe et Bénédicte sont des saintes ayant appartenu à l'ordre des clarisses. On se souvient qu'un tel monastère se trouvait près de la maison de campagne familiale à côté d'Évian et qu'enfant, Anna s'y rendait pour assister à la messe.

qui éveillent son attention. La mise en parallèle (ou plutôt en concurrence) des sœurs se poursuit avec sœur Colette « d'une laideur champêtre » avec son « visage un peu de travers, mince, sombre, sournois » (le 17 juin). Un peu plus loin, Sophie confesse qu'elle ne l'aime pas à cause de « son visage de grive », et pourtant, « très effacée » d'ordinaire c'est à elle qu'elle va confier son histoire. La fin de ce récit souligne la capacité de la diariste à mentir et un autre trait de son caractère : la jalousie et la possessivité.

L'apparition de Bénédicte, « petite fille noire d'Haïti », en route pour le couvent de Nîmes, aborde une autre question. Les deux pages qui lui sont consacrées vers la fin du journal (le 17 octobre) surabondent en remarques sur son physique et son comportement. Sans retenue ni modération, Sophie, attentive à tous les détails, peint cette étrange intruse : treize ans, « tout à fait noire », elle a des « cheveux de laine épaisse » et porte une « robe foncée », « une petite pèlerine », « un chapeau de feutre » et « un ruban de laine bleu » sur lequel pend « une médaille en argent ». Outre ces éléments extérieurs assez banals, la diariste insiste doublement sur son attitude « soumise et consciencieuse », « douce, patiente »¹⁶⁹. Mais ce qui semblerait a priori un avantage et une qualité se transforme en une critique acerbe du personnage et ce qu'il représente aux yeux de Sophie. En effet, la petite Haïtienne, trop parfaite dans ce costume, semble avoir été moulée dans la foi catholique. Quoiqu'elle en soit « très honorée », sa torpeur et son extrême concentration laissent sœur Sophie sceptique. Que lui a-t-on fait pour qu'elle soit devenue si scrupuleuse, sans « révolte » et comme « paralysée » ? Sophie ne peut concevoir que cette fille originaire d'un pays à la nature si exubérante et puissante, préfère l'étroitesse d'un couvent de Nîmes. Comment après avoir connu le goût de la « mangue muscat » dans son île « brûlante » peut-elle trouver le bonheur ailleurs, détournée à jamais de ces intenses sensations ? Sa complexion même appelle ces éléments : ses « lèvres énormes », ses joues « qui reluisent » suggérant encore la force du soleil, ce « visage de méchant singe féroce » et enfin ses yeux « pareils à la langue du tigre ». Dans ce discours sévère, Sophie désapprouve clairement le choix de Bénédicte qu'elle apparente à un reniement de sa nature profonde. On peut aussi interpréter ce passage comme une double critique de la religion qui non seulement pervertit et corrompt la véritable nature des hommes et en particulier celle de la femme, mais aussi, plus implicitement, connaît des déviations (référence à

¹⁶⁹ Le champ lexical autour de cette notion comporte également les adjectifs « sage » (trois fois), « bons », « doux », et l'adverbe « doucement ».

l'évangélisation forcée, au pouvoir de la religion). Finalement, sœur Sophie va aussi dans une moindre mesure expérimenter cet aspect contre-nature et pourrait, dans un raisonnement réflexif, s'attribuer ces remarques.

Si Julien semble à l'opposé de Sophie, la comparaison qu'elle instaure explicitement entre les deux hommes aimés se révèle encore plus édifiante. Très vite, en effet, elle effectue un rapprochement fantaisiste entre le Seigneur et le peintre, qui s'établit dans un premier temps sur des critères esthétiques. Du jeune homme, nous n'avons aucune description physique. L'avantage se fait logiquement, à ce stade de sa relation avec Julien, en faveur de l'instance divine qui est décrite par sœur Catherine comme « maigre, saignant et blond... » Mais, au fur et à mesure, divers éléments vont inverser cette première idée. Dans un rapport d'égalité, Julien et Sophie se voient et se regardent alors que les rituels de l'élévation et de la prière supposent une attitude de soumission : « toutes les religieuses, comme chaque jour, ont baissé la tête » (le 22 mai). Cependant, même si Sophie ne veut pas faire comme les autres, il lui faut également produire des efforts pour s'élever vers Dieu (le 24 mai). Malheureusement, ceux-ci ne se voient pas récompensés. Parallèlement, Julien multiplie les preuves de son intérêt, après les regards, des billets doux sont échangés¹⁷⁰. La première visite reproduit la situation de communication hiérarchisée entre une instance supérieure et inférieure. Même si cela n'est dû qu'à un facteur matériel, cette fois-ci Sophie se trouve en situation de supériorité, du haut de sa fenêtre¹⁷¹. De cette manière, elle peut entendre les paroles de Julien monter vers elle. Dès lors, dans un deuxième temps, Sophie constate que l'amour de Julien passe par le flot de ses paroles et de ses expressions de joie. Voilà précisément ce qu'il manque dans sa relation à Dieu. Malgré ses interpellations régulières, son adjuration « Parlez aussi, Seigneur » du 5 juillet, réitérée le 19 août plus fortement encore, aucun signe, aucune intervention spirituelle ne donne la force suffisante de se « fermer les oreilles » ni ne permet d'éviter que les paroles de Julien ne descendent « jusque dans son cœur¹⁷² ». La maladie, la fatigue et la souffrance interviennent comme des signes rédempteurs mais ils ne se prolongent pas assez pour pérenniser la manifestation divine. Par une loi symétrique, tandis que Julien investit de

¹⁷⁰ La relation va crescendo : il s'agit d'abord de regards puis de lettres délivrées régulièrement, comme le prouve l'emploi du présent le 18 juin : « Le jeune homme revient, il me laisse des billets ». Ensuite il lui prend la main puis les deux, l'enlace (le 11), l'embrasse sur la bouche le 20 et puis enfin le 29 août cette note sibylline : « On ne sait pas comment cela arrive. »

¹⁷¹ Cette dichotomie prend forme aussi avec leurs activités, diurnes et nocturnes. Les premières relèvent de la règle, du rituel alors que les secondes appartiennent à la sphère du secret et du mensonge.

¹⁷² Le 19 août : « (...) voyez comme je me prosterne, j'attends ; parlez. Vous ne parlez pas. Lui parle. »

plus en plus le cœur de Sophie, sa foi s'amenuise. Si bien que la réalisation des sentiments (matérialisés plus fortement à chaque visite par des cadeaux : portraits, livres, poèmes, une bague et une photo de sainte Thérèse) entraîne indubitablement une remise en cause de l'idée même de Dieu. Progressivement, la vénération divine déserte le cœur de Sophie qui se trouve face à elle-même sans repère. Le 5 juillet, elle décrit déjà ce changement radical : « Quand je vous reçois dans mon cœur je n'ai plus l'allégresse d'autrefois, ni le respect grave, sacré ; je n'ai rien que de l'indifférence. » Un peu plus tard, réellement désemparée, elle finit par rendre Dieu (plutôt qu'elle ou Julien) responsable de ses tourments. Après tout, ne nous a-t-il pas créés à son image ? Le personnage de la jeune religieuse se transforme donc en une jeune amoureuse révoltée qui affine ses jugements. Grâce à ses doutes et ses souffrances elle progresse dans la découverte de sa personnalité.

Sophie prend peu à peu conscience progressivement de ses différences. Tout d'abord, un changement s'opère dans la relation avec son corps. Précisément un mois après la rencontre avec Julien, le 3 juillet, elle semble ressentir pour la première fois « sous sa robe droite, son corps qui est doux, ses jambes qui ont des mouvements. » Et, naïvement, elle ajoute : « Je croyais que des religieuses ne sont toujours que des religieuses ; mais maintenant je sais que, quand elles n'ont plus leur robe, ni leur linge, elles sont nues. » Par conséquent, cette remarque fait émerger la gêne qu'elle éprouve vis-à-vis du corps. C'est ce qu'elle exprime également avec la communion, qui consiste à manger la chair et le sang du Christ, et des stigmates de la sœur Catherine qui l'indisposent¹⁷³. Cette répulsion met en exergue la profonde disjonction effectuée entre l'âme et le corps dans la religion catholique. Les sentiments et l'attirance qu'elle éprouve pour le peintre marquent ensuite de façon certaine son physique. L'obsession ressentie l'envahit complètement et agit comme une substance stimulante qu'elle aurait absorbée en excès. En définitive, la sensation s'avère gênante, pesante : « (...) j'étais trop empli de lui, je n'avais pas une place en moi pour penser¹⁷⁴. » Ensuite, l'innocente amoureuse constate un second effet, bien plus agréable, celui d'un retour à la bonne humeur enfantine et à l'envie d'agir¹⁷⁵. L'amour possède donc ce double effet magique de métamorphoser le corps et l'esprit, et encore plus précisément dans le cas

¹⁷³ Le 11 août, p. 80.

¹⁷⁴ Le 2 juillet, p. 58.

¹⁷⁵ « J'avais envie de rire, de faire des compotes avec sœur Marthe, d'aider, si on voulait, à la lingerie. »
Le 2 juillet

de Sophie, de ramener l'aisance et la spontanéité de l'enfance. Enfin, lors de la dernière phase de transformation, la religieuse prend conscience qu'elle est, par cette expérience amoureuse, plus différente encore des autres religieuses (« je ne suis plus ici, pareille aux autres, je suis différente de mes sœurs » (le 2 septembre) et plus proche des autres femmes. Aux premières, elle aurait envie de jeter à la figure leur ignorance du véritable amour¹⁷⁶, leur laideur et leur vie insignifiante (le 20 juillet) ; aux autres, elle pense avec compassion et peut-être même avec envie¹⁷⁷.

L'idylle comporte également des points négatifs. Tous deux ont en partage la peur, la confusion et la souffrance. Pour Julien, l'enthousiasme alterne avec le découragement, le plaisir avec l'accablement. Les rires, les marques d'affection et les « paroles simples » s'espacent jusqu'à l'inévitable séparation. Il ne parle pas du passé mais n'évoque pas non plus l'avenir. Son comportement évolue petit à petit, il se met en colère, boude et devient jaloux et cruel¹⁷⁸. Pour Sophie, un dilemme douloureux et effrayant s'installe : commet-elle un péché en aimant Julien et surtout, qui aime-t-elle le plus des deux. Dès lors, elle ne connaîtra plus le repos de l'esprit, la quiétude de l'âme sage. La foi dorénavant ne lui apporte plus aucun secours. Une même translation proportionnelle, très habilement suggérée, ne cesse de croître entre les contacts physiques pressants de Julien et les angoisses somatiques ressenties par la religieuse. Il ne s'agit donc pas de simples appréhensions ou de la peur du châtement divin dont souffre Sophie. Elle expérimente tour à tour diverses sortes de sentiments et d'états très contrastés, comme la pitié, la magnanimité, la confiance, la joie, la colère, la haine, ou encore la confiance et la domination. C'est précisément cette alternance confuse qui l'empêche de raisonner et d'expurger ses angoisses : « Je sais bien, je devrais réfléchir, méditer la nuit dans mon lit, prendre une sage résolution, m'inquiéter ; je ne peux pas penser¹⁷⁹. » Sophie croit osciller maintenant entre la volupté et la folie, car entre ses interrogations et ses souffrances, une force encore plus puissante et insinuante la taraude : le désir.

D'après les souvenirs racontés par Sophie, qu'il s'agisse de son enfance, des après-midi d'été passés dans la véranda auprès de sa mère ou encore des goûters

¹⁷⁶ Celui qui est seul capable de susciter et surtout d'éteindre le désir et la volupté.

¹⁷⁷ Le 30 août.

¹⁷⁸ « Je pardonne à Julien d'être, depuis quelques jours, irritable et jaloux ; il hait mon couvent (...) Hier, Julien, dans un mouvement de colère, a brisé le rosaire que je porte chaque jour à ma ceinture. » le 22 octobre.

¹⁷⁹ Le 8 août.

dansants organisés par sa tante, elle n'a jamais connu l'envie ni le désir. Ces réceptions l'ennuyaient ou la rendaient « triste ». Par conséquent, les sollicitations de Julien provoquent naturellement l'appréhension et la peur, ses audaces augmentant chaque nuit davantage : « Il m'a prise dans ses bras, il a mis la main sur mon épaule, il a dit d'une voix de fou, mais toute basse : Ma sœur bien-aimée, laissez que je vous caresse...¹⁸⁰ ». Déterminée à le revoir une dernière fois pour le semoncer, Sophie, face au repentir de Julien, ne peut que faire preuve de longanimité. Elle est maintenant persuadée qu'elle contrôle un peu mieux la situation, mais l'observation stricte de la règle par son intrépide et scrupuleux amant ne laisse pas de l'inquiéter davantage. Elle déplore amèrement, en même temps qu'elle semble la découvrir, l'inconstance du caractère et du désir. Autre déduction : non seulement les rencontres nocturnes n'ont plus le même intérêt mais encore quelle autre finalité avaient-elles si ce n'était de s'approcher de l'extrême limite ? Entre revirement et répit, elle s'effraie dorénavant à l'idée de franchir cette ligne, de commettre le péché ultime. Cette angoisse dilemmatique relève une fois encore d'extrêmes opposés : sa conscience de religieuse refuse ce désir alors que son être l'appelle¹⁸¹. Ces réactions dépassent totalement l'entendement de la sœur qui s'interroge sur sa capacité à disposer intégralement de sa volonté en dehors de toute influence : « (...) s'il ne voulait pas ces enlacements, ces baisers plus que moi, ne serait-ce pas moi qui les voudrais, qui attendrais, qui serais pleine de désirs, d'angoisses, d'étouffements ?¹⁸² » Quelques jours plus tard, un nouveau palier semble avoir été franchi. Sophie ne raconte rien de ce qu'il s'est passé mais le 7 septembre, elle s'exclame : « ah ! qu'importe tout l'univers, tout le péché ! Il y a cette flamme, cette ivresse, cet enivrement ! » avant d'employer le mot « volupté », défini par Julien. Cette sensation nouvelle libère provisoirement Sophie des affres de la mauvaise conscience¹⁸³. Elle jouit de ces moments ludiques si mystérieux : « La volupté ! tout est volupté. Il vient, je le connais, je ne le connais pas. Être toujours une timidité, une surprise l'un pour l'autre ! Il veut, je ne veux pas, je veux¹⁸⁴. » De plus,

¹⁸⁰ Le 31 juillet.

¹⁸¹ C'est ce qu'elle explique le 30 août lorsqu'elle écrit à propos des autres femmes : « Et elles disent : « oui », doucement, mais c'est plus fort qu'elles, elles disent "oui"... » Il semble que Sophie s'associe à ce processus même si elle ne parvient pas à l'analyser ni à le comprendre.

¹⁸² Le 25 août.

¹⁸³ La question se repose de nouveau le 20 octobre, en ces termes : « Mon Dieu, pécher c'est avoir le sentiment du péché. Mais moi, est-ce que je pêche ? » La réponse, absente du journal, serait sûrement négative.

¹⁸⁴ Le 10 septembre. Mais le 4 octobre, elle en donne une définition non moins abstraite : « La volupté, c'est un moment silencieux et haut comme une voûte infinie. »

lorsqu'elle proclame sa volonté de vivre et de se dédier au désir de l'autre, quand elle dénie toute peur, ou encore qu'elle rêve de pays lointains, on ressent une véritable osmose entre les deux amants. Mais ce bonheur fulgurant ne semble pas assez consolidé. Déjà le 24 août, l'impudente nonne tentait de repousser « ces enlacements où [elle] perd la tête ». Une semaine après, elle se sent envahie par une « lente et calme folie », état qu'elle paraît craindre plus que tout puisqu'elle s'en croira délivrée par un simple coup de froid (le 20 septembre). Une fois l'apothéose passée, la question fatidique surgit et jette de nouveau Sophie en plein délire : faut-il rester ou partir avec Julien à Paris ? Les sensations et les sentiments éprouvés ne laissent aucun doute. La sage vie du couvent sans lui n'est plus possible. Peut-on oublier, déraciner le violent désir, la volupté révélée, le goût et les souvenirs qu'ils ont laissés ? Sensible aux plaisirs, apprivoisée par l'amour, Sophie sait que tout peut recommencer : ce qui a été révélé le demeure à jamais. Mais alors pourquoi décide-t-elle de rester au couvent ? Pourquoi se détourne-t-elle de l'appel de l'amour humain, le seul amour incarné et partagé ?

Une comparaison simpliste induit Sophie en erreur, faussant dès le début son raisonnement. Effectivement, elle conçoit l'amour à partir de ce syllogisme : l'amour, c'est l'amour de Dieu mais s'il est supplanté par Julien, alors ce dernier, du même coup, devient Dieu : « Lui, c'est vous, vivant¹⁸⁵ ». Par conséquent, puisqu'elle aime Julien le Seigneur disparaît de fait. Alors qu'elle aurait pu concéder à une hiérarchie, ou pour le moins à une catégorisation, la substitution de l'un par l'autre, dans un processus d'équivalence, l'empêche d'envisager un partage, une solution intermédiaire. L'amour, aussi bien pour Dieu que pour Julien, n'est donc envisageable que dans une dimension absolue. Ensuite, Sophie tient à la douceur et la tranquillité de son couvent, aux rituels qui lui procurent des plaisirs simples et modérés mais fiables. La vie en dehors est bien « trop large », trop compliquée voire hostile. Le couvent ressemble à ce rêve du 9 octobre, qui contient l'essentiel et ne nécessite pas trop d'effort. Quant à Julien, tout d'abord, on constate qu'il se caractérise par le « faire » alors que celui de Sophie et ceux qu'elle affectionne se définissent par « l'être »¹⁸⁶. Les divers devoirs, obligations et responsabilités que Julien énonce à Sophie lorsqu'il tente de la persuader de le suivre,

¹⁸⁵ Le 19 août.

¹⁸⁶ Dans le même ordre d'idée, on constate que les personnages les plus détaillés physiquement sont ceux pour lesquels Sophie a la plus grande aversion. La beauté du corps semble liée à celle de l'esprit chez Noailles.

achèvent de l’effrayer (le 28 octobre et le 10 novembre). De plus, Sophie a parfaitement saisi que l’attirance de Julien tient en partie à sa condition de femme recluse, à ce goût du défi que celle-ci suppose¹⁸⁷. D’autre part, cette relation repose continuellement sur la transgression d’interdits en tout genre, situation qui ne pourrait se maintenir à l’extérieur. Certes, les nombreuses violations de la règle (par exemple les portraits qu’il fait d’elle, les livres de Baudelaire, la corruption du jardinier...) confinent à l’immoralité mais il s’agit surtout pour Sophie de rites initiatiques et de l’apprentissage de l’amour, qui comme tels impliquent des sacrifices. Julien le sait déjà et servira de guide à son amie mais son rôle se limitera là.

Enfin, si Julien possède la clef du couvent, il n’a pas trouvé le chemin du cœur de son amie, comme y parviendra la mère supérieure avec la pitié et la douceur. Bien que Julien soit l’amour masculin incarné, qui enfin parle, rit et enlace, il n’a pas compris que l’ébranlement des sens ne conduit pas forcément à la pérennité des sentiments. Il a probablement négligé de rassurer sa compagne, de comprendre sa sensibilité : « Par moments je lui explique tout ce que j’ai dans le cœur, dans la pensée, puis, quand c’est fini, enivrée d’un si grand plaisir, je le regarde pour voir ce qu’il pense, ce qu’il va répondre ; mais il prend ma main, et la baise doucement et dit : – Je ne sais pas ce que vous racontiez, j’ai entendu le son de votre voix...¹⁸⁸ ».

La Domination s’ouvre directement sur le nom de son héros, Antoine Arnault. D’emblée, il occupe la place principale et s’installe au premier plan du récit pour ne plus le quitter. Contrairement à *La Nouvelle Espérance*, nul contexte ni mise en situation, ce jeune homme de vingt-six ans « au visage mystérieux » est l’unique préoccupation du narrateur (p. 14). La signification du patronyme du héros, Antoine, signifie « inestimable »¹⁸⁹ en latin et Arnault fait référence à l’aigle, indique déjà un caractère égocentrique et suffisant. Même si cet aspect du protagoniste ne changera guère, dans ce roman aussi le héros évoluera. Au cours de ce récit, en effet, on assiste à l’apogée puis à la chute de ce jeune intellectuel ambitieux. C’est cette course en avant

¹⁸⁷ Julien lui dit : « (...) vous êtes cloîtrée, vous êtes cachée, vous êtes la prisonnière, l’esclave, la reine, l’odalisque du Dieu éternel. Vous êtes une chose sacrée, privilégiée, retenue (...) moi seul je vous vois, je vous parle, je vous goûte, je vous connais ; je serre contre moi et je caresse votre chère tiédeur (...) », le 4 octobre.

¹⁸⁸ Le 16 octobre.

¹⁸⁹ On notera que les différentes acceptions et nuances du terme, tant péjoratives que mélioratives, peuvent être envisagées.

éperdue que le roman retrace¹⁹⁰. Les premières lignes nous le montrent riant, observant la nature et les gens autour de lui, un soir d'été. « Le cœur léger et libre », célèbre, le bonheur semble à portée de main. Cependant, dès les premières pages, quelques termes suffisent à révéler la personnalité dépressive et perturbée du héros qui ne fera que s'accroître au fil du récit. Lorsque le roman commence, ce jeune auteur s'emploie déjà à remettre en cause une partie de sa vie. Il vient de briser une relation amoureuse longue de trois années qui n'aurait pu s'accorder avec les obligations de sa récente célébrité. Rapidement, les agissements d'Antoine provoquent un certain malaise chez le lecteur qui ne sait que penser de ses revirements, irritations et faux-semblants. Ses jugements, cinglants sur les gens qu'il observe et irrespectueux envers son ami Martin Lenôtre, finissent par le rendre antipathique.

Le héros de *La Domination* entretient une relation antagoniste avec son meilleur ami Martin Lenôtre. En effet, Antoine Arnault connaît le même fonctionnement paradoxal que les autres personnages noailliens qui se structurent les uns par rapport aux autres dans un schéma d'opposition. De Martin, aucun portrait physique – ces données sont réservées aux femmes du roman – ni précisions superflues sur son entourage, ses occupations, ses états d'âme. Malgré cette discrétion relative et leur opposition fondamentale, Martin sera le seul adjuvant d'Antoine. L'antinomie des deux protagonistes repose sur leur caractère et leur style de vie. Tout d'abord, Martin incarne le pragmatisme et la simplicité dus à sa naissance dans « des campagnes vertes et mouillées » (p. 7). De plus, « studieux et savant », sa profession de médecin présume une certaine rationalité. Enfin, son mariage représente la stabilité et la « gravité » (p. 8). À peine plus âgé que son ami, Martin « innocent et actif » mène ainsi « une vie énergique et brave¹⁹¹ ». Précisément, cette « âme spontanée et naïve », son tempérament accort et respectueux exaspèrent Antoine. Contrairement à lui, il ne porte pas sur les autres un regard bienveillant, marque de la sérénité intérieure et du contentement. Les gens simples et « affairés », il les « méprise » (p. 2). De fait, Antoine se révèle rapidement déséquilibré et quasiment malade si bien qu'il apparaît tiraillé par toutes sortes de contradictions. L'accumulation de verbes ou d'expressions négatives efface rapidement l'illusion de bonheur du début. Le comportement du héros s'emploie à saper tous les repères de son existence : il dédaigne les hommes y compris Martin, réfute la science et déplore jalousement l'éternité de la nature. Ces sombres traits

¹⁹⁰ La première scène du roman s'ouvre sur le héros en voiture, allégorie de la vitesse, illustre cette idée.

¹⁹¹ *Ibidem*.

laissent Antoine en proie au doute, « seul et sans joie » (p. 14). La fierté ressentie à l'invitation d'un illustre confrère et « la douce humeur » de son ami ne suffisent pas à apporter un peu de soulagement à Antoine. Le silence et la nuit laissent percer une vulnérabilité proportionnelle à son orgueil et sa fierté. Il pleure sur lui-même, souffrant de ne pas être universellement idolâtré et voudrait forcer l'admiration de tous ceux qui ne le voient pas. En effet, si Antoine goûte la célébrité, nulle part la gloire n'est évoquée. Agité et étriqué dans cette vie sans trépidation, il rêve d'être un héros insigne, à l'instar des personnages qu'il admire. Qu'il s'agisse du maître vénéré qu'il s'apprête à rencontrer ou de personnages historiques, tels César et Alexandre croisés dans *Les Vies des hommes illustres* de Plutarque, Antoine, comme eux, ne voulait « rien moins que soumettre le monde entier¹⁹². » Mais l'ambitieux n'a pas trouvé son empire ni ses sujets : « Sur quels hommes régnerais-je ? Il faudrait encore que nos esclaves eussent notre propre valeur » (p. 22). Cette incroyable prétention s'accompagne d'un amour immense dont seuls les hommes supérieurement intelligents sont capables. Pourtant, il ne sait que faire de ce trop plein d'amour qu'il ressent pour toutes les choses belles et émouvantes qu'il souhaite dans son existence. Conscient mais embarrassé par cette force, il la dépense sans compter puis elle se transforme en amertume.

Durant le séjour chez le maître, Antoine observe ce personnage « glorieux » (p. 34). Il en est tout d'abord l'émule mais très vite, comme s'il en avait épuisé toute la substance, il le trouve sans « finesse », diminué par la vieillesse, et se proclame supérieur. En effet, l'autre pouvoir du héros réside dans sa jeunesse. Il sait qu'il possède un atout majeur mais cet avantage ne dure pas. Le temps est compté, voilà pourquoi le cours de sa vie va prendre l'allure d'une course effrénée. Mais quel en est le but ? Que recherche le héros de *La Domination* qu'il n'a déjà ? À la fin de cette épreuve, Antoine Arnault aura accompli sa révolution et trouvé les objets de sa quête : la volupté et l'enivrement. Ce cheminement se déroule en trois grandes étapes : la première expose ce personnage et ses préoccupations, elle semble placée sous le signe de la mélancolie et du doute. La deuxième étape est marquée par une série d'actions qui laissent à penser qu'Antoine tente de masquer son mal-être. Enfin, après cette fuite en avant, épuisé et désabusé, il se range et vit une ultime passion avec Élisabeth avant de mourir.

La vie et le comportement d'Antoine dépendent étroitement de ses liaisons

¹⁹² *Les Vies des hommes illustres*, Plutarque, Didier Librairie éditeur, Paris, 1944, chapitre XVI.

amoureuses, différentes à chaque grande phase de son existence. Son rapport aux femmes se révèle rapidement étrange : la première remarque est négative : « Les femmes (...) m'irritent, mais je joue avec leur secret et leur faiblesse (...) » (p. 3). Tel un prédateur, il analyse le comportement de ses proies et use de tous les moyens dont il dispose pour obtenir leurs faveurs : « Mon esprit, ma curiosité, la richesse et la sécheresse de mon intelligence sont sur elles comme des doigts légers et adroits » (p. 12). Sûr de ses aptitudes et persuadé que les femmes ne lui « font pas peur », Antoine a fait de la séduction un atout de plus dans sa panoplie de l'homme « jeune et parfait » (p. 10). Pourtant, ses regards et ses pensées laissent entendre qu'il ne les estime pas vraiment. Ce qu'il éprouve à observer les femmes ressemble plus à une sorte de pitié, de commisération. Jamais il n'envisage qu'elles puissent jouir de la vie (et de leur corps) sans l'homme¹⁹³. Après la rupture avec Mme Maille qui d'un jour à l'autre ne lui avait plus procuré les « sensations d'adolescence et de rêverie », Antoine, pour se distraire de son séjour chez le maître, tente de séduire sa fille Corinne. Cette « beauté charmante » de dix-huit ans, sage et discrète, ne semble pas s'intéresser vraiment à Antoine. Celui-ci pense susciter son admiration en lui faisant remarquer qu'il travaille beaucoup. Mais habituée aux activités studieuses de tous les hôtes, elle n'y prête pas attention. Qualifiée alors de « sottise et insensible », Corinne ne s'avère pas digne de lui. De plus, que faire d'elle après ? L'épouser serait une gageure car son « nom glorieux » empêcherait le sien de le devenir : « Je suis à l'âge où l'on ne limite pas la vie ; le nom glorieux que porte en outre cette enfant m'eût par moments affligé... » (p. 27). Pourtant, lors de la dernière nuit, après quelques échanges Corinne se révèle plus émotive que prévu. Son « visage si immobile et si docile » pendant la lecture d'une page de *René*, finit par avoir raison de la froideur d'Antoine. Enivrée par la nuit étoilée et troublée à la présence virile d'Antoine, Corinne s'éveille à la sensualité. En pleurs, elle s'accroche à cet homme qui contribue à la révéler femme, en interprétant sa défaillance comme la naissance du désir : « Mais Antoine Arnault, voluptueux et curieux, les doigts glissant sur ce jeune sein, épiait, de son regard rapproché, les yeux qu'il voulait troubler – et la jeune fille s'arrêta de pleurer ; hostile, surprise comme un être qui entend, qui voit quelque chose qu'il ne savait point (...) et bientôt Antoine Arnault, avide et penché sur elle, vit que le plaisir naissant faisait glisser toutes les

¹⁹³ « Il les trouvait impérieuses, arrogantes, satisfaites d'elles-mêmes dans leur toilettes luisantes et tendues, sous leurs chapeaux de fleurs, avec leur air volontaire et restreint. Mais il les regardait aussi avec sympathie, “ car pourtant, pensait-il, elles meurent dans nos bras de désir et de plaisir !... ” », p. 10.

lignes de ce visage (...) » (p. 43). Antoine a compris l'acte initiatique qu'il vient d'accomplir respectueusement, désormais Corinne n'est plus vierge de désirs. « Ému, reconnaissant », il a reçu le don précieux de son dernier moment d'innocence.

De retour à Paris, la notoriété de l'écrivain l'amène à fréquenter les soirées mondaines où il rencontre une femme étrangère et veuve¹⁹⁴. Le narrateur reste avare de renseignements sur ce nouveau personnage. Qualifiée de « nerveuse créole » ou de « jeune femme folle et chancelante » (p. 48-49), le récit ne comporte aucune description physique et ne mentionne aucun nom. On ne peut que laisser divaguer son imagination à la lecture de ces expressions suggestives : « sang animal et sauvage », « précieuse et alanguie de littérature », « le sérieux frivole », « une voix ardente », « sa bouche passionnée » (p. 47-48). Ainsi, à l'instar du héros, sent-on le charme infuser. Effectivement, « voyante et remuante », « coquette » de surcroît, la séduction opère instantanément sur le célèbre célibataire. De plus, sa beauté et l'intérêt qu'elle lui porte flattent son orgueil, excitent sa curiosité et surtout l'amuse. Leur rencontre arrive dans la vie d'Antoine à un moment opportun car elle répond à l'impérieux besoin du héros d'être admiré, reconnu et divertit. Les allusions assez nombreuses sur le comportement volubile de la créole concentrent la focalisation sur elle, ce qui produit l'effet d'un certain effacement puis d'une sorte de passivité d'Antoine Arnault. La volonté de le séduire – de même que l'attraction qu'elle exerce sur lui – la place en position de supériorité. Puisqu'il lui appartient de lui céder ou pas, Antoine est sous la domination de cette femme : il subit donc son désir¹⁹⁵. De son côté, elle voit en cet homme qu'elle admirait déjà avant leur rencontre « un spectateur », ce qui sous-entend qu'elle devient une comédienne. Par conséquent, leur relation se fonde sur le jeu au sens péjoratif du terme, sur la dissimulation et l'ambiguïté. Chacun jauge et teste l'autre. Lui « essayait sur elle son caractère (...) » tandis qu'elle se plaît à tergiverser sur le nombre de ses amants (p. 50-51), Antoine est célèbre, elle a connu dans son domaine de « tendres succès » (p. 48). La similitude de leur caractère aboutit à une sorte d'égalité dans la relation. Néanmoins, leurs objectifs semblent différents. Antoine utilise son amie à la fois comme un outil, ou un instrument, voire un miroir grâce auquel il se considère lui-même. Dans le premier cas, elle sert à le divertir, à nourrir son

¹⁹⁴ Cette surprenante précision peut s'interpréter comme une référence implicite à la mort qui « marque » les femmes aimées par Antoine.

¹⁹⁵ « Elle dominait le jeune homme », p. 49.

imagination et encore à exercer son côté tyrannique¹⁹⁶. Comme un comédien qui a besoin de répéter, il s'entraîne et affûte ses armes pour une prochaine partenaire plus coriace. La créole, exigeante, boudeuse, capricieuse s'avère par conséquent un spectacle bien divertissant. Quant à elle, ses moyens de défense semblent assez restreints. Elle se rassure en se regardant dans un miroir, sûre qu'elle peut encore user de ses charmes comme d'une arme : « La jeune femme, ainsi attristée obscurément, cherchait dans son sac de soie un petit miroir, contemplait son visage, la richesse de son cou doré, assurait ses bracelets à son poignet, essayait de se sentir, contre ce vent destructeur, belle et doucement armée¹⁹⁷ ». À deux reprises, le narrateur souligne l'attention que la jeune femme porte à son apparence. Mais cette désinvolture ne suffit plus à Antoine. Lassé et oisif, gagné par la mélancolie et la nostalgie, il s'apprête à partir en voyage. Antoine décide de la destination alors que sa compagne orgueilleuse d'une telle escorte, lui propose d'utiliser sa voiture. C'est d'ailleurs elle qui dirige ce voyage à travers les routes et les paysages de Hollande. Étourdis, enivrés, joyeux, ils connaissent le paroxysme de leur amour. À l'approche de Sedan, la « frivolité » de sa compagne l'indispose. La solennité des lieux et le passage de la frontière suscitent le recueillement et l'élan patriotique du jeune homme qui ne sont pas partagés. Sentimental et sensible à toute forme de gloire, il prononce une sorte d'éloge à son pays qu'il la savoure comme s'il s'agissait de la sienne propre. À ses yeux, les paysages et les grands hommes de l'histoire française participent activement de sa personnalité et de sa sensibilité. De ce fait, une part importante de son inspiration de poète repose sur ces bases. Antoine avait déjà personnalisé le soleil, il agit de la même façon dans ce cas, traitant sa patrie comme une amante pour qui et grâce à qui la création littéraire prend corps. Cette passion a aussi un pouvoir calmant et analeptique qu'il encourage : « Désaltère-moi, berce-moi (...) »¹⁹⁸. Antoine se renferme sur ses émotions et les écoute à tel point qu'il semble capable d'éprouver les mêmes sensations qu'un soldat de la guerre de 1870. Dans cet état de métempychose, il souffre, s'insurge contre la violence, quasiment le viol, de l'occupation allemande. Il se révolte aussi contre la mort de ces héros sans gloire. La colère devient alors une vertu et « une nécessité¹⁹⁹ ». Cependant son amie ne s'émeut pas de la même manière. Sa personne « capricieuse » et

¹⁹⁶ P. 48 et 52.

¹⁹⁷ P. 53.

¹⁹⁸ P. 59.

¹⁹⁹ P. 64.

fantaisiste, égoïste et légère l'empêche de s'intéresser à d'autres sensations que les siennes. Certes, elle pleure avec Antoine « dans la vieille Ypres flamande » mais elle manque de subtilité et de finesse pour apprécier les beautés qui l'entourent. Alors qu'Antoine concentré sur les détails des monuments déambule seul dans Bruges, humant l'esprit des lieux, imaginant la vie des béguines, sa compagne confond nourriture spirituelle et nourriture de la table... Cette indifférenciation des plaisirs et son incapacité à s'oublier au profit d'aspirations plus élevées finissent par faire comprendre à Antoine « la futilité » de cette femme²⁰⁰. La sensibilité et les nerfs à vif, il ne supporte plus sa présence déplacée et inopérante. Il devient méchant, dur, et finit par quitter cette femme trop superficielle et trop « étroite ». A-t-elle eu le seul tort de ne pas éprouver autant que lui, différemment de lui ? En fait, Antoine ne conçoit pas qu'elle n'ait pas la conscience des choses sacrées, comme il ne lui pardonne pas son manque d'humilité. Ces « faibles moyens » l'amènent à déduire qu'elle n'a qu'une « chétive personnalité » (p. 50 et p. 83). Mais il est également jaloux et finalement bien peu tolérant.

De retour à Paris, Antoine se trouve désœuvré, sans désirs et pris d'une « horreur de l'univers et de la vie » (p. 84). Il délaisse alors l'écriture car il est persuadé que ses œuvres ne pourront pas lui conférer l'éternité dont il rêve tant. Il se tourne donc vers la politique espérant pouvoir étancher sa soif d'action dans ce domaine. Un tel engagement correspond à son tempérament révolté, logique et plein d'humanité. Dorénavant, il distille ses opinions républicaines dans un journal. « Violent, audacieux » (p. 91), Antoine aime l'effet produit par ses discours sur la foule lors des réunions de son parti. Mais la politique comporte ses bassesses et comme tous les engouements du héros, celui-là ne durera pas longtemps non plus. Il ne parvient pas à unifier sa vie, chaque enthousiasme le jetant dans des extrêmes opposés. La politique, par exemple, le galvanise mais la médiocrité des fins de soirée le replonge dans l'amertume. Jamais comblé ni satisfait, Antoine a trop idéalisé l'existence. Sans discernement, il a l'impression de gâcher sa vie dans de vaines occupations, qu'il s'agisse des « besognes électorales » ou du « besoin populaire » (p. 92). Le succès non plus ne lui apporte plus ni joie ni estime de lui-même. Au contraire, il se révèle de plus en plus exigeant : personne ne semble nourrir son imagination ou son intellect. Il

²⁰⁰ « Sans langueur, sans silence, sans humilité, elle portait son regard actif, son choix, son amusement, sa fragile expertise sur des œuvres (...). Et, mécontent d'elle, Antoine l'enlevait à son puéril examen avant qu'elle eût fini son plaisir. », p. 77.

cherche un expédient dans des rencontres de passage, mais ces femmes aussi lui semblent « chétives » (p. 93). Il prend également ses distances avec Martin Lenôtre, persuadé qu'ils ne peuvent plus se comprendre. Les lettres doucereuses de son ami l'agacent comme « son âme immobile » et son « paisible entrain » dépassent son entendement²⁰¹. D'ailleurs, sa célébrité et sa profession le poussent vers une autre société qu'il dédaignait jusqu'alors par fierté.

Ayant réussi sans l'appui de « ces milieux délicats », il fréquente désormais les salons parisiens où se presse toute l'aristocratie. Mais Antoine Arnault n'a pas de titre de noblesse et malgré son esprit supérieur, il n'appartient pas à cette classe. De plus, il ne se prête pas aux convenances de cette société : il n'adresse pas la parole à son hôte et reste avec les femmes au lieu de passer au fumoir. De ce fait, on le regarde comme une curiosité en dépit de l'engouement qu'il suscite, ce qui ne suffit pas à en faire leur égal²⁰². Son bref passage dans ce monde exotique révèle le désabusement et l'amertume qui le rongent. En effet, bien qu'il effectue une critique virulente de l'aristocratie, il est également fortement attiré par l'atmosphère de ces soirées où les femmes raffinées et délicates l'entourent, suspendues à ses lèvres. Malgré sa haine contradictoire²⁰³, il remarque parmi elles la comtesse Albi, « plus douce que ses invitées, sérieuse et sage » (p. 99). Une fois de plus, Antoine est partagé : il lui voue à la fois un « extrême respect, une déférence spontanée », et ressent aussi une crainte mêlée de revanche. En effet, cette sage et attachante personne vit auprès de son mari en Italie. Elle ravive donc sa fibre patriotique qui se définit chez Arnault autant comme un besoin de s'illustrer dans des actions méritantes qu'un attachement disproportionné à sa patrie. La comtesse devient alors un enjeu, telle une prise de guerre qu'il faudrait ramener en sa Touraine natale : « (...) il se plaisait, tandis qu'elle lui parlait de la campagne française, à imaginer qu'il pourrait lui dire brusquement : “Je te rendrai ton pays !” » (p. 100). Antoine, toujours prompt à s'enflammer, l'imagine déjà comme une piètre maîtresse quand il se rend compte que la comtesse ne partage pas son enthousiasme. Il ne fait pas le rapprochement entre son attitude froide et le « double orgueil d'une naissance et d'un mariage illustre » (p. 95-96). Pourtant, elle lui apparaît « sans culture, frivole et

²⁰¹ P. 93 et p. 192.

²⁰² « (...) il voyait que le vif accueil qui lui était fait, la ronde aimable qui se pressait autour de lui s'évanouissait à la minute du repas, quand l'hôtesse redevenue grave et soigneuse, assignait à chacun sa place à table, et qu'Antoine Arnault, sans titre ni noblesse, se trouvait passer après quelque vicomte (...) », p. 95.

²⁰³ « C'est ainsi qu'il détestait une société dans laquelle il se plaisait. », p. 98.

simple », ses explications sur les romans français traduisent effectivement « son embarras intellectuel » (p. 100). Antoine ne pense pas poursuivre cette relation dans laquelle il risquerait encore de « perdre son caractère ». Néanmoins, cette rencontre lui fournit un prétexte pour partir à Venise où « ivre de liberté et de plaisir », il accumule de la matière pour ses livres.

Dès son arrivée, il est bouleversé par ce décor grandiose et l'atmosphère sensuelle qui se dégage de la beauté des palais, des gondoles languissantes et de la musique émanant des cafés. Il s'installe dans la ville pour en jouir tout son soul : il déambule, flâne sur les canaux, parle au lion de la place Saint-Marc ou rêve dans les jardins. Sa sensibilité exacerbée jusqu'au malaise et son être irrité jusqu'à la souffrance génèrent une grande créativité littéraire. De plus, tout est invitation au désir, un appel à l'amour charnel comme ces « petites Vénitiennes rousses » et le roucoulement des pigeons sur les places chaudes qui rappellent à Antoine que la comtesse Albi demeure en ces lieux. Effectivement, il la retrouve, égale à elle-même, « aimable et secrète » (p. 110) mais pendant cette première visite il s'ennuie ne comprenant pas que l'on puisse vivre d'une manière si paisible dans cette ville. Malgré tout, sa solitude le pousse à la revoir. Il veut la séduire par tous les moyens, cherchant la meilleure stratégie : « Il ramassait le petit mouchoir tombé ; offrait un livre frivole et sensuel ; ne parlait pas et, tout d'un coup, parlait beaucoup ; semblait triste ou simulait l'indifférence... » (p. 116). Il l'emmène dans les musées, dans Venise qu'elle ne connaît pas bien. Marie, curieuse mais sérieuse, le suit docilement. Attentive, elle se laisse expliquer des tableaux, les églises, les richesses des palais. Cependant, si cette position de professeur valorise et flatte l'orgueil d'Antoine, il ne supporte plus l'impavidité de Marie. En réalité, il a bien été pris à son propre piège : sûr de lui, il pensait la conquérir sans difficulté. Stimulé par le défi d'être l'amant d'une belle comtesse exilée, il tombe finalement amoureux par désespoir. Décidé à renoncer, ce n'est qu'un concours de circonstances qui les rapproche un soir alors que le héros dépité se propose de reconduire Marie. À sa grande surprise, la tiédeur de la nuit et la musique provoquent les épanchements de la jeune femme. Enfiévrée, « la figure défaite » (p. 123), elle laisse enfin percevoir qu'elle n'est pas insensible à Antoine. Lui qui ne conçoit les relations amoureuses qu'en terme de rapport de force saisit qu'il va enfin avoir de l'emprise sur Marie. Il est effectivement en position de supériorité car il peut combler ses désirs selon son bon vouloir. Il décide ainsi d'accentuer cette ardeur nouvelle en refusant de la combler immédiatement. Dès lors, il initie une sorte de jeu qui a pour but de s'approprier totalement Marie. Bien sûr,

c'est Antoine qui en fixe les règles immorales et sadiques. Depuis cette soirée, il la harcèle de courriers lui demandant de venir chez lui au mépris de tout savoir-vivre, de son honneur et de sa dignité. Il est satisfait également de ne pas avoir cédé trop tôt, sinon « elle serait presque guérie, tandis qu'en ce moment elle se débat. » (p. 124). Il se réjouit donc de pouvoir la soumettre à ses fantaisies mais ne prend pas la peine de considérer les maux dilemmatiques de la comtesse Albi. Celle-ci ne souhaite qu'une amitié platonique, ce qui va à l'encontre des projets d'Antoine car pour lui l'amitié est un « métier ». Dans leur cas, il ne s'agit pas de rémunération, de mérite ou d'application, mais d'amour et de sacrifice. Il s'applique à la persuader qu'il n'a que des intentions loyales et honnêtes alors qu'il ne profère que mensonges pour l'attirer chez lui. Retors et malin, il sait que le plus difficile consiste à la faire sortir de son palais : si elle se résout à affronter la peur, la honte et le déshonneur, il n'y aura plus d'obstacle. Effectivement, la brave résistance de Dona Marie s'anéantit une fois ces épreuves passées : « Épouvantée, irrésolue, elle entra chez lui pour se sauver de la rue, pour n'être pas vue, pour fuir. Elle entra dans ses bras ouverts (...) ²⁰⁴ ». Dès lors, il peut lui édicter ses conditions et la soumettre totalement à ses humeurs lunatiques. Pourtant, il éprouve pour son amie un véritable amour empreint de reconnaissance. Petit à petit, le héros est touché par la délicate pudeur et l'abnégation de Marie. Mais comme elle, il ressent une certaine tristesse, une insatisfaction : jaloux et inquiet, il devient morose. Il se trouve « diminué » (p. 129) car il s'est pris à l'amour au lieu de continuer à conquérir sans cesse. Les volontés paradoxales du personnage resurgissent, il ne sait plus vraiment ce qu'il veut : posséder Marie, mais il refuse toute union définitive ; exiger d'elle une fidélité absolue sans que lui ne le conçoive jamais ou encore lui demander d'afficher une gaieté continuelle alors qu'il la tyrannise de plus en plus souvent : « Il ne restreint plus sa cruauté » (p. 137). Les tourments qu'il lui inflige finissent par s'inscrire sur son visage, elle est devenue « une rose brûlante » : la douleur hélas l'a rendue plus désirable encore ²⁰⁵. Antoine s'en trouve tellement perturbé qu'il ne peut plus exercer son discernement. Cet état atteint son paroxysme avec la chaleur de la fin de juillet et l'incompréhensible flegme affiché par Marie. Malgré ses visites quotidiennes, son amour appliqué et consciencieux, elle ne parvient plus à calmer les affres de son amant. Antoine cherche des solutions, espère le départ de la famille Albi

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ « C'est curieux, pensait-il ; le chagrin, qui l'affine encore, la rend plus subtile aussi. (...) Jalouse, elle serait bien plus touchante. », p. 137.

pour Florence mais sans succès, il ressemble bientôt à un fauve en cage. « À bout de souffrance », il se tourne alors vers la suivante qui évolue autour de la comtesse Albi. La première fois qu'il voit Émilie Tournay²⁰⁶, il la trouve, à vingt-cinq ans défraîchie, « audacieuse et vulgaire » (p. 115). Mais la sensibilité à vif d'Antoine la révèle tout à coup différente. Tout son corps robuste et ses attitudes langoureuses attirent son regard et sa concupiscence. Il l'observe et elle lui apparaît aussi attirante et « brûlante » qu'elle semblait auparavant « ordinaire » (p. 141) et négligée avec ses robes élimées. Plus encore, ses cheveux défaits, sa physionomie « lourde²⁰⁷ » et ses cils « velu[s] » pareils à ceux « de la bête des champs » (p. 142), au lieu de le repousser réveillent des pulsions archaïques. Elle semble soudain correspondre à tous ses fantasmes refoulés : elle tient à la fois de la « Ménade », de la paysanne, de « l'Amazone gourmande » (p. 142) et de la « nymphe » (p. 150). Il y a dans ce personnage, comparé à « une grappe de fleurs odorantes » (p. 147), une dimension animale et naturelle qui exerce un magnétisme irrésistible sur Antoine. De ce fait, mademoiselle Tournay s'oppose en tout point à la pudeur délicate, la distinction raffinée et la fine élégance de sa maîtresse. Le plaisir et la volupté se lisent dans ses yeux et sur sa bouche alors que Marie doit dissimuler sa passion. Antoine, las de se contenir, comprend que ce corps sensuel appelle le désir et s'offre sans détours. Son charme sauvage et « brutal²⁰⁸ » semble autoriser tout débridement et rechercher également l'assouvissement. Guidée par son instinct, elle a su déchiffrer la frustration d'Arnault : elle attend patiemment, guettant cette proie exsangue. À plusieurs reprises, le narrateur souligne que peu de mots et de brefs regards ont suffi à les rapprocher²⁰⁹. De l'animal, elle a aussi la spontanéité, l'impulsivité simple et évidente. Alors Antoine croit avoir trouvé le moyen de soulager son supplice. Le premier rendez-vous se situe dans un jardin dont la luxuriance s'accorde avec les charmes généreux d'Émilie. Sous les baisers d'Antoine, elle défaille et s'abandonne totalement. Sûre de ses avantages, elle s'avère autoritaire dans leurs ébats, évolue énergiquement dans la chambre d'Antoine. Déterminée et volontaire, elle agit comme la maîtresse de maison, inversant l'ordre habituel de sa vie : « Quelle revanche prend-elle de sa vie rude et comprimée (...) » (p. 150). C'est Marie qui est

²⁰⁶ Ce nom déjà est porteur de sens : elle fait *tourner* la tête des hommes et *détourne* Antoine de la comtesse.

²⁰⁷ À la page 150, cet adjectif est employé à deux reprises dans la même phrase pour qualifier Émilie.

²⁰⁸ Autre qualificatif prégnant attribué à Émilie, l'adjectif se retrouve page 151 concernant son regard et page 144.

²⁰⁹ « Au regard d'Antoine, elle a compris qu'il veut d'elle. », p. 143 ; « Elle a bien compris, et, un peu romanesque, touchée dans son cœur de petite fille par cet instant mélodieux », p. 145.

soumise par cet amour alors qu'Émilie le vit comme une délivrance.

Désormais, Antoine entretient une liaison avec ces deux femmes aux caractères totalement opposés. Pourtant, toutes deux ont ce point commun d'évoquer l'Orient. Antoine recherche le dépaysement et l'exotisme dans ses relations amoureuses. La créole n'avait pas le tempérament voluptueux qu'il goûte tant chez Marie et Émilie. Dans les romans noailliens, l'Orient incarne la volupté : ainsi le narrateur précise-t-il les atours orientaux de chacune. Émilie a les cheveux bruns « dénoués (...) la robe en gaze de Brousse froissée, une écharpe vive qui glisse, c'est un désordre oriental. » (p. 151). Quant à Marie, elle ne possède pas seulement le costume de ce phantasme, elle en possède les traits et l'attitude lorsqu'elle se présente pour la dernière fois chez Antoine « vêtue d'une légère robe turque, brodée, dorée et, avec sa douceur tiède, sa frêle beauté, sous le vêtement lamé, elle fait songer à mademoiselle Aïssé », (p. 178).

Mais, à son habitude, Antoine doute et s'interroge : que penser d'Émilie, cette « adroite forcenée » qui joue la « sultane-servante »²¹⁰? Et puis, qu'éprouve-t-il de plus pour elle que de la reconnaissance et de l'estime ? Certes, elle n'est ni méchante ni fourbe mais comment éviter que Donna Marie ne l'apprenne ? Il ne veut pas, en effet, abîmer « son doux orgueil » ni briser son « pâle petit cœur aristocrate » (p. 155). Lâche, il pense d'abord les abandonner toutes les deux. Mais il n'a pas le temps d'accomplir son projet et se trahit lui-même à cause de quelques mots dits en catimini à mademoiselle Tournay. Il ne voit pas l'angoisse de Marie qui a compris que le tutoiement dans ces paroles furtives n'est pas anodin. Mais elle ne peut le croire, ce comportement est improbable. Pourquoi s'intéresser à cette fille subalterne ? Marie prend conscience à son tour que sa servante et amie, est faite « naturellement » pour l'amour. Placée ainsi au milieu de leurs amours vulgaires, la comtesse Albi se sent salie, rabaisée au même niveau qu'une bonne. Plus qu'injuriée, Marie est humiliée, il faut rompre. Malheureusement, elle ne peut se défaire de cet homme qui lui a fait connaître le goût indéfinissable de la volupté. Le matin où elle surgit chez Antoine pour obtenir les explications de sa trahison, elle est sur le point de croiser Émilie. Marie ne pense qu'à se venger de cette fausse rivale. Ne dissimulant pas le mépris qui la submerge, la dispute éclate, révélant sa froideur hautaine et insultante. Ses manies, sa

²¹⁰ P. 153-154.

confiance si osée et déplacée²¹¹ agacent la comtesse. Néanmoins, elle est intriguée par cette « fille grossière et rude » (p. 158), « coquette » et « riante » (p. 169) qui a séduit si rapidement son amant. Pendant leur dispute, Émilie obstinée, s'emporte et rétorque car elle connaît la nature de sa liaison adultère avec Antoine. Marie semble apprécier sa discrétion, cette « servile et lâche douceur » (p. 174) qui l'a conditionnée à être aimable. Après leurs échanges acrimonieux, chacune retrouve sa place et son rôle. Enfermées dans les carcans de l'habitude et de l'éducation, rien n'a changé en apparence. Mais, plus encore, cette tromperie a une valeur transgressive car ces deux personnages, diamétralement opposés, se sont retrouvés pour quelque temps en situation d'égalité, abolissant les règles de la société. Cette parité se voit clairement énoncée par le narrateur qui unit les deux maîtresses dans une phrase conclusive : « Antoine a beau se désoler, il goûte au fond de son cœur les colères de ces deux femmes, leurs plaintes, leurs parfums emmêlés. » (p. 180). La transgression s'instaure également au sein de leur intimité. En effet, le héros réalise le fantasme de posséder deux femmes à la fois en mélangeant et mémorisant les odeurs, les sensations et les mots de chacune : elles sont maintenant inséparables dans son imaginaire. Enfin, le comportement de Marie s'inscrit aussi dans un type de transgression sexuelle.

Après son ultime rendez-vous avec Antoine, la comtesse se rend auprès d'Émilie souffrante. Apitoyée, elle lui prodigue quelques soins, il passe alors dans ses gestes « une brusque sensualité » (p. 182). Son attitude est comparée sans équivoque aux attentions d'Antoine envers cette amante. Comme Émilie s'abandonnait dans ses bras, elle reproduit cette même nonchalance avec Marie. Mais loin d'être rebutée, celle-ci poursuit la découverte du corps de son émule et pense : « Je la goûte comme l'autre l'a goûtée. » (p. 183). Ses faits et gestes ressemblent à ceux d'une amante : « (...) elle desserre le corset sous le flottant peignoir, elle s'intéresse de connaître les faibles beautés de la patiente la taille lasse et la peu fraîche (...) » (p. 183). En outre, le champ lexical autour des sens renforce cette hypothèse : « ivresse », « sensuelle », « paroles d'amour », « langueur », « brusque sensualité », « plaisir » (p. 182-183). À la fois satisfaite de la voir affaiblie et amère de jalousie, Marie oscille entre le plaisir et la haine, l'attrance et le dégoût. Enfin, comme Antoine avait en définitive mêlé ces deux amours, Marie et Sabine sont devenues indissociables : « Elles se sont aidées dans les

²¹¹ « Elle chante à voix basse en s'occupant des fleurs ; elle semble rire ; elle passe plusieurs fois près de Marie, et de son pied repousse la longue traîne étalée autour du fauteuil de la comtesse. Elle va sans cesse près du miroir, et se regarde, et s'arrange. Elle se plaît, elle se flatte elle-même. », p. 171.

viles étrangères, dans la vie étrangère ; elles se sont habituées l'une à l'autre (...) Les voilà liées, ligüées. » (p. 184-186). De ce fait, cette solidarité les encourage à considérer Antoine comme leur ennemi commun. Le rapprochement des deux femmes marque la fin de leur liaison avec le jeune intrigant, qui quitte Venise sans les avoir revues. En guise d'adieu, il envoie une longue lettre à Marie dans laquelle il la rassure tout autant qu'il s'accable. Tout d'abord, il constate l'égalité de leur souffrance : aucun n'en supporte la responsabilité plus que l'autre, ce qui semble être un soulagement pour Antoine. Il la conforte aussi dans ses choix²¹², avouant que son amour était circonscrit à un élément précis de sa personne qui se confondait avec un amour narcissique : « Quelle part de vous ai-je aimée en vous, je ne sais. Je me suis aimé moi-même (...) » (p. 187). Son amante n'était en fait qu'un miroir qui lui renvoyait un reflet flatteur, une image de lui qu'il appréciait. C'est seulement quand il se rend dans sa villa lombarde qu'il semble enfin saisir partiellement le caractère et le comportement de Marie. En revanche, il a parfaitement conscience de ses actes : il se dit néfaste pour elle et préfère partir avant qu'il soit trop tard. Pour lui, la solitude constitue l'unique moyen de rétablissement. Mais Antoine se contredit car il sait que ni l'isolement ni la claustration n'arrêtent « la tristesse et l'ardeur » (p. 189). De même, il est finalement incapable d'affronter seul sa profonde détresse et se réfugie chez Martin Lenôtre. Enfin, il lui fait l'offrande de ses pensées comme il lui rendra un ultime hommage dans ses livres et conservera toujours d'elle le souvenir d'une femme pure et sacrifiée sur l'autel de la passion, à l'image d'Yseult et de Desdémona²¹³. Dans une attitude religieuse et révérencieuse, Antoine dévoile implicitement l'estime et la reconnaissance qu'il porte à Marie.

Cette rupture déclenche chez le héros une grave crise existentielle. Mélancolique et sombre, « l'âme déchir[ée] » (p. 193) il tente d'expliquer à son ami les raisons de sa tristesse. Cet échec s'avère d'autant plus cinglant et insurpassable que cet amour était impossible et douloureux. Mais il marque également la fin des possibles amoureux d'Antoine et brise le mouvement ascendant de son existence. Il ne s'agit pas trivialement de l'ambition qui n'est qu'une partie des aspirations du protagoniste. Il explique que son esprit ne connaît pas de limites, d'échelles ou de proportions : « (...) les plus hautes montagnes me sont des collines que mon esprit franchit aisément ; les

²¹² « Votre folie eût été, lorsque je vous le demandais, de tout quitter et de me suivre. », p. 187.

²¹³ « C'est vous qui fûtes mon cœur, au dessus de l'eau verte, dans la fenêtre dorée, Yseult et Desdémona. C'est vous qui chanterez dans mes livres, au regard des jeunes hommes. », p. 191.

villes des villages, et l'espace un étroit jardin. » (p. 194). Antoine interprète cette propension étrange comme de la folie. Mais il ne semble pas que cela le préoccupe beaucoup, il est davantage rongé par le sens de la vie. Une force supérieure semble le contrôler et éteindre une à une ses espérances, ses illusions et ses motivations. Lorsqu'il formule cette impression à Martin, il répète deux fois cette phrase sibylline : « il pense en moi » (p. 195). Ainsi la séparation de Marie a-t-elle provoqué une capitulation de sa volonté, un affaissement complet de ses facultés psychologiques. Avant, il croyait avoir les moyens de lutter contre l'inexorabilité des choses en agissant en conquérant. Mais depuis son retour en France, le mal-être d'Antoine grandit et le plonge dans une profonde réflexion. Il révèle alors sa peur de la vieillesse et de la mort. Cet état le laisse impuissant face aux changements et il finit par le détacher de tout. Ni la littérature ni la science ne sont plus pour lui une échappatoire : « Cela aussi est néant. » (p. 201). Enfin, Antoine termine le bilan de sa vie en faisant la critique de son caractère. Il déplore son infidélité et l'oubli qui le gagnent involontairement. Désormais incapable d'aimer avec la même ardeur qu'autrefois, il se sent exsangue d'un fluide de vie, d'une substance de croissance. Ni la gloire ni l'amour ne confèrent un sens à sa vie.

La lettre à Marie et cette conversation avec Martin forment une sorte de repentance pour le héros et clôturent une période de sa vie.

Afin de tuer l'ennui et d'éviter toute cogitation stérile, Antoine se jette à corps perdu dans l'activité. Il semble avoir besoin de se mesurer aux autres comme s'il voulait connaître sa vraie valeur. Il reprend alors la politique : pugnace et hargneux, il recherche l'affrontement viril. En plus de cette compétition entre mâles, il recommence à écrire et goûte l'émulation intellectuelle. Le succès de sa pièce de théâtre le galvanise car il croit soumettre et dominer « le cœur blessé (...) des nerveuses spectatrices. » (p. 208). Pourtant, la concurrence de jeunes auteurs lui rappelle la fragilité de la renommée et la contingence de la postérité. Mais Antoine Arnault ne parvient pas à combler le vide en son être. Les années passent quand il décide de partir en voyage, pensant délayer son malaise dans la découverte de l'Espagne. Il retourne aussi en Italie, sur les lieux de ses anciennes amours, comme pour guérir définitivement la plaie qui suinte encore. Finalement, « les yeux de l'homme dépoétisent » (p. 211), et Antoine déambule maintenant dans une Venise démythifiée.

Personnage marqué par la solitude et le masochisme, l'isolement d'Antoine en Provence est un passage logique. Durant cette retraite longue de six mois, il travaille beaucoup, relit Stendhal, se délasse de quelques conquêtes, mais il ne verse pas dans la

contemplation comme on aurait pu s'y attendre. Ce séjour n'est pas le point final au parcours du héros, il constitue en fait une transition. En effet, le personnage se trouve à un point crucial de son existence : meurtri par ses échecs amoureux, déçu par ses activités professionnelles, Antoine ne peut plus poursuivre dans cette voie, pourtant il ne sait pas pour autant vers quoi aller. À moins de cent pages de la fin du roman, le lecteur comprend que le héros se situe à la croisée des chemins et que la démonstration de l'auteur n'est pas encore terminée.

La retraite d'Antoine se voit abrégée par l'arrivée de Martin, bien décidé à le ramener à Paris pour lui présenter « une jeune fille blonde et polie » (p. 215) digne de devenir sa femme. Plein de dédain et de méfiance, Antoine se laisse pourtant convaincre. Après quelques entrevues, il accepte d'épouser Madeleine sur un unique critère qui n'a rien à voir avec l'amour : il veut l'assurance « de la parfaite soumission de son caractère » (p. 215). Sa future femme est la fille d'un peintre célèbre ; elle a une sœur « énigmatique et égoïste » (p. 218), la capricieuse et solitaire Élisabeth. Riche, docile et aimante, Madeleine assure discrètement son rôle d'épouse en donnant deux filles à Antoine à tel point qu'elle traverse le roman sans laisser de trace. La décision hâtive de cette union atteste du changement radical du héros qui semble dorénavant agir plus avec raison qu'avec passion. Comblé et apaisé par sa nouvelle vie de famille, il médite sur sa descendance qui lui assure une partie de ce qu'il a toujours recherché, une sorte d'immortalité : « Ainsi par vous éternellement enfanté, moi-même fils de mes filles, j'irai, vivant et glorieux, au bout de l'humaine postérité ! » (p. 220). Rien ne semble bouleverser ce quotidien bien rangé et les années passent ainsi jusqu'au décès de son beau-père. Lorsqu'il revoit la figure endolorie d'Élisabeth et qu'elle le fixe intensément, ils se reconnaissent immédiatement. Si Antoine s'est résigné à plus de tempérance, s'il se satisfait du contentement au lieu du plaisir, Élisabeth, elle, a pressenti en lui la cause de son bonheur²¹⁴. Malgré leurs rencontres fréquentes, Antoine n'avait jamais prêté attention à cette adolescente « furtive, farouche » (p. 220) qui venait s'entretenir avec sa sœur et repartait sans prendre part à la vie de la famille. Il n'a fallu qu'un regard d'une acuité intense et quelques paroles pour qu'Élisabeth et Antoine comprennent que cette étrange rencontre allait sceller leur destin. Mais la situation ne se présente pas sous les meilleurs auspices : c'est en effet la mort qui les a rapprochés, alors qu'Élisabeth n'avait pas souhaité venir au mariage de sa sœur, et déjà,

²¹⁴ « (...) elle regarda jusqu'au fond de l'être Antoine, avec cette allégresse, cette volonté d'une vie qui dit à une autre vie : "Vous êtes mon plaisir !" », p. 221.

elle s'interroge sur ce qu'elle ressent : « (...) elle ne sait si elle goûte sur l'âme d'Antoine Arnault la mort ou la vie... » (p. 222). De plus, elle commet le sacrilège d'aimer le mari de sa sœur dans leur propre maison et ne peut que les fuir au plus vite. Pourtant, ils ne peuvent lutter contre cette attraction fatale : son aspect soudain et total relève de l'absolu. Élisabeth représente l'incarnation de l'idéal amoureux d'Antoine, elle correspond parfaitement à ce qu'il a toujours cherché²¹⁵, même s'il ne prête aucune attention à son apparence physique. Il la sent « chétive et périssable » et se plaît à la nommer comme ses héroïnes préférées. Pour Élisabeth, exaltée et « romantique », Antoine ressemble à son rêve, figure une voie plus sûre vers le bonheur, sans que l'on en comprenne clairement les véritables raisons. En effet, que signifie son discours sur la nature, mêlé de souvenirs, de vaines expériences amoureuses ? Pourquoi Antoine serait-il différent de ces autres hommes ? Comment parviendrait-il à se substituer à Pan qu'elle aime plus que tout ? Certes, tous deux ont en commun d'être particulièrement désenchantés, déçus par leur existence²¹⁶ mais la jeune femme veut vivre et surtout « ne rien renoncer, ne rien refuser ! » alors qu'Antoine a déjà décidé d'abandonner sa quête de l'absolu. L'un appelle la vie et tous ses plaisirs tandis que l'autre souhaite la mort pour ne plus rien changer. Pourtant, leur relation devient fusionnelle et ils entreprennent de vivre puis de voyager ensemble. Toute la famille part donc pour l'Italie. Antoine jouit cette fois d'une compagne sensible qui pleure devant les paysages et les chefs-d'œuvre des musées florentins. Il connaît un bonheur inédit, innocent et profond. Mais il se bat aussi contre les chimères du passé et cette Venise ensorceleuse qui excite les sens. Même s'il lui révèle le mystère de sa naissance et les raisons du désamour de son père, il ne veut pas être l'initiateur qui lui ôterait ce qu'il vient de lui apporter : un viatique existentiel²¹⁷. En effet, Antoine est maintenant convaincu que le plaisir charnel corrompt la femme aimée et désacralise le sentiment amoureux : il veut donc à tout prix préserver Élisabeth de sa concupiscence et de son désir. Pour cela, il la repousse, refuse de céder à son appétence : « Allez-vous en, ma bien-aimée, s'écriait Antoine, ébloui, – que je ne vous touche pas et que nul ne vous touche, ah demeurez inemployée ! (...) Allez-vous en ; fuyez-vous, ma sœur (...) » (p. 256-257). Fort des enseignements tirés

²¹⁵ « (...) j'ai parcouru pour vous trouver l'univers et les beaux poèmes des hommes. J'ai partout cherché une voix qui répondit à ma voix. », p. 225.

²¹⁶ « Et en effet, Antoine, mes dieux sont morts. En vain au travers du feuillage je les cherche et les voudrais ranimer ! », p. 228.

²¹⁷ « C'est donc cela, répétait-elle, victorieuse en regardant en elle-même son ardeur, son obstination, sa violence, son impérieuse fierté. », p. 261-262.

de son passé douloureux, il tente de lui expliquer les conséquences néfastes de l'amour, qu'il appréhende aussi bien pour elle que pour lui : il craint qu'une fois initiée elle ne devienne insatiable et se perde dans l'assouvissement de ses désirs. Mais il redoute également de la partager avec d'autres hommes plus jeunes et l'exhorte passionnément à mourir²¹⁸. Élisabeth, fataliste et déterminée, rejette cette solution car il est déjà trop tard. De plus, d'après elle, Antoine se leurre, l'acte amoureux s'inscrit dans l'ordre des choses, comme le prouve la comparaison qu'elle effectue avec la nature. Si bien que malgré ses longues explications, sa farouche volonté de la persuader par des exemples littéraires et de faire valoir ses expériences personnelles, « chez l'étrange fille, la folie de vivre augmentait. » (p. 261). Mais cette fureur de vivre s'accompagne chez Élisabeth d'une langueur indéfinissable qui la consume. Pâle et affaiblie, brûlante et amaigrie, elle aussi maintenant souhaite la mort, comme si Antoine avait finalement réussi à la soumettre, à la conquérir définitivement²¹⁹. Tout le champ lexical autour de la chaleur illustre la consommation d'Élisabeth : « tempérament de feu », « ardente pâleur », « elle brûlait et pâissait », « brûle d'enthousiasme », « fièvre divine », « brûlante et fatiguée », « l'ocre torride et la fraîcheur »²²⁰. De plus, l'aspect antinomique de certaines expressions laisse à penser qu'elle se débat et lutte contre deux forces intérieures opposées mais indissociables. C'est en effet la maladie qu'elle doit affronter alors que la pulsion de vivre et d'aimer s'accroît toujours en elle : les soirs d'été l'enflamment encore puis André Charmes ne la laisse plus insensible. Malgré d'inquiétants symptômes, l'irascibilité provoquée par la maladie, Antoine la trouve belle, admire sa « bouche pathétique, passionnée et langoureuse » (p. 285). En outre, jaloux de sa jeunesse alors qu'à trente-neuf ans il se sent vieillir, craignant de ne pouvoir la retenir encore longtemps, il cède à sa pulsion libidinale dans l'idée de rattraper le temps perdu, voire de l'arrêter : « Alors, celui qui avait tant lutté (...) courut vers la volupté. (...) Antoine Arnault pressait, étreignait son amie. (...) L'étonnante immobilité de l'heure rêvait comme une cloche silencieuse » (p. 277-278). Comme prévu, il ne trouve aucune sérénité dans l'assouvissement de son désir, il retombe dans les contradictions passées, les affres de la passion. Sa jalousie s'accroît, l'ambivalence de ses sensations le torture et il finit par en vouloir à Élisabeth. Incapable de gouverner

²¹⁸ « Choisis plutôt de mourir, suppliait-il ; sois une morte inviolée, une fleur lisse où nul plaisir n'a rampé (...) », p. 258.

²¹⁹ « Mais lui-même, instinctivement, du fond de son amour, souhaitai cela : qu'elle mourût. », p. 263.

²²⁰ P. 260 à 265.

cet amour, il l'accuse de ses maux et la couvre tout à la fois d'attentions et de tendresse. En définitive, il ne supporte pas d'être à l'origine de la divulgation du secret qui rend la femme supérieure à l'homme et donc qu'il ne peut plus maîtriser. Dépassé par son amie, il en vient à la détester et à se méfier de son pouvoir immense qui le soumet : « Quelle sécurité peuvent inspirer encore celles qui savent leur puissance ? » (p. 285). Antoine a compris depuis longtemps – à trois reprises, il emploie la formule « je sais » (p. 260) – que la femme aussi possède un savoir qu'il ne peut plus maîtriser une fois acquis. Cette situation le conduit presque à la folie, entre désespoir et « détresse », qui a comme parallèle l'exaltation d'Élisabeth, « bacchante terrible » (p. 295), maintenant frustrée de son amour. Mais cette rémission est de courte durée, Élisabeth meurt un soir de printemps. Antoine se renferme, accepte cet accablant destin. Pourtant, il ne veut plus rien voir, ne plus rien entendre et meurt quelque temps après son amie, « ainsi il lui témoignait son amour », tel un ultime sacrifice, quasiment une offrande.

Si les personnages de *La Domination* s'articulent autour de nombreuses contradictions et que l'on a souvent considéré le protagoniste principal comme peu réaliste, il convient de dépasser ces premières réactions. En effet, à la suite à cette analyse, on constate que les différents personnages sont porteurs d'idées, de notions qu'ils mettent en avant. Anna de Noailles les charge d'exposer ses théories sur les affects qui régissent l'existence. Le personnage d'Antoine Arnault lui permet de mettre en confrontation la femme et l'homme sur le terrain de l'amour. Grâce à ce personnage masculin, elle met en lumière un caractère complexe, à la fois ambitieux et malade. En grossissant le trait, elle affine paradoxalement sa conception de l'homme amoureux. De son point de vue, l'homme n'assume qu'un rôle d'initiateur : il transmet les éléments du savoir amoureux et il révèle la femme à elle-même. De plus, toutes les beautés de la nature, l'art, la musique, renforcent ce savoir universellement enfoui au fond de chacune. Petit à petit, elle surpasse le premier apprentissage et peut ainsi soumettre l'homme. Mais ce pouvoir est friable et ténu, dépendant de nombreux facteurs extérieurs, comme l'éprouvera Sabine dans *La Nouvelle Espérance*.

Le roman s'ouvre sur l'évocation sommaire d'une allée du Bois de Boulogne où, sans distinction, le narrateur décrit deux femmes. Avant de dévoiler leur nom, une comparaison s'instaure déjà entre elles, « l'une (...) l'autre », puis les rapproche pour mieux les différencier : « on voyait qu'elles n'étaient pas du même sang. » (p. 2). Le

prénom de la première est donné indirectement par sa compagne alors que le narrateur poursuit sa description physique : « mince et longue avec un visage soyeux et pâle, des cheveux doux d'un noir lourd et des yeux obscurs, ardent et glissants, dont la nacre à l'entour des prunelles avait la couleur des lunes bleues. » (p. 2). Son âge est estimé à vingt-trois ou vingt-quatre ans. Après cette approche objective, le narrateur s'arrête sur l'impression que laissent ses yeux : ils semblent diffuser à « tout son corps un aspect tiède » (p. 2). Puis, la focalisation se porte sur Marie qui est décrite dans la continuité de Sabine, presque comme s'il s'agissait d'un accessoire : « La jeune femme qui l'accompagnait (...) ». Cependant, ce portrait comporte moins de détails et insiste plus sur l'effet de tel ou tel trait et sur leur lien de parenté. Par exemple, le narrateur se concentre sur son regard « timide et simple » plutôt que sur la couleur de ses yeux, parle de « rire délicat » au lieu de qualifier ses lèvres, bref elle est « jolie » (p. 2 et p. 3). Quelques pages plus loin, on apprend que Marie a les yeux clairs mais cette nuance confère d'autres sens à l'adjectif. En effet, Noailles comme tout poète joue avec la polysémie des mots. Dans ce cas, « clair » peut aussi s'entendre comme un personnage peu substantiel ou encore paisible, serein ; double hypothèse qui se vérifiera par la suite.

Les éléments descriptifs fournis par le narrateur s'arrêtent là ; c'est par le biais des dialogues que le caractère des deux personnages se dévoile. Suite aux questions de Marie, Sabine évoque quelques-unes de ses occupations : le repos, la lecture, le thé avec ses amis. Mais sa première réponse, « Rien », laisse percevoir un certain malaise. D'ailleurs, la fine silhouette de madame de Fontenay s'accorde avec « sa vie monotone et mince » (p. 4). Pourtant, elle ne s'en plaint pas car elle n'a pas la mordante ambition qui animait le héros du roman précédent. Sabine, sans souvenir ni désir, semble dans le même état d'esprit qu'Antoine Arnault parvenu à la fin de son histoire. De même, on connaît presque tout de la vie passée de Sabine (y compris ses origines, elle est à la fois française et italienne) alors que l'on ne possède aucune de ces informations concernant Antoine. C'est donc bien un processus lent et continu que la romancière souhaite mettre en évidence dans *La Nouvelle Espérance*.

Très vite, l'héroïne apparaît affligée par la lassitude et la mélancolie, une sorte de tristesse rampante mais qui contredit parfois sa profonde nature : « (...) j'ai pourtant, par instant, le souvenir d'un être passé, si différent, si fou, si pauvre, mais qui riait et

pleurait à en mourir de félicité...²²¹ » La conversation entre les deux femmes pose également en quelques pages les grands enjeux du roman. En effet, dès la page 6, Sabine demande à Marie si elle connaît le sens de la vie tandis qu'à son tour Marie lui demande si elle est heureuse. De tempéraments opposés, chacune représente une manière d'envisager la vie et le bonheur. Marie, rangée et confiante, croit en un ordonnancement supérieur fondé sur le devoir et le labeur. Son « cœur sage » (p. 3) ne connaît pas l'angoisse et elle s'applique à étudier ou à peindre sans s'inquiéter davantage. Quant à Sabine, elle explique ses traumatismes, la disparition de sa mère à l'âge de sept ans, la mort de son enfant, la perte de pugnacité et de volonté qui a entraîné, d'après elle, « les maladies et les malchances pour tout... » (p. 6). Ce personnage s'inscrit dans une dimension psychologique et anthropologique. Elle nous semble dès lors fragile et menacée, « comme une chose d'or » alors que Marie la trouve gentiment « folle » (p. 7). Effectivement, elle ne comprend pas les arguments de Sabine qui oppose au travail solitaire le plaisir et la joie spontanés, l'ouverture sur les autres et la générosité. La caractérisation de l'héroïne se poursuit par la description de ses vêtements et de sa maison. Ces éléments restent importants dans son univers : les tenues de Sabine comme les objets de son salon ou de son atelier participent de la construction du personnage. Ainsi, lorsque Sabine rentre chez elle, comprend-on que sa maison lui ressemble : elle comporte « un vestibule de pierre (...) un peu campagnard » avec des chapeaux en désordre, « une chambre large et confuse » où trône un divan de soie orangé avec ses coussins jaunes et ses étoffes anglaises²²². Étrangement, au milieu de cette description apparaît sur le même plan Henri, le mari de Sabine. Cependant, aucun indice physique, aucun trait ne nous permet d'établir un portrait de ce personnage, à peine apprendra-t-on que son visage est « rude ». Grâce à une accumulation d'activités (il s'occupe de science, fume, construit un bateau, pêche à la ligne, a « le goût de l'activité, de l'air et de la course »²²³), on en déduit qu'il se définit plus par le faire que par l'être, contrairement à Sabine. De plus, cette opposition est marquée aussi par leurs préférences car malgré sa bibliophilie, Henri de Fontenay n'aime pas la musique. Bon vivant, il aime la solitude, a besoin de tranquillité et sur ces

²²¹ L'expression « langueur intruse » atteste également cette interprétation, p. 5, de même que les références à l'enfance de Sabine qui avait « un cœur (...) énergique et brûlant », p. 12.

²²² P. 10, 11 et 21.

²²³ P. 20-21 et p. 49.

points ressemble à sa sœur Marie²²⁴. Ni l'un ni l'autre n'a « l'éducation [ni] la culture de la tristesse » (p. 21). Mais en dépit de ce sérieux et de son dynamisme, Henri ne sait pas extraire la quintessence de ses occupations pourtant exaltantes²²⁵. Bref, cet homme simple, peu mondain, ne s'intéresse qu'à ce qui peut lui profiter sans lui apporter de soucis. Raison pour laquelle il ne se préoccupe pas d'autrui, n'observant et ne remarquant rien. En définitive, ce refus de s'impliquer et corollairement de ne pas souffrir implique une couardise manifeste. De cette faiblesse découle un manque réel d'émotivité incompatible avec le tempérament de Sabine « sensible jusqu'au trouble de l'esprit et jusqu'au malaise physique » (p. 12). Logiquement, l'incompréhension s'installe dans le couple, Henri ne semble pas prendre en considération les dolences de sa femme et ne parvient pas à s'émouvoir d'un clair de lune²²⁶. Certes, Henri est « ignorant » (p. 111), visiblement égoïste et peu préoccupé de Sabine mais c'est « un cœur honnête et simple » (p. 262), fier de sa beauté. Ces différentes caractéristiques font d'Henri un personnage falot qui n'est pas en mesure de répondre aux attentes de Sabine en quête de dévouement et de passion. Enfin, comme cela avait été souligné dans l'analyse des dialogues, les rares prises de parole d'Henri contribuent à le rendre relativement insignifiant, dans le roman comme dans la vie de Sabine, tel un objet ou une habitude à la présence rassurante.

Selon les premiers jalons posés ci-dessus, on peut dire que les différents éléments qui décrivent Sabine ont un sens sémiologique : le décor et les accessoires du personnage se confondent avec lui et le définissent concomitamment. Tout d'abord, on peut noter que les références aux vêtements concernent spécifiquement l'héroïne. On en dénombre dix autour des trois mêmes objets : les robes, les chapeaux et les manteaux. Étrangement, il n'est fait aucune mention d'autres éléments vestimentaires comme les chaussures, les sacs, les gants – pourtant indispensables à l'époque. Que conclure aussi de l'absence totale et criante de bijoux ? Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas l'objet le plus évoqué, à savoir les robes (six fois), qui assure la fonction la plus importante. La première robe, composée de « mousseline et de dentelle » (p. 51), reste assez indéfinie : aucune précision sur la forme, la couleur ou les fioritures. Il est

²²⁴ On peut ainsi noter que tous deux emploient le même terme de « folle » pour désigner Sabine, p. 7 et p. 41.

²²⁵ « Ce qu'il aimait le mieux dans ces expéditions en bateau et en ballon à bord desquels se tentaient des expériences émouvantes, c'était l'horizon, le large, l'embrun (...) », p. 21.

²²⁶ « (...) « Quand tout est beau comme maintenant, je voudrais pleurer, et vous ? » Lui pas. Il lui disait gentiment qu'elle était folle, qu'elle pouvait prendre froid, qu'elle lisait trop de livres futiles, qu'il l'aimait beaucoup, qu'elle le savait bien, qu'elle allât se coucher. », p. 41.

dit d'ailleurs très simplement que Sabine est « habillée », terme neutre pour une tenue indéfinie. Avec cette toilette d'été, point de chapeau, le petit groupe séjourne à la campagne dans la plus grande décontraction. L'arrivée de Jérôme un matin surprend Sabine qui l'accueille en « robe de chambre hâtivement mise (...) enroulée autour d'elle ». Il n'est pas nécessaire au narrateur de préciser la légèreté de cet accoutrement qui manque de « pudeur » (p. 56-57). La présence du jeune musicien dans la vie de Sabine la pousse à se dévoiler, au sens propre comme au sens figuré. Elle n'a pas encore conscience d'être audacieuse mais déjà elle change ses habitudes pour lui plaire : elle choisit des robes gaies et en commande d'autres dans le style Louis XV « sur le modèle de vieux portraits » (p. 69). Ce serait une lapalissade de dire que Sabine accorde sa tenue avec ses humeurs et les événements, pourtant, il convient de noter le changement suscité par sa rencontre avec Jérôme. En effet, au début du roman, même une robe d'intérieur semblait peser sur ses épaules et ajouter à sa lassitude chronique²²⁷. Le vêtement figure donc plus que l'humeur de ce personnage mais aussi son caractère profond ; les adjectifs qualifiant la robe – « bruissante et lâche » – pourraient parfaitement être attribués à Sabine elle-même. Lorsque cette histoire s'arrête, les références à ses tenues cessent également. Durant son rapprochement avec Pierre, on ne relève aucune indication de ce genre, comme si elle n'avait pas eu besoin de faire cet effort pour se l'attacher. Par la suite, quand elle se rend chez son père le narrateur mentionne la « jupe de linon rose, alourdie de dentelles au bas, [qui] traînait les cailloux » (p. 176). Cette précision permet d'attirer l'attention sur la coquetterie de Sabine qui n'en finit pas de se recoiffer. Mais s'agit-il vraiment de cela ? Sabine a-t-elle véritablement ce « gentil défaut » (p. 180) de jeune fille comme elle le laisse sous-entendre ? Les maigres détails sur les robes et l'absence totale de description de l'héroïne prenant soin de choisir telle toilette et les accessoires contredisent ses propos. Elle ne prête jamais une attention particulière à son apparence vestimentaire, comme le prouve sa tenue lors de son deuxième rendez-vous avec Philippe. Alors qu'en toute logique une femme qui souhaite séduire un homme se prépare en conséquence, Sabine a « l'air d'un page en noir avec sa robe de velours mou » (p. 195). Il semble de ce fait qu'elle ne se préoccupe pas vraiment de sa garde-robe car le vêtement représente une convention sociale, un code préétabli et imposé sur lequel elle n'a pas besoin d'exercer son jugement, s'épargnant ainsi soucis et fatigue. Cet habillement sans touche

²²⁷ « Madame de Fontenay, habillée d'une robe d'intérieur bruissante et lâche dont elle semblait porter avec fatigue le poids léger, tant vers le soir son corps délicat et lassé se pliait facilement (...) », p. 25.

personnelle démontre l'absence de volonté du personnage et presque son manque de caractère. Une fois la liste de ses six robes dressée, un point commun apparaît : l'insistance apportée aux matières. Qu'elles soient en laine, en dentelle, en mousseline, en linon ou en velours, tous ces textiles ont pour caractéristique principale la légèreté et la mollesse. De plus, on n'en connaît pas les détails, les couleurs, ni l'allure que ces tenues confèrent à Sabine. On a noté un peu plus haut qu'elle les choisissait sur des vieux portraits pensant ainsi s'accorder aux goûts de Jérôme, elle ne suit donc pas la mode et n'affiche pas ses propres goûts. Contrairement à l'un des rôles principaux du vêtement, Sabine ne semble pas vouloir se distinguer ni faire preuve d'originalité, comme si elle ne souhaitait pas mettre en valeur sa beauté. On pourrait même en déduire que la robe fait la femme et non le contraire.

Il en va différemment du chapeau qui assume une fonction plus symbolique et plus personnalisante. Évoqué à cinq reprises, le premier chapeau d'hiver est large, « gris d'argent » garni de « feuillage rouge », et fait ressembler Sabine à une statue de la déesse antique Pomone (p. 8). À double titre, ce chapeau suggère l'amour de l'héroïne pour la nature. Les deux chapeaux d'été, de « copeaux légers » (p. 46) ou « de paille jaune » (p. 179) agrémentés de fleurs, renforcent cette idée. De plus, pour la première fois Sabine prend part active dans l'élaboration de son chapeau en y disposant « des coquelicots de soie rouge » (p. 46). Cependant, la finalité déroute : en effet, ce n'est pas pour paraître plus séduisante que l'héroïne s'empresse d'acquiescer ce grand couvre-chef mais afin de se sentir « une âme champêtre, rustique et sensible à la manière des bergeries » (p. 46). Cette réaction égocentrée atteste que Sabine ne s'intéresse pas vraiment aux autres et cherche toujours à ressembler à quelque chose qu'elle n'est pas. Enfin, ce chapeau couvert de coquelicots rouges et noirs symbolise l'éphémérité de cet été passé auprès de Jérôme à la campagne, bonheur fragile qui flétrit vite aussi. L'avant-dernier chapeau porté par Sabine se caractérise par un unique détail : de longues plumes. Là encore, aucune mention de la forme, de la couleur ou de l'effet. Cette évocation lacunaire laisse le champ libre à l'interprétation. Ornement très féminin, la plume dénote un goût pour le luxe qui s'accorde avec le milieu de Sabine. De plus, dans l'imaginaire populaire elle représente l'écrivain. Or, il se trouve que Madame de Fontenay le met lors du deuxième rendez-vous avec son amant Philippe Forbier. De même, le manteau de fourrure et la robe de velours qu'elle porte, deux matières nobles, lui confèrent une certaine contenance. La comparaison effectuée entre Sabine et « un page en noir » (p. 195-196) sous-entend un rapport hiérarchique que sa

tenue tenterait d'atténuer. On connaît en effet la profonde admiration qu'elle a pour toute la science de Philippe. Enfin, symbolisant le sacrifice, ce chapeau à plume annonce la fin tragique de Sabine qui fait de son amour pour Philippe un holocauste final. L'ultime chapeau de l'héroïne annule et remplace totalement ses autres accessoires gracieux et féminins puisqu'il s'agit « d'un chapeau d'homme en feutre » (p. 272) qui lui descend sur les yeux. On comprend dans ce cas que cet accessoire plus encore que les autres a un rôle d'identification indéniable – on est le chapeau que l'on porte, et par delà indique la manière dont on perçoit le monde. Il symbolise la tête et la pensée, l'esprit. De fait, la description de ces cinq chapeaux révèle une certaine logique. Ces divers accessoires marquent un moment et un état d'esprit de Sabine dont on peut déduire une certaine progression. Le dernier chapeau assorti d'un « manteau rude » marque le changement radical de vision sur la vie. Toutes les matières qui étaient auparavant légères et molles sont maintenant dures et particulièrement épaisses, comme la fourrure. Manteaux et chapeaux sont devenus des protections contre les événements de plus en plus défavorables à Sabine. En outre, la fonction symbolique du manteau est aussi de rendre invisible ou de métamorphoser la personne qui le porte, comme si l'héroïne voulait se soustraire à la réalité en devenant quelqu'un d'autre. Mais ces objets ne constituent que de maigres remparts contre la fatalité. Enfin, le passage du manteau confortable « de laine molle » (p. 8) qui ouvre le roman au « manteau rude » de la fin rappelle le cheminement vers le dépouillement et la sagesse.

Le vestiaire de Sabine de Fontenay est composé d'accessoires identitaires. Se comportant différemment de la majorité des femmes, la seule fois où elle veut plaire à un homme, Jérôme, elle s'y prend maladroitement, et semble incapable de jouer de ses charmes ni de valoriser sa beauté. En conclusion, on peut dire que le vêtement est une parabole de la vie de l'héroïne, tantôt pesante tantôt légère.

On a vu dans l'analyse de la structure de ce roman que les trois grandes divisions qui le composent pourraient presque constituer trois histoires autonomes et indépendantes. Le personnage principal a donc un comportement relativement différent dans les trois parties du roman. Chacune d'entre elles ressemble à un nouveau départ, une nouvelle tentative pour aborder la vie autrement. Mais les événements passés grèvent l'équilibre psychologique et la santé fragile de Sabine. En effet, depuis son enfance, divers facteurs comme la perte de sa mère et une jeunesse ratée par le départ de son père suite à son remariage ou encore sa propre union avec Henri, ont empêché

Sabine d'être simplement sereine et d'envisager son existence sous un angle moins sombre. Sur ces bases vacillantes, on comprend rapidement que l'héroïne n'a pas les armes suffisantes pour dépasser les traumatismes affectifs qui ont engendré la sensibilité malade qui la définit : « Alors, comment faire quand on est si sensible, quand on en est malade ? » (p. 198). L'unique solution que Sabine a trouvée consiste à s'entourer de personnes capables de la distraire, en pensant que leur remplacement suffira à modifier le cours de sa vie. Parmi celles-ci, Marie, dont la gentillesse a poussé Sabine à se marier avec son frère plus que l'amour qu'elle lui portait. Dès lors, elles partagent leur quotidien entre promenades, dîners ou séjours à la campagne. Néanmoins, cette connivence ne repose pas sur une similarité de caractère, bien au contraire. Plus réservée, d'une circonspection à la limite de la pusillanimité, Marie semble peu sûre d'elle et n'ose pas prendre position lors des vives conversations du petit groupe²²⁸. Son « esprit méthodique et net » (p. 50), d'une acuité incontestable, concourt à l'éloigner de Sabine. En effet, même si leur entente se développe autour de goûts communs pour la broderie, la lecture ou encore la musique, il est bien précisé que Sabine aime les livres d'une manière « impatiente et destructive » (p. 21) alors que Marie étudie et résume ses impressions par « la formule²²⁹ ». Cependant, les deux femmes se retrouvent sur un sujet : l'amour. Ainsi échangent-elles leurs confidences sur la question. Sabine l'interroge régulièrement sur ses fréquentations et son idéal masculin. Elle semble plus expérimentée et une sorte de rapport professeur/élève s'instaure entre elles. Mais là encore leurs opinions divergent : Marie pourrait renoncer au mariage faute de rencontrer quelqu'un d'exceptionnel, « quelque chose de très étonnant » (p. 37). Son idéal, pétri de sciences, de philosophie et d'art ressemble à Philippe Forbier. Sabine s'insurge, ne comprenant pas que l'on puisse à son âge évincer l'amour et la passion. Mais Marie n'y croit pas, elle ne porte pas l'espérance (comme le prouve son mariage avec Jérôme, constitutif de son renoncement) contrairement à Sabine qui voit en chaque nouvelle rencontre une raison d'espérer. Marie ressent confusément la supériorité de sa belle-sœur, capable d'exprimer ardemment l'essentiel

²²⁸ « Marie portait ses regards de l'un à l'autre des causeurs, ayant cette crainte de se tromper en choisissant entre leurs deux avis. » p. 28 et « Mademoiselle de Fontenay soupirait ; elle eût voulu que les conversations fussent des livres et qu'elle pût, les laissant ouverts sur ses genoux, en suivre lentement les dangereux passages. », p. 75.

²²⁹ « Attentive à tout ce qui l'entourait, elle notait par instants, d'une phrase précise et sensible, le caractère du paysage et de l'émotion qu'elle ressentait. Après quoi, il semblait que les choses qu'elle avait définies ne l'occupassent plus et ne lui fussent plus présentes. Son esprit méthodique et net éliminait par la formule. » p. 50.

de la vie d'une femme. De plus, Sabine est celle que l'on distingue²³⁰, dont tous les hommes de la coterie sont susceptibles de tomber amoureux. Pourtant, cet intérêt ne s'avère pas partagé, madame de Fontenay « vivant en elle-même, âpre et lasse, peu intéressée d'autrui » (p. 24) et faisant des efforts pour être courtoise. Cette suprématie finit par créer une certaine rivalité entre les deux personnages féminins. Au centre de cet enjeu, Jérôme, du même âge que Sabine, est un cousin éloigné d'Henri qui a hérité le don musical paternel. Dans un premier temps, ce blondinet vaniteux, introverti et grave, n'inspire qu'aversion à Sabine : impavide et « superficiel » (p. 57), « ce jeune homme ne lui était pas agréable. » (p. 28). Néanmoins, un premier point les rapproche : l'importance des détails donnés sur leur passé et leurs origines²³¹. « Très dévoué à Henri de Fontenay », il n'est pourtant pas « sympathique » (p. 27-28). Mais pendant une promenade dans la campagne beauvaisienne, Jérôme montre un autre aspect de son caractère, plus nuancé, moins sec et moins soucieux de lui-même. Dès lors, Sabine le regarde différemment : « Ce garçon peut devenir un ami pour moi (...) et je puis lui être utile aussi. » (p. 58). De plus, tous deux ont une passion incommensurable pour la musique. Sabine possède un piano où gisent des partitions et un buste de Beethoven. Dans son salon, dont les objets sont décrits de façon plus détaillée que ses vêtements²³², elle lit négligemment des poèmes de Ronsard ou écoute Jérôme chanter et jouer ses compositions.

Leur vie commune durant l'été au château familial des Fontenay favorise des gestes, des paroles et des regards tendancieux. Ensuite, il lui écrit une lettre dont le contenu n'est pas relaté mais qui se termine « d'une manière équivoque et habile » (p. 61). Rapidement, Sabine interprète ces signes comme une preuve claire des sentiments de Jérôme, maintenant plus « prévenant (...) reconnaissant » (p. 64). De plus, la chaleur de l'été et la nature comme décor le révèlent différemment : l'habillement léger laisse voir sa peau dont le grain est devenu « rose et glissant » (p. 66), ses yeux « gris de bruine légère » et « ses cheveux romantiques » troublent la jeune femme qui l'imagine semblable à Adolphe ou Werther (p. 70-71). De même, alors qu'elle le jugeait stoïque et sans cœur, elle entrevoit maintenant son « âme secrète et cachée » (p. 70).

Mais il y a un autre homme dans le giron des Fontenay : Pierre, « l'ami intime

²³⁰ « (...) elle était habituée à ce qu'on dit autour d'elle : “Vous, madame, qui n'êtes pas comme les autres” ». », p. 29.

²³¹ La page 27 y est entièrement consacrée.

²³² Voir p. 23.

(...) l'hôte fraternel » (p. 24) fraîchement revenu des Indes. De la même génération qu'eux deux, grand, les cheveux noirs et gris, « le regard clair, très myope », ce visage fin, cerné d'une courte barbe noire, exprimait « la gaité et l'ardeur » (p. 25). Intelligent et dynamique, il avait inoculé le goût des sciences à Henri avant de l'entraîner avec lui dans la politique. Il milite aussi en s'engageant dans la création d'un journal socialiste et devient le mentor de son ami qui brigue la députation du Dauphiné. À force de le croiser, Sabine ne prête plus attention à cet habitué qui semble faire partie des meubles. Pourtant, cette promiscuité a fait naître une amitié agréable, raffermie par l'admiration qu'elle porte à « ses idées nettes » (p. 71). Il est également le seul qu'elle reçoit « en riant beaucoup » (p. 24). L'enthousiasme communicatif qui l'anime quand il parle de peinture ou d'histoire emporte l'adhésion de Sabine. En définitive, Pierre et Sabine se ressemblent beaucoup et il demeure le caractère qui lui correspond le mieux, ces deux personnages ayant surtout en commun « l'orgueil et la sincérité. » (p. 137). De plus, comme elle, il jouit d'une certaine malchance dans ses amours. Néanmoins, Sabine, sûre de son amitié pour lui, émet quelques critiques essentielles : « (...) je m'entends sur beaucoup de choses avec lui (...) Mais pas sur la vie, pas sur la tristesse, pas sur la faiblesse, pas sur l'agacement et la mauvaise humeur... Il est toujours content, j'aime que l'on se plaigne. » (p. 35). On peut déjà conclure à la fiabilité de Pierre qui sera un adjuvant par la suite pour Sabine. Effectivement, l'héroïne se caractérise surtout, dans cette première partie, par une lassitude chronique, une difficulté persistante à se décider. Sans entrain ni volonté, Sabine présente tous les symptômes de la neurasthénie. À plusieurs reprises, elle exprime son manque de courage et l'ennui qui assombrit ses journées. Pourtant, elle-même reconnaît qu'elle mène une vie facile, « alanguie pendant des heures » (p. 12) chez elle dans l'atelier. Parfois versatile, elle reproche à son mari de ne pas s'occuper d'elle suffisamment, de ne pas la comprendre. Sabine, désillusionnée et désœuvrée, se sent très seule et porte un regard pessimiste sur le monde, empreint d'une « sensuelle crainte de la mort » (p. 11). Dans cette existence vide qui la fait souffrir, elle semble malgré tout attendre quelque chose qui la sortirait de sa torpeur : « (...) l'homme et la femme si misérables, l'amour si impossible, tout si triste et si bas autour d'eux, et la musique (...) comme cela fait mal et pourquoi toujours cette vague attente du baiser ?... » (p. 31). Mais que peut-il arriver dans cette existence morne et plate ? Sabine a perdu son enfant et sa mère, quant à son père, il vit à l'étranger marié à une étrangère. Son entourage d'amis est restreint, égal à lui-même et son mari ne s'implique pas vraiment dans leur couple. D'où viendra alors

l'événement capable de modifier le cours monotone des choses ?

Cet après-midi d'hiver où les amis sont rassemblés autour d'un thé, une conjonction de facteurs, a priori anodins, attire l'attention de Sabine. Elle prend conscience que Jérôme ne la perçoit pas comme le reste de ses connaissances et « qu'elle ne l'étonnait pas. » (p. 28). De surcroît, il se décide pour la première fois à chanter et jouer du piano alors qu'à l'accoutumée il se dérobe. A-t-il compris l'effet de la musique sur son hôtesse ? Entre douleur et joie immense, Sabine vibre et se transforme dès que l'interprète commence à jouer une pièce de Fauré. Tout à coup, par ce truchement, Jérôme devient cher et précieux au cœur de l'héroïne car il rend tangible et vivante son unique passion. Voilà pourquoi, contre toute attente, elle lui interdit de fumer²³³. Dans l'étape suivante, le chant qu'il semble lui dédier la trouble et réveille même les premiers émois du désir. L'autre phénomène influent sur le caractère de Sabine est l'arrivée du printemps puis de l'été. Mais une certaine ambivalence surgit : à la fois plus gaie, disponible et active, elle se laisse aussi « envenimer » par les nuits chaudes qui aiguissent sa sensibilité. Grâce à cette double causalité (son nouveau regard sur Jérôme et le retour de la belle saison) la vie de Sabine va enfin basculer.

Les premières chaleurs estivales lui donnent envie de séjourner à la campagne. Au château des Fontenay où elle revoit Marie avec plaisir, Sabine retrouve une tranquillité de cœur et d'esprit. Elle contemple la nature, s'imprègne d'odeurs, de couleurs, hume le vent vespéral. Devant ce spectacle infini et édifiant, « elle rêvait à tout ce qu'elle avait attendu de la vie et qui n'était pas. » (p. 51). Mais cette paix relative est provisoire car l'attitude ambiguë de Jérôme, décrite plus haut, sème le trouble chez l'héroïne²³⁴. Celle-ci passe de la passivité à une forme d'initiative. En effet, elle a cerné le musicien et sait qu'il faut ruser pour percer à jour ce caractère, même si elle agit a contrario lors d'une vive discussion qui les oppose. Pour couper court à cet échange verveux, Jérôme la flatte. En fait, Sabine se plaît à tâtonner dans cette relation insolite et énigmatique qu'elle nomme puérilement « une aventure » (p. 61). Elle y ajoute même une dimension secrète et des codes qui forment quasiment les règles d'un jeu. On relève d'ailleurs le terme « victoire » et la partie de cartes relatée quelques lignes plus loin semble une parabole de leur relation. Petit à petit, Sabine

²³³ « Tu as vu, reprit-elle en riant, comme je lui ai demandé de ne pas fumer, c'était fou de ma part, mais, après, il m'a semblé moins déplaisant. », p. 34-35.

²³⁴ On peut noter que leur nouvelle complicité, scellée au détriment d'Henri, prend une valeur symbolique, p. 58.

devient l'unique interlocuteur de Jérôme et elle pousse ses observations afin de se l'approprier totalement. Déjà, le comportement du jeune homme devient ostensible et Marie le fait remarquer à Sabine qui continue à feindre de ne pas l'avoir remarqué. De son côté, Jérôme, intrigant, s'immisce davantage dans la vie des deux jeunes femmes : il accompagne Marie et Sabine dans les soirées, et, tel un amant jaloux, il s'arroge le droit de juger ses toilettes ainsi que son attitude. De même, Madame de Fontenay va l'encourager à composer un opéra, lui prodiguant aide et conseils. Ces différents éléments l'assurent d'avoir conquis le cœur de Jérôme et de « le dominer » (p. 66). Enfin, elle se montre pleine d'allégresse et d'idées afin d'asseoir son œuvre de séduction car finalement, il ne lui a pas encore déclaré son amour malgré les lettres envoyées. Ce nouvel état d'esprit, entre « contentement et douce insouciance » (p. 72), procure à l'héroïne un bien-être inédit et roboratif sans plus d'inquiétude.

La visite de Sabine chez Jérôme, qui souhaite lui offrir la primeur de son œuvre, constitue une étape supplémentaire. Durant cette entrevue, elle va apprendre beaucoup de choses sur son ami. Dans l'appartement, elle constate que son hôte a tout fait pour lui plaire : « la pièce était pleine de fleurs », « des biscuits et du thé étaient préparés²³⁵. » Elle observe l'intérieur et remarque les aquarelles, les instruments de musique, et découvre par hasard un livre tendancieux de Baudelaire. Pour elle, cette lecture peu conforme au caractère de son propriétaire, trahit une sensibilité qu'elle ne lui croyait pas si aiguë et qui les rapproche un peu plus encore. On pense tout de suite que ce rendez-vous n'est qu'un prétexte pour attirer la jeune femme. Tout semble donc en place pour qu'ils vivent leur premier moment d'amour. Mais chacun avance masqué et joue sa partie en fin stratège. En effet, il faut mentionner la présence d'une tierce personne, le compositeur Eugène Marsan. Celui-ci joue en quelque sorte le rôle d'obstacle et empêche involontairement qu'il se produise quelque chose entre les deux amants putatifs. De plus, le lecteur n'a que peu de détails sur cet après-midi : bien sûr, il a été question de musique et de peinture, mais que s'est-il produit entre Sabine et Jérôme ? Dans ce récit parcellaire, l'accent est mis sur l'arrivée et le départ de l'invitée. En bornant de cette manière la scène, le lecteur semble invité à effectuer une comparaison entre l'état d'esprit de Sabine quand elle entre dans l'appartement et quand elle en sort quelques heures plus tard. Tout d'abord, dans l'escalier, elle a en tête la relation infidèle de Madame Bovary se rendant chez son amant. Elle semble donc

²³⁵ Dans ce cas aussi, Jérôme est persuadé d'avoir remporté une « petite victoire », p. 79.

bien envisager cette possibilité qui ne la choque visiblement pas. De plus, l'attention apportée par Jérôme à la préparation de ce rendez-vous dévoile une dimension intime et sensible de sa personnalité qui ne laisse pas Sabine indifférente. Ainsi stimulée, elle n'attend plus qu'un signe, la preuve qu'il partage le même désir. Mais déjà il faut rentrer : l'ellipse temporelle raccourcit la durée de ce moment et minimise l'incidence de la rencontre. En effet, le silence déroutant sur l'intervalle entre l'arrivée et le départ de Sabine suggère qu'il ne s'est rien passé du tout et qu'elle repart comme elle est arrivée. En fait, alors que ces quelques heures auraient dû être propices à leur rapprochement le doute demeure. Il augmente, même, quand Jérôme arrache le bouquet du corsage de Sabine qui franchit la porte. Est-ce un geste à connotation sexuelle ? Le bouquet si brutalement retiré reflète-t-il la violence avec laquelle il aimerait la déshabiller et la posséder ? Quoi qu'il en soit, la situation n'a pas progressé : « Et ils échangèrent un rapide regard où, chez Sabine, se lisait l'incessante question et chez Jérôme le secret volontaire net et dur » (p. 81). En définitive, cette scène a pour fonction de surenchérir sur le caractère retors et phallocrate – quasiment sadique – de Jérôme tandis que Sabine, qui ne veut pas abandonner la partie, continue de fantasmer encore plusieurs jours après. Pourtant, elle n'est pas dépourvue d'esprit d'analyse. Maintenant qu'elle le connaît mieux, elle prend conscience progressivement de l'impossibilité de le conquérir, et même de l'aberrance de son attachement pour cet homme « fragile » (p. 83) et vaniteux. Effectivement, cette affection se révèle bien décevante : bientôt l'amour se change en un « goût » (p. 84) stérile suivi d'une incompréhension déstabilisante. Mais plus encore, les sentiments de Sabine passent d'un extrême à l'autre et après avoir éprouvé une certaine volupté, elle associe maintenant Jérôme à la mort : « Ah ! que ce visage (...) fût aujourd'hui pour elle terrible et mystérieux comme la mort (...) » (p. 84). De nouveau, l'instable jeune femme verse dans la tristesse et, dans un dernier baroud d'honneur, elle entreprend en dépit de sa nature et des conventions, une ultime manœuvre. Mais une fois de plus cette tentative reste inutile, sauf qu'elle comprend que ces assauts ne lui procurent plus aucun plaisir. Dès lors, son malaise se propage à toutes ses activités et son départ pour le Dauphiné avec son mari ne la réjouit pas, contrairement aux autres séjours à la campagne. Malgré la présence de Marie et de Jérôme, Sabine se renferme sur elle-même. Elle ne retrouve un peu de quiétude qu'au contact de la nature : les fleurs et la végétation constituent un refuge où elle oublie pour quelques instants ses préoccupations amoureuses. Pourtant, cet état la porte également à un certain

sentimentalisme, et de nouveau elle s'interroge sur les intentions de Jérôme qui a toujours un comportement étrange. Enfin, l'occasion de le percer à jour se produit : tandis que les autres se promènent, Sabine et Jérôme, restés seuls, s'observent. Une fois de plus, elle joue un rôle (« elle fit semblant », « elle fit mine » (p. 99) et part dans des divagations sur les diverses formes que pourraient prendre ses aveux. Cette scène, qui figure l'acmé de leur relation, en est également le point d'orgue. En effet, Jérôme, obséquieux, explique avec le plus grand calme qu'il souhaite obtenir son aide pour épouser Marie de Fontenay. Malgré le ménagement dont il fait montre, « Sabine ne le voyait pas ; elle entendait un bourdonnement, une sonorité terribles. » (p. 101). Entre le soulagement de connaître enfin la vérité sur l'attention douteuse que lui portait ce jeune manipulateur et l'ébranlement abyssal qu'elle ressent à cet instant, Sabine trouve les ressources pour l'interroger sur la nature véritable de ses sentiments envers Marie. En définitive, sa réponse peu assurée révèle un intérêt certain et son pragmatisme. Pourtant, le doute persiste quant à son attitude vis-à-vis de Sabine car pour lui, « rien n'était changé » (p. 125).

L'héroïne a fait preuve de sang froid et de maîtrise mais le choc finit par l'atteindre profondément et le courage qu'elle appelle alterne avec l'égarément : elle effectue une série de gestes incohérents, n'osant se laisser aller complètement à sa douleur. Elle rit, pleure, parle à haute voix, prend peur, marche de long en large dans sa chambre... Agitée puis gagnée par un sentiment de vide et d'inutilité, elle espère quelqu'un qui pourrait lui venir en aide. Elle évoque ensuite la mort mais sans lui conférer un aspect tangible et définitif, presque sur un ton désinvolte : « Et d'abord cela ne me reposera pas d'être morte, parce qu'il faudra que je sois morte très longtemps pour que quelque chose me repose... Et cela sera si fou que je sois morte... » (p. 104). Ce raisonnement suppose alors que l'héroïne tient à la vie et l'aime malgré ses tourments et l'ennui de ses journées. Comme il l'a été souligné plus haut, Pierre reste son ami le plus proche et c'est lui qui viendra la consoler. Il l'encourage à parler et à pleurer afin d'éradiquer de son être cette mordante affliction. Amène et compatissant, Pierre la reconforte par son écoute, ses paroles et ses initiatives. Dans le jardin où il l'a emmenée, il lui explique le mécanisme du souvenir qui, d'après ses dires, finit toujours par s'éroder. Pourtant, Sabine voyant autour d'elle la continuité de la nature et de la vie, ne croit pas à l'étiement de cette terrible douleur. Une seule solution s'impose à elle : le repos éternel de la mort. Mais cette volonté ne se réalise pas automatiquement et sur simple demande ! Et d'ailleurs, pourquoi se résigner puisque tout, alentour, paraît

poursuivre un chemin inexorable jalonné d'espoir ? Peut-être n'a-t-elle pas été assez explicite envers Jérôme, il est sûrement possible de rectifier cette erreur. Hélas, plus encore que l'espoir, cette stratégie nécessite force et courage. En définitive, elle accepte sa souffrance comme une épreuve, devant lutter pour continuer à vivre dignement. « Volontaire » (p. 109), elle s'efforce de paraître en société comme à l'accoutumée. Cependant, son regard sur les choses a changé comme si la douleur lui procurait une acuité sensible décuplée. Ainsi la lecture lui semble-t-elle momentanément impossible car son imagination l'amène à concevoir des paysages méditerranéens où « leur fièvre tournerait au désir d'eux-mêmes » (p. 113). Il fallait bien pourtant se résigner à envisager la réalité comme il la lui avait imposée, et chercher à comprendre les raisons de son comportement passé serait une torture inutile qui contribuerait à l'affaiblir davantage. Il valait mieux essayer de trouver un autre biais pour chasser cette présence intérieure gênante et néfaste, comme s'appliquer à débusquer les défauts de cet homme (« elle fut contente de remarquer un jour que Jérôme avait le menton trop court, et que de profil cela le gâtait beaucoup²³⁶ »), ou encore reconnaître qu'il s'accorderait bien finalement avec Marie car il avait « de la grâce, des occupations, une vertu étroite et sèche » (p. 119). Par la suite, la vue de Jérôme Hérelle lui devient proprement insupportable et après avoir enduré tant de moments difficiles, elle se rebelle enfin contre ses tiraillements insensés. Maintenant que la douleur a modifié – ou rétabli – la réalité, Sabine lutte contre les souvenirs qui pourraient enrayer le processus de dégradation initié. L'héroïne est donc en proie à une véritable psychomachie. Effectivement, entre cette alternance de sentiments contradictoires, la douleur qu'elle éprouve représente encore la permanence de son amour pour Hérelle et, par conséquent, il habite toutes les parties de son corps malade. Et même une fois cet amour extirpé, « elle ne se rassasiait pas de ne plus souffrir. » (p. 151).

Son ultime épreuve consiste à réaliser le mariage de Marie et Jérôme. La rouerie de Sabine est encore illustrée par la manière dont elle choisit d'annoncer à sa belle-sœur la demande du jeune homme, comme si elle optait toujours pour le même mode de fonctionnement ludique (au sens péjoratif) dès qu'il s'agissait de Jérôme²³⁷. Marie, bien plus inquiète de la pérennité de leur amitié que de la pertinence de son mariage,

²³⁶ P. 116.

²³⁷ « (...) elle jouait à piquer dedans, d'un mouvement vif, son épingle à boule d'opale, et fixant des yeux gais, bons, sur Marie qui ne trouvait pas, elle s'intéressait à attendre le nom qu'elle épiait, enfantinement, comme à la roue d'une loterie. », p. 120.

souhaite un mois de réflexion. Sabine tente d'infléchir sa décision, persuadée que cette union leur convient réellement. Néanmoins, ces sincères intentions ne suffisent pas encore à la détacher complètement de Jérôme. De plus, elle se sent bien étrangère à la bonne humeur qui entoure la nouvelle du mariage, et le départ de Pierre à Paris l'isole davantage. Lassée et fatiguée de faire bonne figure, elle sombre dans une « sentimentalité » (p. 132) aiguë quelque peu atténuée par la présence affable d'Henri qui ne s'aperçoit même pas des variations de comportement de sa femme²³⁸. En effet, il mène sa vie de son côté, affairé par sa candidature à la mairie de leur commune, effectuant seul de « longues courses à pied » (p. 137) ou partant fréquemment en voyage. Enfin, le mariage de Marie et Jérôme est célébré. Cet événement agit comme un véritable détonateur sur Sabine et lui permet définitivement d'« entr[er] dans une autre vie » (p. 136), bien décidée à évoluer.

De retour à Paris, elle retrouve Pierre Valence avec qui elle passe de plus en plus de temps. Ainsi, dans cette deuxième partie du roman, Sabine, éprouvée par son échec avec Hérèle, aspire-t-elle à une relation plus claire et plus équilibrée. On insiste sur la « bonté » du personnage qui est rappelée à trois reprises²³⁹. De plus, contrairement à Jérôme, il ne s'immisce pas dans la vie de Sabine et se contente respectueusement d'échanger avec elle son point de vue sur la nature, la société et les passions humaines. Leurs avis souvent convergents fédèrent les deux amis alors qu'Henri, « agacé » par leurs visions politiques jugées trop libertaires, finit par se retirer de leurs discussions²⁴⁰. Le rapprochement entre Sabine et Pierre est également rendu possible grâce à un troisième facteur car ce dernier vient de rompre avec sa maîtresse. Même s'il s'est résolu à ne plus tomber amoureux, il n'en devient pas moins beaucoup plus disponible pour Sabine et commence à s'attacher à elle.

À ce point du récit, on observe que l'entourage de l'héroïne et sa vie ont beaucoup évolué. Le mariage de Marie a distendu les liens de leur amitié, et même si Sabine ne ressent aucune « amertume » (p. 145) envers elle, l'autre jeune femme redoute son influence sur son époux. Celui-ci a l'air « heureux et posé » (p. 145). Finalement, désappointée de le découvrir sous cet angle, Sabine avoue l'avoir quelque

²³⁸ « Lui que rien n'étonnait, se réjouissait seulement. Le cœur de sa femme lui apparaissait comme le temps, qu'on ne prévoit ni n'empêche. », p. 189.

²³⁹ P. 129, « la bonté de Pierre la rassurait. » p. 149 et « (...) Marie aidait, de sa gravité, sa belle-sœur à s'attendrir sur la bonté de Pierre Valence ». p. 156.

²⁴⁰ « Eh bien ! si vous voulez que les criminels se promènent, vous verrez l'agrément que ce sera ! », p. 143.

peu idéalisé sous les traits du « héros faible et passionné, l'amant de la lune et des jardins » (p. 145). Dans son couple, un vide s'installe à cause des allers et retours répétés qu'Henri effectue pour assurer ses nouvelles fonctions de maire dans le Dauphiné. D'autre part, Madame de Fontenay ne souhaite plus sortir dans le monde comme avant et ne retrouve ses amis que pour le thé ou quelques sorties au théâtre. Mais cette situation ne la satisfait pas pour autant et elle semble porter un fardeau de plus en plus pesant : de manière symptomatique, chaque émotion ou sensation accroît la béance de son cœur non comblé. De plus, cet effacement progressif de son entourage modifie ses rapports aux autres. En effet, la protagoniste principale aimerait être au centre des préoccupations d'un homme, être comprise et partager une grande passion amoureuse. De chacun, elle attend l'exclusivité qu'elle n'a jamais eue de son mari ni, auparavant, de son père. Ainsi devient-elle jalouse de ceux qui pourraient lui retirer toute l'attention qu'elle exige de l'autre²⁴¹. Il en résulte un renfermement sur soi qui entraîne un retour à ses premières passions. Parmi celles-ci, la nature, comme cela a été établi plus haut, où Sabine peut se ressourcer et surtout exercer son imagination débordante. Elle se consacre également à la lecture et à la musique. En effet, pour elle, ces trois activités sont indissociables car elle perçoit la beauté plastique de la nature qui « fait de petits morceaux de tableaux charmants » et rapproche les paysages hivernaux des « vignettes d'un livre allemand » (p. 139).

Sabine ne se contente pas de contempler, ébahie, les fleurs et les insectes : elle se recrée un monde intérieur qui perd toute réalité. En fait, la nature devient un support à sa rêverie, lui permettant de développer son imaginaire. C'est la matière première de sa vie intérieure. De plus, elle personnifie les éléments observés et anime tout un univers qui devient quasiment merveilleux quand elle se croit, telle une petite fille d'un conte de fée, happée « au cœur même d'une rose énorme » (p. 97). Toujours très attentive à ce qui l'entoure, ses cinq sens participent de la reconstruction de cette intériorité. Il y a d'abord l'odeur des fleurs, « ce bruit d'argent de l'eau » (p. 107), « les gommages molles » (p. 97) puis son regard sur l'univers qui la fascine inlassablement. Cette conception fonctionne sur une totale interaction entre tous ces éléments : les sentiments sont sonores, les souvenirs « stridents » (p. 106) comme toute la nature, la musique « trébuch[e] » à l'instar des hommes, et les livres suggèrent « la physionomie

²⁴¹ Les deux citations suivantes illustrent la jalousie de l'héroïne tout d'abord avec Jérôme puis avec Pierre : « Sabine eût donné un peu de son existence pour que cette femme devint laide, tout de suite (...) » p. 88 et « Elle était seulement un peu triste de partager avec elle l'amitié de Pierre Valence », p. 145.

des villes inconnues » provoquant l'envie d'« alternances du chaud et du froid, de la torpeur et de l'énervement » (p. 113), enfin, « le vent mou qui donnait mal à la gorge » (p. 162). Voilà comment Sabine réussit partiellement à colmater les carences de sa vie affective, mais ce système ne constitue qu'une compresse balsamique qui ne couvre qu'une partie de la plaie et parfois même l'agrandit à l'instar du retour du printemps.

Madame de Fontenay sait maintenant qu'elle va perdre son ami Pierre car il est amoureux d'elle. Déjà, les moments passés ensembles ont perdu de leur décontraction. Même si Marie s'évertue à la déculpabiliser, après tout il n'a pas l'air si malheureux, Sabine s'adapte à ce changement pour ne pas l'induire en erreur plus longtemps. En fait, elle redoute les actes que cette « passion obscure » (p. 149) pourrait le conduire. Après une semaine d'absence, elle tire déjà l'enseignement du manque à venir : elle regrettera leur connivence intellectuelle et la distraction qu'il lui apportait quand il lui racontait, par exemple, ses réunions politiques agitées, propres à déployer son imagination. En fait, le personnage de Pierre Valence s'inscrit à l'opposé de son mari et de Jérôme qui semblent bien falots face à l'implication et au dynamisme de leur ami. On peut aussi l'interpréter comme le double actif de Sabine qui s'identifie à ses causes socialistes, partage les mêmes opinions sur la justice et sa soif d'engagement. En effet, elle demeure définitivement frustrée de ne pouvoir vivre elle-même les conflits des ouvriers, chanter *La Marseillaise* ou encore sentir l'héroïsme monter de la foule comme « la plus âpre sensualité » (p. 153). Son morne quotidien la ronge davantage que le manque d'amour. En outre, Valence reste le plus attentif et le plus respectueux de Madame de Fontenay. Il l'observe sans la questionner outre mesure, tire des conclusions particulièrement fines et justes mais avec peut-être trop de retenue pour Sabine qui ne jure que par l'exaltation et l'enivrement des sens. D'ailleurs, elle lui reproche de ne pas laisser infuser le mystère, l'équivoque, et de verser rapidement dans une joie moins intense que la peine. Ce comportement s'explique logiquement : il s'est abîmé pour des vétilles, il souhaite dorénavant éviter de s'angoisser inutilement. Sabine aussi tire les enseignements de son échec avec Jérôme : « Autrefois, elle avait été exigeante (...) elle savait qu'on ne possède pas le présent, que rien n'est sûr, et elle tenait à tout comme aux êtres qui vont mourir. » (p. 161).

Bientôt l'influence cyclique de la nature submerge Sabine. Le printemps irrite ses nerfs et jette l'incompréhension autour d'elle, on la croit malade. À présent, elle refuse les visites de musées et les promenades dans les jardins, les églises de Paris. Pierre ne comprend pas cet acharnement à compliquer les choses et n'aime pas ses

« mélancolies » (p. 162). La nouvelle crise de la jeune femme déclenche une myriade de reproches infondés à l'encontre de son ami semblables aux critiques adressées ultérieurement à Jérôme : une fois de plus, Sabine voulait trouver en lui les traits d'un héros de roman, tels, Dominique ou Werther. Néanmoins, capable de lucidité, elle sait parfaitement que ces accès sont déplacés et qu'ils concourent à la discréditer. Suite à ces querelles, Sabine comprend qu'elle doit reprendre les choses en main afin de ne pas blesser ses amis et risquer de les voir se détourner d'elle. De nouveau, les sorties s'enchaînent aux sons des violons des cabarets de l'été. Mais toutes ces émotions la fatiguent et finalement elle s'interroge sur le fond de son être qui ne semble fait que pour « le rêve, l'imagination, la paisible monotonie. » (p. 166). Ainsi se souvient-elle du passé : elle avait connu la nonchalance et la tranquillité de l'esprit enfermée dans un cocon confortable où il n'y avait personne, juste de jolis objets et la rassurante nature. Dans ce cadre inerte et choisi, nul risque de commettre des actes intempestifs, nulle confrontation avec une réalité décevante. Désespérée et victime d'elle-même, Sabine ne parvient plus à restaurer sa complicité avec Pierre. À l'instar de son ami chagriné et impuissant face à ses « irritations sourdes » (p. 168) et ses « nervosités » (p. 169), Sabine elle-même, ne le comprend plus. Elle ne peut le retenir : progressivement, Pierre se détache refusant de supporter ses regards chargés de remords et regrets. Malgré les efforts de Sabine, il est trop tard, Pierre, désillusionné, la néglige et se tient à distance. La « rupture » (p. 169) est consommée, il annonce son départ en Bourgogne pour l'été. Il n'existe plus rien de la « force » (p. 156) qui caractérisait leur relation : Pierre sort de la vie de Sabine un matin d'été sur le quai de la gare par une salutation laconique.

Cette séparation semble moins difficile pour Sabine. Mais c'est encore un ami qu'elle perd et la peur de vieillir seule la terrorise. Durant ces moments de lassitude et de tristesse, elle se remémore tous les chagrins, toutes les ruptures sentimentales, et s'accable de ces échecs, pourtant logiques puisqu'elle croit concentrer tous les défauts²⁴². Heureusement, elle est rapidement accaparée par les préparatifs de son voyage en Suisse où elle est appelée près de son père malade. Dans le train, Sabine se demande comment est sa seconde femme. Sur place, la froideur rigide de l'une et la gêne volubile de l'autre situent déjà toute l'antinomie de leur caractère. Cependant, elles se réservent de toute conclusion hâtive et leurs réflexions sur la bienséance féminine marquent un début de complicité. Rapidement, Sabine se trouve bien dans

²⁴² « Elle aussi avait été vaniteuse autrefois. Cette personne ne devait pas avoir plus de défauts qu'elle n'en avait elle-même, et elle croyait les avoir tous, puisqu'elle était triste et malheureuse », p. 175.

cette maison silencieuse entourée d'un jardin qui lui plaît et enfin : « Elle était heureuse. » (p. 186). Les journées découpées en occupations simples et régulières, l'entente harmonieuse qui se dégage du couple de Rozée et la confiance réciproque entre les deux femmes constituent une sorte de convalescence pour Sabine. « Candide et tranquille » (p. 186), de nouveau elle rit, lit, parcourt à pied Ferney, la ville de Rousseau, et discourt sur la nature, s'amusant à comparer avec sa nouvelle amie les contes de fées français et allemands : « Vos contes français (...) n'ont pas, je crois, cette connaissance minutieuse du potager, de la ruche, de la souricière... » (p. 183). Les journées et les mois passent bien vite dans le calme de l'esprit recouvré. De plus, Alice, à l'écoute des confidences de son amie s'emploie aussi à la rassurer sur ses craintes de l'avenir et « elle s'occupait que Sabine fût plus forte pour l'existence » (p. 187). Déjà, l'arrivée de l'automne donne le signal du départ. Attristée par cette séparation indéterminée, Madame de Fontenay retourne à Paris avec la sensation d'être plus vaillante. Effectivement, elle revient rassérénée et moins encline aux sautes d'humeur, faisant même le projet de fonder une famille. Ce répit dure quelques mois jusqu'à ce que son mari lui demande d'effectuer une démarche à sa place chez Philippe Forbier. Après avoir regimbé, elle se décide à y aller.

Sabine est tout d'abord surprise par l'accueil que lui réserve cet homme : il est indifférent à sa présence, la salue à peine, ne la regarde pas et n'interrompt pas non plus son travail pour lui répondre. Elle a donc tout le loisir d'observer son bureau trop éclairé et trop chaud où s'entassaient des livres, des feuilles sur des meubles sombres. Malgré tout, elle aime cette atmosphère feutrée qui exprime le travail et l'érudition de cet homme. Elle aimerait rester plus longtemps afin de jouir encore un peu de cette sensation agréable. En effet, le bien-être qu'elle ressent s'apparente étrangement à une reconnaissance des lieux : « elle était habituée à cette pièce sourde et grave. » (p. 193). Par conséquent, Sabine est charmée avant tout par l'ambiance qui règne dans cette pièce même si elle ne connaît pas l'homme qui s'y affaire et, curieusement, on en sait plus sur l'aménagement de la maison que sur son propriétaire. Ce n'est donc pas une attirance physique qui la pousse à vouloir rester plus longtemps mais la chaleur enveloppante et les quelques titres aperçus par hasard comme *Les Essais*. Philippe comprend qu'elle aime les livres et lui en montre un autre de Dante. Cet intérêt réveille enfin sa curiosité : il la regarde, la trouve « chétive et agitée » (p. 194). Mais à peine l'a-t-il découverte qu'elle doit partir : empressement poli ou stratégie feinte pour revenir une autre fois ? En tout cas, Sabine prend l'initiative d'un prochain rendez-vous

et dans cette surprenante précipitation, Forbier n'a pas vraiment la possibilité de refuser. Une fois rentrée, elle relate sa rencontre à Henri, qualifiant son collègue de « fou » (p. 194) et évoque enfin sa physionomie : il ne fait pas ses quarante-trois ans et ressemble « aux hommes de la Révolution » (p. 195). En le rapprochant des héros politiques de 1789, Sabine verse encore et toujours dans le même défaut : l'idéalisation de l'autre. Pourtant, une semaine plus tard, elle n'est plus aussi enthousiaste à l'idée de se rendre à nouveau chez cet étrange personnage. De plus, arrivée sur place, sa présence semble encore embarrassante. Elle ne sait comment inverser la situation et comme à son habitude, tente de dissiper sa gêne par un flot de paroles superflues. Alors qu'elle pense avoir trouvé un sujet de conversation en parlant d'Henri, la discussion s'arrête rapidement faute de références communes. Ce qu'ils partagent, en revanche, c'est l'amour des livres. Sabine, telle une enfant impatiente et curieuse lui demande : « S'il vous plaît, montrez-moi des livres. » (p. 197). Soumise à son bon vouloir, elle le suit docilement dans sa bibliothèque. Mais cette fois aussi, il s'acquitte de cette requête comme d'un ordre du jour, il faut donc trouver un autre prétexte pour retenir son attention. Ainsi s'enquiert-elle des autres activités de Philippe, qui se dit aussi artiste à ses heures perdues. Elle commence alors à se dévoiler quelque peu « sur un ton de confiance, d'abandon infini » (p. 197), lui avouant son ennui et sa soif de connaissances. Malgré une grande retenue, Sabine finit par apprendre que Philippe donne des cours et écrit divers types d'ouvrages scientifiques et philosophiques. Pour la jeune femme, visiblement impressionnée, la composition de livres représente le stade ultime de l'érudition et de l'intelligence. Plus encore, il incarne une certaine puissance, la création tant intellectuelle qu'artistique symbolisant à ses yeux « la force » (p. 201). Mais le savant ne semble pas touché par ces signes d'intérêt et d'admiration ; il cherche même à la dissuader de lire ses opuscules rébarbatifs et complexes, la jugeant d'emblée inapte à les comprendre. Loin de se formaliser, voire excitée par le défi, madame de Fontenay assiste dès le lendemain à un cours de Forbier sur la physiologie de la douleur. Au troisième rendez-vous, il a opéré un changement radical : il est moins hostile et même allègre. C'est un véritable soulagement pour Sabine qui se sent, pour la deuxième fois seulement dans cette histoire, « incroyablement heureuse » (p. 200). Cette fois sa verve n'indispose pas son interlocuteur qui la découvre vraiment belle et désirable. La fatigue succède à cet emportement et son silence affecté ne laisse d'interroger son hôte. Usant encore d'un stratagème fallacieux, Sabine simule un malaise afin de tester sa convoitise. Une fois qu'elle a obtenu la confirmation de son

attirance et de son dévouement elle peut partir rassurée.

Cette troisième visite constitue un point charnière dans l'histoire de Sabine et de Philippe. Tout d'abord, il n'est pas précisé combien de temps l'héroïne passe en sa compagnie mais ce moment semble condensé. En effet, ils prennent le temps de discuter en détails de divers sujets et par delà chacun progresse dans la connaissance de l'autre. Philippe a montré différents visages : au début importuné dans sa vie érémitique et laborieuse, il est maintenant disponible et affable. Ensuite, il devient attentif au visage et au corps de Sabine à tel point d'ailleurs qu'il s'énerve de la voir silencieuse et calme après la faconde dont elle a fait preuve. Il se dégage de cette femme un certain mystère qui finit par le troubler. De son côté, Sabine a reconnu le type d'homme qu'elle admire et avec lequel elle se sent bien, même si elle ne peut définir vraiment la teneur de son attirance. Néanmoins, on constate le fréquent recours à la ruse et au mensonge pour parvenir à ses fins sans que l'on puisse trancher clairement entre préméditation et maladresse²⁴³. L'héroïne, à ce moment, est dans le faire plus que dans l'être contrairement aux événements antérieurs de son existence, ce qui explique sans doute une certaine gaucherie.

Sabine, une fois chez elle, a honte du moment de faiblesse qui l'a poussée dans les bras de Philippe et décide de ne pas le revoir. Mais se retrouvant seule après huit jours de maladie, d'abattement et de lassitude, elle se ravise et se prépare à le rejoindre dans son atelier. Là, elle le trouve en compagnie d'un sculpteur célèbre et peut alors librement l'observer, fureter dans ses dessins, le trouvant « par moments si beau qu'elle en éprouvait dans son être comme un poids et de la fatigue (...) » (p. 209). Une fois seuls et redoutant le silence qui les précipiterait l'un vers l'autre, Sabine s'agite tandis que Philippe a osé un premier contact physique. Cependant, il relâche rapidement les mains de la visiteuse, comme effrayé par la forte pulsion qui l'anime. Enfin, en colère, il éclate en diatribes acrimonieuses et rejette sur elle toute la responsabilité de cette situation équivoque : il la traite de « folle » (p. 211), l'accuse de s'être imposée alors qu'il avait une vie satisfaisante et « tranquille » (p. 213). Sabine, interdite, souffre d'entendre un discours si lâche mais très vite ils succombent dans un enlacement étrange, entre volonté de mort et désir irrépressible.

Madame de Fontenay ne connaît aucun problème de conscience et tout au contraire savoure le profond bien-être qui l'envahit car elle n'avait jamais ressenti la

²⁴³ « Madame de Fontenay ne devait point partir pour la campagne ; mais dans son désarroi elle avait trouvé ce mensonge (...) », p. 206. Un peu plus loin, le terme de « comédie » sera même employé, p. 210.

sensualité de l'homme, une concupiscence tendre et partagée. Pour Sabine, ce moment d'amour est avant tout une « révélation » (p. 215), une expérience initiatique. Bientôt, elle retrouve Philippe quotidiennement dans son atelier : une période de grand bonheur s'ouvre dans la vie de l'héroïne et « son âme prenait enfin la forme des fleurs accomplies. » (p. 218). Leurs esprits et leur sensibilité semblent parfaitement accordés²⁴⁴. En effet, Philippe incarne une sorte de perfection : il possède le caractère lucide et sécurisant de l'homme de science comme les qualités plus fines de l'artiste. Cette complétude fascine Sabine qui a l'impression de la sentir déborder sur elle et l'imprégner, agissant comme un véritable élixir. Véritablement enivrée, son amour pour Philippe l'obsède : cet homme singularisé par sa dimension absolue revêt tous les attributs d'un dieu vivant : « Vous êtes pour moi l'ouvrier de l'infini. (...) il me semblait qu'une de vos mains baissait le jour, et que l'autre ouvrait les grilles d'argent de la nuit... » (p. 221), devenant son unique univers. Ses paroles acquièrent même un aspect tangible qui rappelle la transsubstantiation eucharistique. Dans cette parabole, les mots se changent en « chair » (p. 222) incluant toute la quintessence de l'homme parfait et les souvenirs se transforment en « une admirable boisson acide et glacée » (p. 226). Cette capacité à donner de soi-même définit également Sabine : elle n'est pas juste passive et béate devant Philippe. Elle lui apporte l'éclairage de ses idées pertinentes et de son vécu intérieur qu'il utilise comme une véritable matière inédite pour ses travaux de psychologie. Mais il en conclut que son caractère entier est aussi dangereusement mystérieux et changeant d'autant plus qu'elle sait en jouer. En outre, il craint sa jeunesse exubérante car environ vingt ans les séparent. Finalement, Philippe semble moins enclin à jouir de leur passion, il ne maîtrise pas l'importance qu'il occupe dans la vie de Sabine et joue déjà les oracles de mauvais augure. Quant à elle, elle refuse d'envisager l'avenir et rassure son amant en lui certifiant que la douleur a toujours fait partie de son lot. Elle préfère donner à cet amour les contours robustes et résistants de l'homme qu'elle aime : contaminée par sa force, elle semble métamorphosée à l'instar de son univers personnel. Philippe en occupe le centre et l'intérieur, le régissant tel un démiurge unique. De ce fait, son regard sur les choses et son entourage a changé. Tous semblent plus heureux et plus gais. Enfin, ses nouvelles activités très prenantes et inhabituelles font sourire son mari avec probablement une certaine condescendance.

²⁴⁴ On peut noter également que Philippe traite de sujets concernant Sabine, tel le livre écrit sur l'Imagination ou ses cours sur la douleur, p. 222.

Les deux amants agissent telles deux âmes sœurs qui se comprennent et vivent l'une par l'autre. Ensemble, ils font le même rêve d'évasion, imaginent des voyages lointains propices aux émotions fortes et sensuelles. Cela devient même pour Sabine un désir irréprouvable qui la pousse à faire irruption un jour chez Philippe avec cette incroyable requête. Mais il ne sait comment répondre à sa fougueuse maîtresse et détourne la conversation ne réussissant pas à cacher une autre préoccupation. L'affolement de Sabine l'oblige à exposer la nature de ses inquiétudes. À l'annonce de leurs causes, elle se rebelle, ne prenant pas conscience des conséquences de leur relation amoureuse sur la famille de Philippe. Dans un premier temps, celui-ci n'apparaît pas vraiment rongé par le scrupule et réaffirme la primauté de son amante. Pourtant, Sabine a compris l'ambivalence du sentiment amoureux : si elle est heureuse, ce bonheur peut aussi impliquer le malheur d'autres personnes. De plus, sa propension à l'empathie ne s'accommode pas de la douleur d'autrui. Pire encore, elle se rend compte que l'homme aimé est plus perturbé qu'il ne veut bien l'avouer. Dans un second temps, à l'issue d'une discussion agitée, il est bouleversé par la tendresse et le chagrin de son épouse. La patience et l'abnégation de celle-ci finissent effectivement par poser des problèmes de conscience à Philippe. Les détails donnés sur cette femme dévouée mettent en exergue les caractères opposés des deux personnages féminins : le malaise de Philippe tient précisément à leur complémentarité et à l'équilibre qu'il trouve de chaque côté. En effet, il aime autant la sagesse de son épouse que « le cœur sauvage » (p. 242) de Sabine²⁴⁵. Enfin, il reste à jamais déstabilisé quand il saisit que s'il l'avait rencontrée après Sabine, il ne l'aurait même pas regardée.

« Un mois se passa sans que Sabine et Philippe se parlent de ce qui les avait inquiétés. » (p. 245). En ce mois de juillet, ils se trouvent seuls à Paris : Henri voyage au Maroc avec Pierre, Marie et Jérôme sont à la campagne et la famille de Philippe s'est installée dans les Vosges. Bien qu'en cette saison, Sabine ressente toujours l'appel aigu de la nature et de la campagne, elle profite sans entrave de son amant : ils se promènent et vont au restaurant dans Paris. Mais Philippe ressent une certaine tension chez la jeune femme qui paraît « sombre et distraite » (p. 248). Pourtant, c'est lui qui rompt ce bonheur quotidien lorsqu'il révèle à Sabine la détestation qu'il a de lui-même

²⁴⁵ « (...) la vie paisible et familiale lui donnait un plus vif désir de Sabine, brûlante et fraîche comme de la menthe, et lorsqu'il commençait à souffrir trop sombrement d'elle, il trouvait dans la douceur certaine et soumise de sa femme et de son fils un baume admirable à la faiblesse de son cœur et à son orgueil. », p. 270.

à cause de la séparation imposée à son épouse malade. Tirailé entre son amour adultère et son devoir conjugal, il ne sait comment agir. Philippe a le sens du devoir et il abjure une partie de lui-même en laissant sa femme esseulée si loin mais il craint également les accès de chagrin et de fatigue de Sabine. Lorsqu'il lui expose ce problème, elle comprend le sacrifice qu'il lui demande : elle doit trancher à sa place. Ses protestations déclenchent une vague de reproches amers chez Philippe. En se défaussant une seconde fois sur Sabine, il l'accule à prendre cette décision improbable afin de recouvrer l'estime de lui-même. Elle accepte sa responsabilité et se culpabilise du mal qu'elle lui fait : « Je suis ignoble, je le tourmente, je le tue... » (p. 251). Tout d'abord courageuse et raisonnable, Sabine ressent ensuite la fulgurante douleur de la séparation. Quoi qu'il en soit la décision est prise : le départ est arrêté pour le lendemain soir. La préparation des bagages réanime la souffrance mais ils se rassurent pensant cet éloignement provisoire. Pourtant, Sabine s'évertue à l'entraver et le ralentir, déchirée par les longs et périlleux moments de solitude qui se profilent. Dans un comportement puéril qui a déjà été observé, tour à tour elle boude, se met en colère ou feint « une morne indifférence » (p. 257). Ce bouleversement est perceptible dans ses actes contradictoires : elle tente à la fois de paraître digne et raisonnable mais éprouve aussi une sourde « colère » et une « douleur » extrême qui la rend peu aimable (p. 257). Sur le quai de la gare, le temps presse et chacun se sent maladroit au moment des adieux ; mieux vaut en finir au plus vite pour retrouver un semblant de calme.

Contre toute attente, les jours suivants, Sabine aime flâner et se reposer tranquillement chez elle. Entre les lettres quotidiennes de Philippe et le piano, elle prend le temps de se souvenir du caractère de son amant dont elle apprécie tant la capacité « de se réjouir [et son] amour des choses » (p. 259). Emportée par ses souvenirs, elle ressent aussi la nostalgie de sa jeunesse à la campagne. L'envie de revoir la nature devient alors irrépressible, les incitations de Marie et d'Henri achèvent de la convaincre de quitter Paris.

Au château des Fontenay, elle revoit Marie et Jérôme sans rancœur. Ce séjour débute par une période léthargique, oublieuse du passé et vivant encore dans l'amour de Philippe, Sabine savoure cette douce tempérance passagère. Chacune de ses journées est illuminée par les lettres passionnées de son amant, dans lesquelles il aime se souvenir des puissants contrastes de son caractère et surtout de « cette aisance à manier le désespoir, à précipiter et à écarter ses ténèbres [et dont elle] sortait plus apte à vivre. » (p. 266). Il analyse précisément son amie et en conclut qu'il redoute plus ses

rêveries que ses abattements car sa vivacité se porte sur tout, sans distinction d'intensité ou de valeur. Il lui reconnaît également une grande bonté qui va de pair avec la fidélité de son cœur. Ces deux qualités l'amènent lui-même à être magnanime et très indulgent envers elle. De plus, il se considère chanceux et de manière irrationnelle envisage sa relation avec Sabine comme « un prêt admirable que la destinée lui avait fait. » (p. 268). Par le choix de ce vocable « prêt », Philippe s'efforce de croire que sa maîtresse ne fait que passer dans sa vie. De même, l'éloignement favorise une « légère défiance » empreinte de jalousie. En fait, persuadé qu'elle se lassera vite de lui à cause de sa jeunesse, il veut se préparer à cette idée et commencer à se prémunir de la douleur que lui causera la rupture. Sabine est loin de se douter que Philippe a besoin de se construire des protections pour continuer à l'aimer. Pendant les quelques semaines passées aux Bruyères, elle semble se retrancher de la vie du château. Cet isolement volontaire lui permet de se ressourcer au cœur de la nature, à l'écart des conventions sociales. Pourtant, il faut encore tenir compte des craintes et des égarements des autres. En effet, Marie avoue son malaise et sa jalousie quand Sabine est avec eux. Il n'en faut pas plus pour la décider à rentrer à Paris. Avant, l'héroïne se livre à une séance d'adieu particulière. Alors qu'il n'est fait aucune allusion à son entourage, Sabine personnifie les arbres et le potager en leur parlant comme à des êtres animés. Ce moment s'avère bien étrange : les gestes de Sabine ressemblent effectivement à une cérémonie mystérieuse dans laquelle on pressent quelque chose d'ultime et de définitif. Enfin, l'évincement total du genre humain dans ces adieux et le départ vespéral symbolisent la fin d'une période dans la vie de Sabine.

Heureuse d'être rentrée, elle s'accommode d'une vie précaire. Les lettres de Philippe n'annoncent pas encore son retour et Sabine relève entre les lignes des notes de soupçon et d'accusation. La colère, à l'égal de son désir, l'assaille et comme au plus fort moment de la douleur, elle ne peut plus lire ni écouter de musique ou aller au théâtre. Autre signe négatif : lors d'une soirée, on lui rapporte qu'Alice a un amant ; triste nouvelle qui illustre encore la faillite de l'amour. Troublée, elle n'ose pourtant pas évoquer ses agitations ni sa nervosité mélancolique à Philippe. Elle-même constate que sa santé et son équilibre psychologique en pâtissent : « Elle toussait aussi, sortait quand même et n'avait plus de goût à manger. Les pensées lui venaient au cerveau par plaques lumineuses ou sombres (...) mais jamais plus d'ordre, ni de précision, ni de plaisir. » (p. 283). Le recours au médecin s'avère inutile, la jeune femme clairvoyante sait ce qu'elle a et ce qu'il lui faudrait pour la guérir. Une langueur morbide l'envahit, plus

rien ne l'apaise désormais. Sabine tente une dernière fois de rappeler Philippe auprès d'elle. Mais les nombreuses procrastinations de son retour anéantissent sa persévérance et sa patience. Quelque chose de la fatalité, de « la malchance » (p. 291), la fait mourir inexorablement. Maintenant, elle a passé ce point de non retour où rien ne peut plus inverser le cours des événements. Seule l'idée de la mort lui apparaît comme la solution imparable à ces journées identiques et absurdes. Le dégoût succède à l'accablement, le désespoir invincible n'a pas d'issue : « (...) jamais plus elle ne serait heureuse, ni contente, ni même tranquille. Elle vit que tout était fini. » (p. 294). En dehors de Philippe qu'elle ne parvient même plus à imaginer, elle n'a pas trouvé le sens de la vie, il est inconcevable de survivre dans la « misère [des] petits rouages paisibles de l'existence ! » (p. 286). Ne supportant plus sa « lâcheté », elle décide de se suicider un soir après avoir écrit une dernière lettre à Philippe dans laquelle elle lui réitère son amour. Mais elle lui dit également que la responsabilité de sa mort lui incombe largement. Minuit sonne et le roman se termine sur l'incertitude de l'accomplissement de son geste.

3.2 *Les personnages noailliens : des formes vides ?*

Il est très difficile, pour ne pas dire impossible, de connaître les références exactes dont Noailles s'est servie pour façonner les personnages de ses trois romans. Contrairement à certains auteurs qui ont expliqué leur démarche et leurs sources, Anna de Noailles n'a laissé que peu d'éléments métadiscursifs sur la fabrication de ses récits. Nous ne possédons donc pas de documents relatant précisément comment la romancière a conçu ses intrigues et surtout ses personnages. Pourtant, il n'est pas rare qu'un écrivain ébauche divers scénarii, plans ou encore établisse des études ou des analyses préalables à la composition de l'œuvre. De cette matière disparate, il devient possible de comprendre directement les objectifs de l'auteur, les enjeux qu'il souhaite confronter et la progression de son travail (les problèmes rencontrés, l'aisance dans l'écriture...). S'agissant d'Anna de Noailles, il existe de nombreux carnets de note et les manuscrits

des romans²⁴⁶. Cependant, les premiers sont le plus souvent très difficiles à déchiffrer – certains, par exemple, sont en très mauvais état – et ressemblent davantage à des journaux intimes. Dans le cahier de 1904, écrit à Venise, elle consigne une foule d'impressions, de détails sur ses visites ou encore cite les personnages célèbres qui y ont demeuré²⁴⁷. En général, les notations sont brèves : quelques mots, des répétitions ou des phrases non achevées ; à titre d'illustration, on peut citer : « le cri de cette Venise que Vénus tourmente », « l'été, c'est justement ce qu'on en peut pas vivre », « ô foi, ô espérance, ô charité », etc. Parfois, la structure est esquissée comme avec la répétition de l'expression « je suis celle qui », notée à trois reprises et non complétée²⁴⁸. De ce fait, on constate que cette matière brute n'est pas encore figée dans un genre ou un autre et que le style toujours poétique de l'auteur ne prédétermine pas l'appartenance au roman ou à la poésie. Toutefois, ce sont bien ses impressions qui vont figurer dans les romans, même s'il ne s'agit pas d'un véritable travail préalable de mise en place des idées autour d'un plan structuré. Tandis que les dialogues naissent également de cette manière, les personnages eux ne sont jamais esquissés psychologiquement ni physiquement, comme s'ils étaient déjà clairement préétablis dans la pensée de la romancière ; à l'exception des prénoms qui souvent apparaissent plus tard²⁴⁹. Enfin, on trouve également quelques informations dans la correspondance de l'écrivain. Mais, malgré son ampleur, elle reste très discrète sur son travail, parlant davantage de son état de santé. Dans une lettre datée du 27 avril 1902 adressée à Augustine Bulteau, Noailles évoque un nouveau livre en des termes très évasifs : « Chère Toche je travaille beaucoup depuis hier – et par le commencement, à ce roman que j'aime un peu parce qu'il me semble aggraver la vie. » Précision qui n'en est pas une et qui évoque tout au plus la discipline nécessaire à l'écriture de *La Nouvelle Espérance*. Quelques mois plus tard, elle n'en dit pas plus et raconte toujours à son amie médecin qu'elle travaille « un peu au roman²⁵⁰ ».

Quels sont alors les modèles et les origines de Sabine de Fontenay, Antoine Arnault ou sœur Sophie ? La description des personnages romanesques effectuée plus

²⁴⁶ Il faut préciser que tous les documents détenus par la BnF n'ont pas fait l'objet d'un classement détaillé. Ainsi le dernier don, effectué par Anne-Jules de Noailles en 1976, n'a-t-il été coté que récemment. De plus, nous ne disposons pas des cahiers antérieurs à 1904.

²⁴⁷ BnF, Na.fr. 17189.

²⁴⁸ BnF, Na. fr. 17190.

²⁴⁹ Comme le prouve, par exemple, le manuscrit du « Conte triste – Avec une moralité » où, dans les premières pages, le nom du personnage féminin, Christine, est d'abord signalé par un blanc.

²⁵⁰ Lettre du 22 septembre 1902 écrite de Champlâtreux, BnF, Na. Fr 17513.

haut aboutit à la conclusion suivante : qu'ils soient masculins ou féminins, les personnages principaux sont toujours affublés des mêmes qualités et rongés par des défauts similaires. Sabine, Antoine et dans une moindre mesure Sophie, ont en commun une vie intellectuelle ou spirituelle intense : ils se caractérisent par une propension plutôt positive à l'introspection et aux questionnements sur soi. En fait, leur psychologie se fonde sur trois éléments incoercibles mais qui ne sont pas toujours en adéquation, d'où les ruptures qui se produisent dans *La Nouvelle Espérance* et *La Domination* : tous conscients de la mort, l'exaltation du corps et de l'esprit leur permet de combattre l'angoisse de la fuite du temps avec, comme unique référent, l'éternelle perfection de la nature. De cet élément, les différents protagonistes puisent leurs ressources imaginatives et leur quête d'absolu. La transposition de deux propriétés de la nature – la puissance et la beauté – à l'homme conduit les personnages noailliens à idéaliser leur entourage. Enfin, la nature personnifiée devient le compagnon des jours sombres mais constitue aussi le lien avec le bonheur perdu de l'enfance. Ainsi, entre nostalgie et rêve, les protagonistes noailliens développent-ils une vie intérieure particulièrement riche mais parfois en opposition avec leurs désirs et leur réalité. Ils apparaissent dès lors très perturbés, devenant quasiment des cas pathologiques. L'amour demeure la clef de voûte de leur système de fonctionnement car il constitue le leur le plus fort face à l'imminence de la mort.

Cependant, conjointement à la force de vivre qui les anime et à l'ardent bouillonnement psychique qui les complexifie, ces personnages comportent des aspects plus ambivalents voire déviants qui ne sont pas sans rappeler certaines figures littéraires mythiques. En effet, l'orgueil, la vanité ou encore la volonté d'être toujours quelqu'un d'autre, révèlent que Sabine et Antoine ont parmi leurs aïeux Madame Bovary, Don Juan et Faust. Cette hypothèse, comme cela a été précisé plus haut, n'est pas vérifiable dans des textes adjacents aux romans. Néanmoins, quelques éléments externes nous autorisent à continuer dans cette voie. Par exemple, on sait que le roman préféré d'Anna de Noailles est précisément *Madame Bovary* et que « ses goûts vont à l'analyse, aux romans poétiques et “douloureux”, non à l'intrigue ou au document (...)»²⁵¹. De plus, dans une lettre à Maurice Barrès, elle laisse entendre qu'après lui elle aime surtout Flaubert²⁵². Barrès lui-même n'hésite pas à la voir comme l'incarnation « de celle qu'ils

²⁵¹ Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.* p. 170.

²⁵² « Le vieil Halévy aussi disait que depuis Flaubert c'est vous qu'il aime. », lettre du 3 août 1905, *op.cit.*, p. 372. Anna fait une autre allusion au roman à propos des « Comices agricoles dans *Mme*

(“les Chateaubriand et les Flaubert”) ont tant cherchée (...) et cette fois leur livrant son secret²⁵³. » Enfin, dans son autobiographie, Noailles cite de mémoire une phrase de *La Tentation de saint Antoine*²⁵⁴ et rappelle qu’elle lisait fébrilement Flaubert « à la lueur d’une bougie²⁵⁵ ». Effectivement, Anna n’a pas seulement lu *Madame Bovary* et d’autres références implicites convoquent *L’Éducation sentimentale*, même si elle ne dit pas explicitement s’être inspirée de ces romans pour créer ses personnages. En effet, on trouve des scènes assez proches entre ce roman et *La Domination*, comme par exemple le dialogue entre Louise et Frédéric évoque celui entre Antoine et Corinne. De même, la rencontre entre Sabine et Philippe ressemble beaucoup à la première visite que Mme Arnoux, seule, rend à Frédéric²⁵⁶. Tadié rappelle également que « les ellipses temporelles évoquent Flaubert²⁵⁷. » Enfin, les héros noailliens connaissent cette même « (...) déroute de la naïveté et de la pureté [qui] se révèle rétrospectivement comme un accomplissement : en fait, elle condense toute l’histoire de Frédéric, c’est à dire l’expérience de la possession virtuelle d’une pluralité de possibles entre lesquels on ne voit et on ne peut obtenir, qui, par l’indétermination qu’elle détermine, est au principe de puissance²⁵⁸. »

L’allusion à Don Juan s’impose d’elle-même pour le personnage d’Antoine Arnault, comme le rapprochement avec le *Faust* de Goethe, œuvres que l’écrivain admirait à plus d’un titre. Ce rappel des deux mythes littéraires intervient donc à un double niveau. En effet, en plus du goût attesté de Noailles pour le poète allemand, Yvan Leclerc rappelle le contexte dans lequel Flaubert a écrit son roman : il relit Goethe et, à Constantinople, jette quelques bribes d’un futur livre qu’il intitule déjà *Une nuit de Don Juan*. Pour le critique, Emma Bovary s’impose comme le « double féminin » de Don Juan « qui conserve pourtant toutes les marques masculines de son père mythique, en particulier le “supériorisme” que Flaubert attribue à Don Juan »²⁵⁹.

On remarque déjà quelques similarités simples entre Sabine de Fontenay et

Bovary », lettre du 9 septembre 1907, *op.cit.*, p. 626 ; ce qui prouve qu’elle connaissait bien le roman et qu’elle l’avait à l’esprit.

²⁵³ Lettre du 9 mai 1901, *op.cit.*, p. 3.

²⁵⁴ « (...) la révélation du charme même d’un peuple et de son sol, une amitié plus intime encore que celle décrite par Flaubert dans cette phrase fameuse : « Il est des paysages si beaux qu’on voudrait les serrer contre son cœur... », p. 157. Citation inexacte, le début est « Il y a des endroits de la terre si beaux... »

²⁵⁵ p. 226.

²⁵⁶ L’expression « éducation sentimentale » est même employée, p. 234.

²⁵⁷ *Proust, op.cit.*, p. 63.

²⁵⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art – Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, p. 51.

²⁵⁹ Yvan Leclerc, « Comment une petite femme devient mythique », *op.cit.*, p. 11.

Emma Bovary. Tout d'abord, on a pu observer des analogies physiques entre les deux femmes : elles sont grandes, minces aux cheveux longs et bruns. Les yeux d'Emma sont « noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour » (p. 59), donnant à son regard « une hardiesse candide » (p. 37) ; ceux de Sabine « obscurs, ardents et glissants » possèdent la couleur « des lunes bleues » (p. 2). Ensuite, la situation familiale de ces personnages se ressemble : toutes deux sont orphelines de leur mère (mais cet événement se produit à l'âge de sept ans pour Sabine et pendant son adolescence pour Emma) et restent seules avec leur père. Emma est conduite au couvent tandis que Sabine, chez elle, connaît aussi la claustration d'une « pièce sombre et pesante » (p. 13) où elle a également expérimenté pendant son adolescence la ferveur religieuse. Comme Emma, elle déforme la portée des enseignements bibliques et des personnages historiques. Alors que les agissements de la jeune fille semblent moins équivoques que ceux d'Emma, il n'en demeure pas moins que ces deux personnages ont ressenti les mêmes accès de dévotion en souhaitant « toutes les duretés du Carmel²⁶⁰ » pour la première et essayant « par mortification, de rester tout un jour sans manger²⁶¹ » pour l'autre. Chacune est dévorée par une flamme intérieure qui biaise le sujet de ses lectures, le ton de ses chants et les interprétations des images de ses livres. Les rêves de prince charmant, de pays lointains ou d'aventures chevaleresques nourrissent leur imaginaire exalté. Les deux jeunes femmes, qui à ce moment ont le même âge, treize ans, connaissent des engouements identiques pour Jeanne d'Arc et Héloïse²⁶². Sabine de son côté, « la tête dans ses mains (...) chauffé[e] par de lourdes émotions » boit les paroles de sa gouvernante qui lui raconte des histoires romantiques ; Emma s'enfuit de l'étude pour aller écouter les récits d'amour de la vieille fille envoyée par l'archevêché s'imaginant « comme ces châtelaines (...) le coude sur la pierre et le menton dans la main²⁶³. » De même, pendant que les cartes de géographie font voyager Sabine vers Messine et « la mer d'Azow » (p. 14), Emma feuillette en cachette des keepsakes où elle savoure toute la volupté de l'Orient. Cependant, leur entourage ne s'est pas rendu compte de leurs facultés imaginatives ni de leur acuité sensitive. La bonne allemande de Sabine ne conçoit pas que sa petite protégée puisse avoir « quelque communication

²⁶⁰ *La Nouvelle Espérance*, p. 15.

²⁶¹ *Madame Bovary*, (M. Lévy frère, 1857), Gallimard, 1978, p. 63.

²⁶² « Elle (Sabine) rêvait d'Héloïse, de Jeanne d'Arc dont elle inventait un trouble sentimental à la rencontre du roi Charles » p. 14 et « Elle (Emma) eut dans ce temps-là le culte de Marie Stuart, et des vénération enthousiastes à l'endroit des femmes illustres ou infortunées. Jeanne d'Arc, Héloïse (...) pour elle, se détachaient comme des comètes (...) », p. 65.

²⁶³ *La Nouvelle Espérance*, p. 13 et *Madame Bovary*, p. 64-65.

avec le vertige et la volupté » et qu'un étrange feu intérieur la pousse « aux plus vives audaces, à toute la libération de l'être » (p. 13 et 15). Déjà, dans ces pages, le champ lexical de l'ardeur et de la passion envahit les descriptions concernant l'attitude de Sabine : plaisir, tiédeur, frisson, alanguie, ardente, brûlant, violente, désir, sentimentale, vertige, volupté, amour, passion, flamme, rouge incendie, sensibilité, etc. Dans le roman de Flaubert, l'indiscipline croissante d'Emma finit par attirer l'attention des religieuses qui n'avaient rien remarqué de son tempérament passionné dont on n'a pourtant aucun doute à la lecture de ses « fantasmagorie[s] » amoureuses (p. 65). À de tels extrêmes succèdent logiquement une accalmie atone. La fin de cette période d'intense piété religieuse est marquée pour Sabine par la découverte de la philosophie de Spinoza qui lui fait abandonner toutes ses croyances au profit de l'unique beauté architecturale et de l'apparat de l'Église. Emma, elle, rentre chez son père et retourne à une vie plus prosaïque dans la ferme familiale. Certes, leur position sociale demeure totalement différente : Sabine est une aristocrate fortunée et Emma la fille d'un fermier normand aisé. Mais toutes les deux font également l'expérience d'un mariage décevant malgré l'amour indéniable de leur époux. Alors que Charles n'a pas l'étoffe ni le charisme suffisant pour rendre Emma heureuse, Henri ne conçoit ni l'intelligence ni la sensibilité de sa femme. Ces deux hommes semblent toujours en marge, passifs ou perdus face à leur complexité changeante. Ainsi Charles découvre-t-il toujours de nouvelles facettes chez Emma et, comme le note très justement Antonia Fonyi, « il n'arrive même pas à concevoir d'elle une image cohérente²⁶⁴. » Henri fait preuve de beaucoup plus d'indépendance et ne verse pas dans cette admiration stérile. Tout aussi inapte à cerner la personnalité de Sabine que son homologue, il est pourtant fier d'avoir une telle épouse²⁶⁵. Par conséquent, tout un pan de la sensibilité féminine lui échappe complètement, Henri jugeant pragmatiquement les nombreuses volontés de sa femme « pas pratiques » (p. 42). Sabine comme Emma déplore moins les absences de son mari que ses carences affectives mais elle n'a pas à subir les revers financiers et les échecs professionnels que Charles inflige à son épouse. Le travers de cet homme falot et peu ambitieux incite plus encore Emma à changer de condition. Son tempérament dynamique et virulent ne peut s'accommoder longtemps de la misère et de l'ennui d'une telle existence, surtout après avoir assisté au bal de la Vaubyessard. Mais la

²⁶⁴ « Sa “vie nombreuse”, sa “haine nombreuse” », extrait de l'ouvrage collectif *Emma Bovary*, Autrement, 1997, « Figures mythiques », p. 128.

²⁶⁵ *La Nouvelle Espérance*, p. 44 et *Madame Bovary*, p. 71.

position qu'elle brigue nécessite des aménagements importants car elle ne peut compter que sur elle-même pour découvrir le sens de « *félicité, de passion et d'ivresse* » (p. 61). Pour Sabine, la situation se présente différemment mais aboutit à la même sensation d'ennui et de lassitude, d'où le besoin de trouver des expédients à ses mornes journées. Son « existence docile et lente » ne satisfait pas son instinct de force et de vie. En définitive, le temps long et monotone de la réalité des deux héroïnes ne s'accorde pas avec le temps imaginaire de leurs phantasmes. En résumé, toutes les deux évoquent leur mariage avec « regret²⁶⁶ ».

Afin d'échapper à ce carcan, Emma et Sabine rêvent, s'inventent une autre vie où l'imagination « faculté suprême et tyrannique, substituée au cœur (...) » les a empêchées, selon Baudelaire, de raisonner²⁶⁷. Ainsi, tout nouvel élément même infime, déclenche-t-il aussitôt le rêve : Emma, par exemple, qui entend passer les mareyeurs se rendant à la capitale, achète une carte de Paris où elle se voit « faire des courses » et « remonter les boulevards »²⁶⁸. En quelque sorte, elle réalise un peu son rêve mais le rend dangereusement plus désirable encore. Lorsque madame de Fontenay s'interroge sur ce qu'elle aime le plus, elle trouve cette réponse : « Le rêve, l'imagination, la paisible monotonie » (p. 166). La récurrence du terme lui-même et de ses dérivés, relevés environ vingt-deux fois dans le roman, fournit immédiatement la preuve de l'importance de cette activité. De plus, elle différencie le rêve de l'imagination et introduit la notion de conscience dans ses réflexions, répondant ainsi à Baudelaire : « – Force du rêve, tristesse exaltée comme la lune d'été, comment la raison prévaudrait-elle contre vous, et quel espoir vous opposer, autre que celui d'une vieille hâtive, d'une imagination enfin lasse, d'un sang faible et ralenti ? » (p. 114). Le rêve, dans ce roman, possède donc plusieurs acceptions. Tout d'abord, chaque mention ne concerne pas forcément l'héroïne. Quand ce n'est pas le cas, le rêve est perçu comme dangereux voire néfaste. Chez Sabine, il se produit souvent par le truchement de la musique et devient l'équivalent de phantasmes amoureux. Le rêve participe de l'équilibre psychologique de Sabine et permet son unité intérieure, indissociable, paradoxalement, de la tranquillité espérée. D'ailleurs, ce n'est pas forcément le besoin de se soustraire à

²⁶⁶ *La Nouvelle Espérance*, p. 20, réflexion qui semble un écho à l'exclamation d'Emma : « Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ? », *op.cit.*, p. 74.

²⁶⁷ « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *op.cit.*

²⁶⁸ « Au bout d'une distance indéterminée, il se trouvait toujours une place confuse où expirait son rêve. Elle s'acheta un plan de Paris, et, du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale. », p. 90.

une quelconque situation désagréable qui déclenche le rêve. Il naît également des souvenirs et se transforme alors en une sensation tangible : « Sabine riait fixement. Son corps s'emplissait d'un rêve houleux, défaillant et doux (...) » (p. 219). Plus encore, Sabine parvient à matérialiser le rêve mais se faisant, il perd de sa faculté à embellir et adoucir les choses : « elle semblait souffrir, comme si elle se blessait à serrer la forme dure de son rêve. » (p. 226). Jamais Sabine ne parle de cauchemar, mais le rêve revêt bien un aspect ambivalent qui nuance les définitions premières. Enfin, de manière plus classique, l'héroïne rêve de voyager et se rapprocher de l'homme qu'elle aime. Par conséquent, le phénomène a pris une telle place dans sa vie que le jour où elle ne parvient plus à en actionner le mécanisme, on comprend que la mort est proche. En outre, le cas Bovary pousse à l'extrême la puissance du rêve à s'imaginer ailleurs et autre. Alors que Sabine s'empare de ce procédé, Emma en a fait « un mode de production de la réalité psychologique et objective en tant que compromis entre un principe de mouvement et un principe d'arrêt, entre un principe de dissociation et un principe d'association²⁶⁹. » Cette étrange volonté de se dédoubler, de devenir quelqu'un d'autre, apparaît à différents niveaux dans le personnage d'Emma. Comme le rêve, l'altérité recherchée par ce personnage est inaccessible. Mais l'image de soi, mégalomane, pétrie d'orgueil et de vanité, interdit de considérer véritablement cette impossibilité parce que cela équivaldrait à admettre son impuissance. Ces mêmes termes d'orgueil et vanité sont employés à de multiples reprises pour qualifier Sabine mais aussi Jérôme et Antoine Arnault. Il y a donc deux types de personnages aussi bien dans les romans de Noailles que dans ceux de Flaubert : le premier dont la médiocrité affective ou intellectuelle les empêche de s'impliquer dans une quelconque action les engageant entièrement ; le second englobe ceux qui deviennent les héros en développant une énergie incroyable pour essayer de changer le cours des choses même s'il faut pour cela falsifier son identité, mentir ou user de stratagèmes.

Pour réaliser son rêve, Emma doit employer toute sorte de moyens y compris s'affranchir d'une partie de sa féminité. En effet, les contraintes et la condition des femmes du XIX^e siècle l'obligent à se travestir, dissimuler sa vraie nature quasiment virile. Sa volonté d'améliorer sa vie d'épouse de province nécessite de changer de sexe afin de pouvoir accomplir les choses interdites aux femmes de cette époque. De ce fait, madame Bovary est bien le personnage de la transgression qui s'habille en homme,

²⁶⁹ Alain Buisine, « Emma, c'est l'autre », *Emma Bovary, op.cit.*, p. 40.

porte un lorgnon comme un homme et possède « toutes les qualités viriles²⁷⁰ ». Ce que Baudelaire entend par cette expression se résume d'après lui en trois points : l'imagination, « l'énergie soudaine d'action, rapidité de décision » et « le goût immodéré de la séduction (...) dandysme, amour exclusif de la domination ». Ici, immédiatement, on reconnaît le deuxième héros de Noailles : Antoine Arnault. Mais Sabine aussi correspond à ces critères. Premièrement, après avoir souligné que le rêve et l'imagination faisaient partie intégrante des personnages noailliens, on reste admiratif dans un deuxième temps devant la force et l'énergie déployées par Sabine comme par Antoine Arnault²⁷¹. L'ironie du sort voudra que « la force de vivre » de l'héroïne la desserve (p. 157). Cependant, ce dynamisme et le persévérant courage dont ils sont aussi façonnés s'érodent progressivement. C'est à partir d'un moment particulier, précisément identifié dans le cas de Sabine, que par un effet systémique les difficultés s'enchaînent. Cet instant correspond à une défaillance rédhibitoire de la volonté comme si elle s'était toujours tenue sur ses gardes et que la moindre faiblesse avait déclenché le coup fatal : « Et puis, un jour, j'ai cédé, j'ai molli ; je n'ai plus su ce que je voulais et ce que je ne voulais pas ; alors tout a été mal : les ennuis sont venus, et les maladies et les malchances²⁷² ». Ce paramètre arrive très tôt dans le roman et lui assigne donc une fonction cruciale : la volonté et, bien sûr, l'absence de volonté, sera la clé psychologique des personnages. Emma aussi souffre de cette maladie de la volonté. Elle s'ennuie et le mariage n'y a rien changé, au contraire : « (...) son cœur resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença. Elles allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file, toujours pareilles, innombrables, et n'apportant rien ! » (p. 96). Cette réflexion ressemble beaucoup à celle de Sabine « C'est assez de journées semblables... il ne faut pas continuer. » (p. 293), qui ouvre le dénouement du roman. L'héroïne a tiré la conclusion de ses interrogations chroniques sur les moyens de mettre fin à son ennui. Là encore, comme chez Flaubert, ce spleen s'accroît jusqu'à devenir un vide intérieur et extérieur terrible : la solitude grignote leur vie. L'emploi fréquent de l'ellipse par Noailles et Flaubert renforce cet effet de journées étales et creuses. À l'origine de cette vacuité, la déception et l'insatisfaction de soi et des autres. Ces deux personnages féminins sont rarement heureux (voire jamais, pour Emma) ce qui traduit

²⁷⁰ Charles Baudelaire « Madame Bovary par Gustave Flaubert », *L'Artiste*, le 18 octobre 1857.

²⁷¹ Sabine doit une fois son suicide arrêté s'en débarrasser littéralement et « jete[r] hors d'elle toute sa force », p. 294.

²⁷² *La Nouvelle Espérance*, p. 6.

l'incapacité à vivre dans un présent réel et non idéalisé. Alors que Baudelaire souligne la rapidité des décisions prises par Emma allant à l'encontre de l'exercice du raisonnement, Alain Buisine préfère y voir un aspect plus positif et se demande si Emma n'est pas aussi « et même avant tout, un être de désir et, en cela, une affirmation positive et triomphante d'une énergie vitale²⁷³ ». En effet, si ces deux héroïnes figurent la désillusion, la virulence de leurs désirs tranche radicalement avec leur état apathique habituel et révèle encore une fois la puissance qu'elles recèlent. On se souvient des fulgurantes sensations et idées de Sabine qui pour n'être jamais prise au dépourvu use parfois de moyens moins nobles comme la ruse ou le mensonge. Mais Sabine ne s'en sert pas pour échapper à son mari ou aux créanciers. Quand elle invente des excuses pour revenir voir Philippe, son mensonge ajoute quelque chose à son existence et la fait paraître à ses yeux différente, plus intéressante. Ce goût participe du phénomène de poétisation et d'idéalisation de la vie, au même titre que l'imagination et le rêve. Mais cette attitude volontariste se voit souvent dépensée en pure perte. Emma échoue à garder – et récupérer – Rodolphe puis Léon à qui elle confie : « Si vous saviez (...) tout ce que j'avais rêvé ! » (p. 308) ; Sabine ne réussit pas à faire mieux avec Jérôme qui semble séduit mais s'en tient là ; Pierre et Philippe en définitive s'éloignent également. Enfin, la conversation a priori anodine entre Marie et le cousin de Sabine prend alors tout son sens quand il explique « qu'elle était une de ces femmes auxquelles les hommes feraient bien de ne pas s'attacher, car elle devait être sans autre ardeur que son rire et son admirable vanité. » (p. 128). Sans concession, il insiste sur le côté dangereux et vicieux de Sabine. Par conséquent, on peut se ranger à l'avis de Jules Gaultier qui rappelle que cette déperdition d'énergie « détournée des buts accessibles et stimulée vers l'impossible, se dissipe en vains efforts, avorte et fait faillite²⁷⁴. »

Certes, Sabine veut plaire mais ce n'est pas tant son apparence qui la préoccupe que l'image qu'elle donne d'elle-même. En effet, on a pu constater que son habillement et ses accessoires ne constituent pas une matière conséquente dans le roman. En revanche, aux moments fatidiques il est précisé l'impression que Sabine a d'elle-même. Tout d'abord, dans la première partie du roman, une lettre reçue de Jérôme lui suffit pour « sentir son importance » et « goût[er] l'image brûlante de sa jeunesse et de sa beauté » (p. 61). De même, lorsqu'elle arrive chez son père, Sabine fait preuve de coquetterie, réflexe qu'elle a « en présence de l'attention et de l'examen féminins » (p.

²⁷³ « Emma c'est l'autre », *op.cit.*, p. 43.

²⁷⁴ *Op.cit.*, p. 15.

179). Enfin, dans la dernière partie du roman, le lecteur reste surpris par la réaction de l'héroïne qui tombe évanouie dans les bras de Philippe et pense surtout à l'affreuse pâleur de ses mains²⁷⁵ ! Madame de Fontenay se définit clairement par la même « défaillance de personnalité » attribuée par Jules de Gaultier à Emma Bovary²⁷⁶. En effet, Sabine utilise l'aspect vestimentaire (et surtout les chapeaux) non pour paraître plus élégante et séduisante mais pour ressembler à une image qu'elle a en mémoire ou pour assimiler une autre identité. Le premier exemple apparaît très tôt dans le roman lorsque Sabine, décrite dans un manteau d'hiver, assume une double ressemblance avec Pomone ou Flore, personnage ambigu qui garde le même aspect en été et en hiver. Autre illustration, madame de Fontenay achète un chapeau où elle dispose des fleurs rouges afin de se sentir « une âme champêtre, rustique et sensible à la manière des bergeries. » (p. 46). De plus, cette méthode a aussi pour fonction de s'appropriier l'autre et en particulier l'homme aimé. Ainsi, quand Philippe devient son amant, emploie-t-elle ses mots comme si elle avait réussi à « arrach[er] » quelque chose qui lui appartenait (p. 227). De même, quand elle sort se promener seule dans le parc du château après le départ de Philippe, elle porte « un chapeau d'homme en feutre », peut-être pour se le remémorer, mais la symbolique du chapeau nous incite à croire qu'elle aimerait aussi savoir ce qu'il pense. L'étude des accessoires de Sabine effectuée plus haut fait référence aux manteaux, étonnamment plus mentionnés que des attributs plus personnels et plus féminins. Là encore, ces indications renforcent la valeur symbolique de ce vêtement, instrument de métamorphoses et de dissimulations de tous ordres. Parmi celles-ci figure l'ambiguïté sexuelle. Néanmoins, si les marques de masculinité semblent moins évidentes dans le cas de Sabine, il est indéniable qu'elle rencontre des problèmes similaires à ceux d'Emma mis en exergue par la maternité. On sait en effet que Sabine a eu une fille qui est décédée. Un peu plus loin, elle évoque la possibilité d'avoir un autre enfant mais cela ressemble plus à un caprice désinvolte qu'à un souhait véritable. Son désir de maternité ne la concerne pas directement. En outre, elle reporte ce sentiment sur les personnages masculins. Ainsi l'amour éprouvé pour Jérôme tourne-t-il à l'attachement maternel. D'ailleurs, Sabine n'accepte pas de le voir s'émanciper. Son ressenti semble contradictoire, comme si elle dissociait féminité et affection : « elle l'avait aimé d'une mâle et maternelle tendresse » (p. 91). Cette tendance révèle

²⁷⁵ « Comme mes mains doivent être pâles, mes mains doivent être affreusement pâles. Elle en avait une sensation nette, dominante, une vision blanche. », p. 204.

²⁷⁶ Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, Mercure de France, 1921, p. 13.

également sa propension à vouloir dominer. La souffrance qu'elle éprouve à la fin de leur aventure lui rappelle bizarrement la grossesse : la douleur équivaut à cette sensation pesante qu'il faut porter en soi mais dont on finit par se libérer. Il y a donc bien une recherche du masculin à plusieurs niveaux. En définitive, la remarque de Bellemin-Noël : « La maternité ne fait pas partie de son espace mental spontané²⁷⁷ », peut s'appliquer tout autant à Sabine qui ne voit la fécondité que dans les légumes du potager. C'est sûrement pour cette raison que l'on a taxé ces héroïnes d'hystériques. On a tenté aussi d'expliquer cette névrose par l'usage déviant de la lecture et des livres.

Michel Brix qualifie de « perversion » la manière dont Emma fuit « les imperfections de la réalité » dans les livres²⁷⁸. Baudelaire la trouve plutôt « ridicule » car elle voit en son amant les traits du héros de Walter Scott. De même, elle tente de se faire une idée plus juste des intérieurs parisiens en dévorant les romans d'Eugène Sue, Balzac et George Sand. Le personnage de Sabine affiche le même goût pour les livres et le savoir. De fait, on trouve également dans *La Nouvelle Espérance* des références et des auteurs cités en toutes lettres. De plus, madame de Fontenay se livre aux mêmes rapprochements qu'Emma, comparant l'intensité de son amour pour Jérôme à ce qu'elle a lu dans Heine. Elle se rassure alors et justifie la rupture en se disant qu'elle « n'avait point ressenti pour lui ce rude appel du destin, qui, comme elle le lisait dans les livres, menait sûrement les êtres l'un vers l'autre (...) » (p. 83). Finalement, il n'y avait rien, dans son attirance pour cet homme, de l'excès et de la passion qui existent dans les romans. Cette histoire s'éteint logiquement d'après ces critères comparatifs. Par conséquent, les lectures de Sabine sont un moyen de vérification, un instrument de mesure de la réalité, bref, le modèle à suivre. Elle possède comme unique référence les romans de Goethe, les contes, les fables, les tragédies et la poésie. Puis, ses lectures évoluent : elle s'intéresse aussi aux livres philosophiques et scientifiques. Cependant, elle ne semble pas y trouver les réponses à ses questions et finalement ces ouvrages n'influent pas sur son comportement. En fait, les plus fortes émotions se trouvent uniquement dans les récits littéraires et c'est la seule chose que Sabine recherche. Son ultime désir est de vivre l'exaltation racontée dans certains livres. Mais, bien sûr, la réalité s'avère toujours décevante et quel étonnement de se rendre compte que l'homme aimé jadis n'a rien du « héros faible et passionné » (p. 145) ! Pourtant, bien qu'elle

²⁷⁷ Jean Bellemin-Noël, « Le sexe d'Emma », *Emma Bovary, op.cit.*, p. 69.

²⁷⁸ Michel Brix, *Éros et Littérature – Le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Éd. Peeters, Louvain, 2001, p. 167 et 162.

reconnaisse le pouvoir des livres – Sabine est consciente de leur effet car durant ses périodes mélancoliques elle évite les romans et les tragédies au profit de récits de voyage – elle ne remet pas en cause son système de référence. Enfin, il faut souligner que son histoire d’amour avec Philippe débute par l’entremise de deux auteurs : Dante et Montaigne, alors que chez Jérôme elle trouve un recueil de Baudelaire, signe révélateur dans les deux cas.

Pour Emma et Sabine, la littérature est un moyen de sublimer le réel et surtout de conférer aux hommes qui les entourent une stature plus à leur mesure. Dès la vingt et unième page, on comprend la passion qu’elle a pour les livres et qui la différencie des autres lecteurs car « elle les aimait, elle, d’une manière impatiente et destructive » (p. 21). De plus, elle aussi s’identifie aux héroïnes de romans, y compris à Emma Bovary. Ainsi à son arrivée chez Jérôme pense-t-elle peut-être devenir sa maîtresse comme l’héroïne à laquelle elle se réfère : « (...) son compagnon et le trouble de son propre cœur lui parurent audacieux, romanesques et pervers. Elle vécut en ces quelques instants tout ce qu’elle avait lu des démarches amoureuses des femmes ; elle revoyait en pensée l’escalier qui est dans *Sapho* et celui par où madame Bovary, à Rouen, se rendait chez le jeune clerc. » (p. 78). Emma représente bien à ses yeux la figure du désir et du dépassement.

Pour conclure, on peut souligner que les deux romans se terminent, de la même manière, par le suicide des deux héroïnes qui s’empoisonnent.

Le personnage d’Antoine Arnault pose le problème, pour la romancière, de concevoir un héros masculin. Les critiques de l’époque lui ont souvent reproché le peu de crédibilité de ce jeune écrivain à la fois comblé et désabusé. Selon leurs jugements, l’auteur n’a pas su retranscrire avec exactitude le caractère et le tempérament masculins. Paradoxalement, pour Baudelaire c’est précisément grâce à cette ambivalence que peut naître « une merveille » comme *Madame Bovary*²⁷⁹. Dans ce même article il ajoute que Flaubert « n’a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que madame Bovary, pour ce qu’il y a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. (...) ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d’une âme virile dans un charmant corps féminin. » Ce qui a été reconnu comme une qualité voire un supplément de complexité et d’intérêt préexistant à la confection du personnage

²⁷⁹ *Op.cit.*

féminin de Flaubert, ne pourrait-il pas s'appliquer aussi au héros de *La Domination* ? D'ailleurs, comme nous l'avons vu il existe également des ressemblances entre le caractère d'Emma et celui d'Antoine Arnault. Mais ce personnage renferme d'autres parentés illustres et possède également quelques similitudes avec Faust et Don Juan²⁸⁰.

Tout d'abord, il apparaît clairement que les nombreuses conquêtes d'Antoine Arnault le classent définitivement dans la catégorie des séducteurs volages et peu scrupuleux. On dénombre dans le roman sept femmes séduites, plus des aventures de jeunesse à peine évoquées et cette allusion non chiffrée : « Les femmes lui semblaient chétives ; il les prenait et les quittait ; aucune ne retenait longtemps son imagination » (p. 93). Le récit commence par une rupture : Antoine a soudainement et sans raison cessé d'aimer sa compagne. De ce fait, la liberté reconquise augure une nouvelle période de sa vie où tous les possibles amoureux s'offrent à lui. Cependant, sa rencontre avec Corinne montre un séducteur prudent qui réussit à contrôler ses pulsions. Réfléchi et attentionné, il n'a pas encore l'étoffe d'un Don Juan même s'il en tient déjà le langage. Ses nombreuses sorties parisiennes lui procurent rapidement une nouvelle proie bien disposée à lui jouer la comédie de l'amour. Maintenant sous son joug, Antoine la laisse disposer de lui jusqu'au moment où cela l'ennuie. Débute alors une série de voyages, prétextes à la découverte mais aussi moyen d'éprouver la relation. Cette mobilité se double par la suite d'une multiplication de ses activités professionnelles. Toujours en mouvement, tel Don Juan qui use de déguisements et de masques, Arnault prouve son incapacité à se fixer longtemps en cherchant toujours de nouvelles occupations. Selon Pierre Brunel, Don Juan ne donne que « l'illusion du changement²⁸¹ » et ne fait que reproduire la même monotonie. La répétition confère logiquement un aspect de série qui peut paraître rébarbatif mais sûrement pas uniforme. De plus, cette idée irait à l'encontre même de la notion de mythe qui intrinsèquement renferme toute sorte de variantes. Antoine Arnault qui veut être un héros a reconnu dans l'amour une forme d'héroïsme. En effet, tandis que les nombreuses conquêtes de Don Juan démontrent la légèreté des femmes et renforcent son idée de les châtier, Arnault s'emploie plutôt à prouver leurs faiblesses. D'après lui, elles ne résident pas

²⁸⁰ Jean Rousset a repéré trois « unités constitutives » du mythe de Don Juan : « Le Mort », « le groupe féminin » et le « héros », décrit comme « le dispositif triangulaire minimal qui détermine un triple rapport de réciprocité », cette décomposition s'applique aussi au personnage d'Arnault. *Le Mythe de Don Juan*, A. Colin, 1990, p. 8-9.

²⁸¹ Pierre Brunel, « Don Juan », *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Éd. du Rocher, 1994, p. 486.

seulement en leur rapidité à céder aux hommes mais surtout en la dépendance de leur désir pour eux. Voilà pourquoi d'après ces deux héros toutes les femmes se ressemblent. Mais alors, si toutes ont en commun le désir de volupté, quel est l'intérêt d'en posséder toujours d'autres ? La focalisation unique sur le plaisir masculin de la conquête et de la domination réduit bien trop la portée de ce mythe. En fait, la volonté de totalité répond dans un premier temps à un besoin d'infini et, par delà, d'absolu. Le héros de *La Domination* qui est un intellectuel, réalise en partie cette exigence par la production littéraire. Grâce à son succès, il connaît un sentiment de puissance car il a touché un large public et, par le biais du théâtre, il a l'impression d'une jouissance plus totale encore : « Tous les soirs les planches poudreuses de la scène furent comme un profond divan où il posséda le cœur blessé, le cœur traîné des nerveuses spectatrices. » (p. 208). Cependant, ce plaisir extrême reste impalpable et ne permet pas non plus d'atteindre l'autre finalité recherchée par cette débauche de moyens : l'incommensurable appétit de savoir. La diversité donjuanesque doit être perçue aussi comme la volonté de sortir de l'échantillonnage pour accéder à la vérité unique. En outre, pour être exhaustif, ni la qualité ni le sexe ne sont des critères. Ainsi Flaubert, dans son scénario intitulé « Une nuit de Don Juan », prête-t-il à Leporello ces propos : « Ce n'est pas tout de changer. C'est que vous changez souvent pour pire. – Amour des femmes laides²⁸². » De même, dans *La Domination*, le héros jette son dévolu sur Émilie qu'il juge pourtant « vulgaire ». Plus encore, ce besoin d'absolu se traduit par une sorte de vertige mégalomane indifférencié : « Envie des autres hommes. Vouloir être tout ce que les femmes regardent²⁸³ » et chez Noailles « Antoine connut l'amour des mâles (...) » (p. 208). En cela, l'accumulation ou la liste devient une démarche heuristique : « Aimer et posséder, conquérir et épuiser, voilà sa façon de connaître²⁸⁴. » Séduire ne constitue donc plus une fin en soi.

Le donjuanisme suppose également quelques travers moins nobles mais indispensables à la réussite des objectifs. En effet, la séduction implique dissimulation, subterfuges et se transforme parfois en un jeu non dénué de perversité. Antoine Arnault, « ironique » et « impertinent », s'amuse et joue avec sa maîtresse²⁸⁵. Par conséquent, l'homme figure toujours le savoir et le pouvoir dont les femmes sont les « victimes »

²⁸² Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, Seuil, 1964, vol. 2, « L'Intégral », p. 721.

²⁸³ *Ibidem*, p. 722.

²⁸⁴ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, [Gallimard, 1942], La Bibliothèque du XX^e siècle, 1991, p. 80.

²⁸⁵ « D'ailleurs il essayait sur elle son caractère, il aiguisait son amertume, sa tristesse (...) », p. 49-50.

humiliées (p. 12). Plus précisément, il s'agit de ce type masculin car Leporello comme Martin Lenôtre semblent aussi des martyrs de leur volonté de soumission. Mais ces personnages « à l'individualisme orgueilleux²⁸⁶ » ont été dotés d'une conscience car pour Noailles « le mensonge c'est une sincérité que l'on a avec soi-même²⁸⁷. » Mais déjà une certaine lassitude affecte le jeune homme égoïste, pensant tout savoir des femmes et de leur âme. Sûr de lui, il affirme : « Elles n'ont pas d'autre réalité que notre désir, ni d'autre secours, ni d'autre espoir. Leur imagination, c'est de souhaiter notre rêve tendu vers elles (...) Elles n'ont pas de réalité » (p. 11). La satisfaction éphémère fait place à la tristesse. L'angoisse grandissante d'Antoine Arnault confirme la présence de doutes et de symptômes névrotiques. Alors que son sort semble enviable, lui ne ressent plus qu'écœurement et lassitude. Il a expérimenté la gloire et l'a dépassée, devenant un être solitaire. En définitive, le processus s'enraye puis s'inverse. Don Juan comme le personnage de Noailles envisage même un moment de renoncer aux femmes. Mais cela est inconcevable car ils s'annihileraient eux-mêmes automatiquement. Antoine en fait l'amer constat : après avoir expliqué que toutes ses conquêtes ne lui évoquent plus rien, il conclut : « je ne sais que faire de la vie » (p. 204). Cette terrible désillusion surgit après sa séparation d'avec Dona Marie. Ce personnage revêt une fonction primordiale car il est l'élément perturbateur qui pourrait représenter à la fois Elvire et le Commandeur dans une version moderne. Effectivement, cet amour marque le début de la déchéance du héros : il entretient deux relations à la fois, tombant dans les excès de la chair et les affres de la jalousie. Lorsqu'Antoine revoit Marie quelques années plus tard, celle-ci lui explique comment il l'a perdue. Cette femme proche de la folie n'est plus que l'ombre d'elle-même et devient effrayante : Antoine veut fuir mais elle le retient et provoque le feu rappelant le dénouement du *Don Juan* de Molière : « Les yeux éclatants et sourds comme deux flammes que voilent la main, et tout l'être pareil à un feu subtil qui pénètre, elle reprenait, pliant et chauffant sa voix (...) » (p. 252). Même si Arnault ne périt pas instantanément dans cet enlacement funeste, il porte la plaie de « ce tragique fantôme » (p. 254). En fait, pour Antoine comme pour Don Juan, il n'existe que deux solutions : accepter d'être rédimé par une femme ou périr avec elle. En refusant la rédemption du fantôme-commandeur de Marie, on sait que le héros noaillien se condamne déjà à mourir à cause des passions qu'il a suscitées, sorte de péché que l'auteur appelle « orgueil ». Finalement, tout le système s'effondre.

²⁸⁶ André Dabezies, « Faust », *Dictionnaire des mythes littéraires*, op.cit., p. 591.

²⁸⁷ *La Domination*, p. 292.

Désillusionné, Antoine reste seul au bord de l'abîme puis, résigné, se marie (lui aussi) sans amour, sûr d'avoir retenu la leçon. Ce bouleversement porte en germe de nouveaux questionnements et parmi ceux-ci celui de la morale et de l'impossible perfection. Le héros de Noailles, confronté à ces difficultés éthiques oscille entre exaltation et peur de la mort. À ce point, il apparaît clairement qu'un autre mythe est convoqué, celui de Faust.

Tout d'abord, on peut noter que Faust était un sujet très à la mode au début du XX^e siècle en particulier au cinéma²⁸⁸. De plus, il est précisé qu'Antoine Arnault « avait tant aimé » Goethe qu'il s'est probablement identifié à son héros le plus emblématique (p. 297). En outre, la proximité des caractéristiques entre ce personnage mythique et Don Juan, avérée depuis longtemps, suggère la validité de l'application de ce mythe au héros de *La Domination*. De ce fait, on peut déjà indiquer que le rapprochement avec le protagoniste de Goethe, présent dès le début du roman, atteint son paroxysme dans la seconde partie du roman lors du séjour du protagoniste principal à Venise.

Don Juan, Faust et Antoine Arnault ont plusieurs points communs : le besoin d'infini, le savoir, la nostalgie du désir originel ou encore le problème de l'amour²⁸⁹. Les premières déclamations de Faust traduisent un accablement profond. Soliloquant nuitamment dans son petit cabinet d'étude, il s'agite et se décourage de constater l'inutilité de tout le savoir accumulé : « Ainsi donc, ô philosophie, / Et médecine et droit encor, / Hélas, et toi, théologie, / Je vous ai, d'un ardent effort, / Approfondis toute ma vie / Et je reste là, comme un sot, / Sans avoir avancé d'un mot. (...) Je mène par le nez ceux qui suivent mes pas / Et vois qu'on ne peut rien connaître.²⁹⁰ » De son côté, Antoine Arnault aussi connaît quelques difficultés à rester serein la nuit venue et finalement parvient à la même conclusion : il se détourne de la science car « elle n'ajoute rien à [s]a volupté » (p. 39). Ce mouvement s'accroît par la suite pour se transformer en un dégoût général de la vie et un mépris pour ses comparses. Pourtant, il exprime à plusieurs reprises sa peur de mourir et se trouve en proie à de vertigineuses apories qui l'amènent finalement à aimer ce qu'il déteste, tel Faust obligé contre son

²⁸⁸ À titre d'exemple, la série réalisée par Méliès autour de ce mythe initiée dès 1897 ou plus tard, le film de Murnau sorti en 1926.

²⁸⁹ Ces questions concernent également Sabine de Fontenay qui au début du roman « souhaitait à la fois le docteur Faust, jeune et mystérieux au crépuscule, sur la petite place de sa ville, et les cerises de Florence... », p. 72.

²⁹⁰ Goethe, *Faust*, GF Flammarion, 1984, p. 35.

gré d'accepter l'aide de Méphistophélès²⁹¹. Dans le cas d'Antoine, le diable est matérialisé par diverses instances et en premier lieu par l'aristocratie. En effet, il succombe à la curiosité de se rendre dans ce milieu brigué et haï à la fois. De nouveau, le héros de *La Domination* est pris à son propre jeu et en quelque sorte vend son âme comme son homologue goethéen, ce qui marque le début de la chute. Il reste néanmoins chez ces personnages une partie d'eux-mêmes capable d'admiration et de respect. En effet, la référence absolue demeure à jamais la nature, vénérée pour sa puissance et son éternité. Ainsi Antoine s'affole-t-il à l'idée de décliner seul : « Nature (...) je ne serai plus et vous serez ! O maîtresse éternelle ! qui ne veut pas mourir avec moi... » (p. 15). Faust déplore également de ne pouvoir saisir cet « Esprit de la Terre²⁹² ». Cette quête impossible révèle toute la démesure des personnages qui aspirent à l'universalité par tous les moyens et ne rencontre qu'insatisfaction. Aucun ne veut admettre la condition de l'homme et par delà ils incarnent la frénésie et la révolte. Pour déjouer un temps le destin, Faust relève le pari proposé par Méphistophélès, persuadé « qu'un homme bon, toujours, si troublé qu'il puisse être, / Demeure conscient du chemin le plus droit²⁹³. » C'est dans un état similaire de confiance dénué de toute humilité qu'Antoine se rend à Venise. La ville personnifiée réveille toutes les tentations, le diable semble l'habiter et les Vénitiennes en sont les émissaires. Alors que le docteur a signé un pacte, Antoine s'emploie à séduire la comtesse Albi. Étrangement, depuis cet instant on note à plusieurs reprises des allusions claires au poison et au « noir breuvage²⁹⁴ » absorbé dans des cafés, signe que le héros semble sous l'emprise d'une force supérieure qu'il subit et qui rappelle l'étrange potion du docteur Faust²⁹⁵. L'absence de maîtrise des sensations et des sentiments torture Antoine Arnault et contrecarre l'individualisme vaniteux qui le caractérise ordinairement dans le roman. En définitive, Antoine Arnault apparaît dans toute son ambivalence : il est à la fois l'homme pitoyable dévoré par le désir et celui qui devient un Méphistophélès mégalomane capable d'insuffler plus de vie à Marie en se disant « immortel, innombrable et parfait » (p. 134-135). En définitive, c'est bien lui qu'il admire et qu'il aime : « Je me suis aimé moi-même sur votre douce et claire beauté. » (p. 187). Mais comme Faust ne contrôle pas son histoire avec Marguerite,

²⁹¹ Voir par exemple l'épisode des cassettes de bijoux offertes à Marguerite, *op.cit.*, p. 129-130.

²⁹² « O Nature infinie, où puis-je te saisir ? / Et vous mamelles, vous, sources de toute vie / Où la terre et le ciel se pendent à loisir, / (...) Vous coulez, nourrissez... Moi, je languis en vain ! », *op.cit.*, p. 38.

²⁹³ *Op.cit.*, p. 33.

²⁹⁴ P. 109. Voir également dans le chapitre suivant le développement de la notion de poison.

²⁹⁵ « (...) ce breuvage épais verse une prompte ivresse. (...) Offrande solennelle au jour qui va venir ! », p. 46.

Antoine échoue à garder Marie car il ne peut être fidèle. Il comprend qu'il n'échappera jamais au perpétuel « regret du désir perdu dans la réjouissance²⁹⁶ » et donc à « la douleur de Faust²⁹⁷ ».

Enfin, dans la dernière partie du roman, axée sur Élisabeth, l'atmosphère qui se dégage de cette histoire est à la fois pesante et mystérieuse. À l'instar de celle qui entoure Faust, un certain malaise oppresse le lecteur. En effet, il est parfois difficile de cerner clairement les intentions d'Antoine, de plus en plus sombre. Il évolue le plus souvent le soir et la nuit, ce qui accentue l'ambiance lugubre et énigmatique de la fin du roman : « Lunes et mélancoliques soupirs, fluides appels des âmes, larmes, goût de l'éternité, cette sombre fête des nuits à chaque moment l'étreignait... » La juxtaposition des termes fait même songer à une incantation faustienne.

Le drame inextricable de ce personnage réside dans son impossibilité à se sentir assouvi. Mais il ne supporte pas non plus de perdre la femme éveillée à la volupté car elle sera obligée de satisfaire son désir, au même titre que la faim ou la soif, la dégradant et la dévalorisant irrémédiablement. Une fois déchue et méprisable, elle n'est plus digne de l'amour, l'homme devenant alors inutile.

Les personnages noailliens cultivent les contradictions et les paradoxes car ce sont des héros extrémistes en quête d'absolu. De fait, la question de la vraisemblance n'est pas opportune. Les récits d'Anna de Noailles, souvent non motivés, privilégient le rapport émotionnel avec le lecteur. Ce « code affectif²⁹⁸ » repose sur une identification éventuelle aux personnages, rendue possible par les détails donnés et les références intertextuelles suggérées. En effet, Sabine et Antoine marqués par le bovarysme, les mythes de Don Juan et de Faust restent hors de toute objectivité. Leurs actions et surtout leurs pensées ne peuvent donc laisser indifférent. Le recours aux souvenirs d'enfance, à la description de l'intimité et des origines familiales participe de ce que l'on appelle le « système de sympathie²⁹⁹ ». La quantité de ces indications qui particularisent les personnages conduit à penser qu'ils ne sont pas sans substance. Cependant, la proximité dans leur conception et dans leurs caractéristiques signifie également que le même modèle peut être reproduit. Par exemple, les prénoms souvent

²⁹⁶ Albert Camus, *op.cit.*, p. 77.

²⁹⁷ *La Domination*, p. 256.

²⁹⁸ Vincent Jouve, *La Poétique du roman*, Sedes, 1997, p. 128.

²⁹⁹ *Ibidem, op.cit.*, p. 57.

identiques des personnages, les fonctions et les métiers repris de manière analogue font entendre qu'il s'agit de formes vides. Il est impossible de mettre ces ressemblances fréquentes sur le compte de la négligence de l'auteur, et dès lors, deviennent porteuses de sens. Pour la femme, il existe deux types possibles : elle est soit une comédienne, soit une victime³⁰⁰. Quant à l'homme, il doit être un héros quelle que soit sa fonction (écrivain, scientifique, politicien, artiste...).

Enfin, la construction des héros noailliens est fondée sur un décalage entre l'intériorité du personnage et le monde extérieur ; de même, l'altérité est toujours perçue par ce biais déformant d'où naît l'Absurde. Tous en arrivent à conclure qu'il y a une inadéquation entre la complexité changeante de leur être et la réalité. Sabine comme Antoine et, dans une moindre mesure, sœur Sophie, ont pris conscience de l'impossibilité à s'extraire de cette vacuité destructrice, ne parvenant pas à trouver « autre chose pour voiler l'énorme absurdité de leur existence³⁰¹. »

³⁰⁰ Voir *La Domination*, p. 149.

³⁰¹ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard (1938), « Folio », 1972, p. 160.

II. LA DIMENSION POÉTIQUE DES ROMANS NOAILLIENS

Anna de Noailles a choisi d'écrire des récits en prose sans abandonner pour autant la composition de poèmes. La rédaction de ses romans s'est donc effectuée de manière concomitante à la poésie. De ce fait, la langue reste profondément stylisée. En toute logique, on retrouve continuellement ce « principe de déformation³⁰² » propre à la poésie. Outre ces caractéristiques, développées ci-dessous, il faut évoquer le contexte qui a présidé à la composition des romans. Tout d'abord, Anna correspond avec Maurice Barrès quotidiennement. Cette activité lui prend beaucoup de temps mais lui sert également d'exercice, comme cela a déjà été le cas avec madame Bulteau. Ces échanges sont à la fois source d'inspiration, d'ajustement et de motivation. Ils sont dès lors indispensables à l'élan poétique d'Anna de Noailles. De plus, elle a enfin vaincu sa réticence des voyages. A-t-elle eu besoin de renouveler ses sources d'inspiration dans le voyage et par l'écriture épistolaire amoureuse ? L'été 1903 se passe au bord de la mer en Normandie puis à Aix-les-Bains avec les Barrès. En mai de l'année suivante, elle visite Venise et Florence toujours en compagnie du couple Barrès. Trois mois plus tard, les Noailles repartent pour la Hollande puis la Belgique où chez sa sœur, à Chimay, la romancière commence *La Domination*. À cette époque également Anna et Maurice Barrès laissent libre cours à leur grande passion tout à fait heureuse pendant les premiers temps. En juillet, ils se croisent en Auvergne à Châtel-Guyon, où Anna réside, puis Barrès repart pour Royat. Jusqu'à la fin de l'été, elle poursuit sa découverte du sud de la France avant de passer quelques jours en Espagne. Enfin, elle se rapproche des lieux de son enfance en Suisse.

Ses émotions et ses sentiments sont en ébullition : toutes ces impressions de voyage et les sentiments très contrastés qui l'agitent se retrouvent logiquement dans les trois romans issus de cette période.

³⁰² Telle est la définition de la poésie selon Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine, Études littéraires*, Lemerre, 1936, p. 325.

1. Une profusion de lieux

La découverte de nouvelles régions, des paysages du Sud et surtout des villes de l'Italie accroît, voire décuple, l'imaginaire de Noailles. Ainsi, alors qu'elle n'a passé que quelques heures en Espagne, à Fontarabie, réussit-elle à écrire deux textes sur ce pays – publiés à plusieurs reprises – ce qui prouve l'intensité des émotions ressenties dans cette région³⁰³. L'ailleurs reste une composante première et prégnante chez Anna de Noailles qui a toujours évolué dans un environnement cosmopolite et ouvert sur l'extérieur. Entre ses origines orientales et roumaines, l'anglophilie de sa mère, sa culture musicale, son amour de la littérature française, la romancière disposait d'un patrimoine culturel ample et, pour l'époque, quasiment universel. Pour situer ses récits, elle n'avait qu'à puiser dans ce creuset spacieux et éclectique qui fut encore agrandi par ses propres expériences. Cependant, dans un premier temps, cette richesse intrinsèque semblait suffire à la jeune poétesse et fut un frein à la réalisation de pérégrinations. Tandis que le voyage et les récits produits ont toujours fait partie de la propédeutique de l'écrivain, Anna de Noailles pensait pouvoir s'en dispenser et n'avait pas la volonté d'imiter ses illustres confrères. Barrès lui-même avait souhaité faire le voyage en Grèce et en Italie pour « remplir un devoir de lettre³⁰⁴ ». Pour Noailles, la prescience acquise par son « sang » justifiait de s'en tenir sagement aux monuments glorieux de la capitale, confortée dans cette idée par les impressions de son ami qui écrivait à son retour de l'Acropole en 1900 : « Comment puis-je utiliser cette fameuse Athènes où je rôde ? (...) Il faudrait que j'eusse le sang de ces Hellènes. (...) Tout est trop clair, hélas ! nous sommes de deux races³⁰⁵. » En définitive, les références aux nombreux lieux et pays proviennent tout d'abord de l'imaginaire de l'écrivain puis, dans un second temps, de ses voyages effectués pendant leur composition, ce qui révèle une véritable « sensibilité à l'espace³⁰⁶ ». Ainsi, très rapidement, l'auteur élargit-il ses

³⁰³ *Espagne* ou *En Espagne* a été publié une première fois dans *La Nouvelle Revue Française* en mai 1911 puis repris et modifié dans le recueil *De la rive d'Europe à la rive d'Asie*, et enfin il figure également dans *Exactitudes* avec un autre texte intitulé *Musique d'Espagne*.

³⁰⁴ Maurice Barrès, *Le Voyage de Sparte*, (publié sous le titre « Un Voyage à Sparte » et paru en épisodes dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 novembre et le 1^{er} et 15 décembre 1905 et enfin le 1^{er} janvier 1906, puis chez F. Juven en 1906), Laffont, « Bouquins », 1994, p. 402.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 410-411. Ce livre est aussi une marque de respect et d'admiration envers Anna. En effet, il dédia, dans une superbe préface, cet ouvrage à celle qu'il a surnommé « une avisée petite-fille d'Ulysse ».

³⁰⁶ Gérard Genette, *Figure II*, Seuil, 1969, p. 44.

références toponymiques qui se multiplient en autant de références spatiales.

1.1 *Des sites et lieux réels et symboliques : « (...) car c'est la ville qui fait le sortilège...³⁰⁷ »*

Les « traits de la spatialité³⁰⁸ », très ostensibles dans les romans noailliens, apparaissent à divers niveaux. Ces marques sont différentes suivant les romans, l'auteur ne leur assignant pas la même portée à chaque fois. Néanmoins, les éléments de lieu et d'espace reposent sur une structure antinomique et toujours extrême. Qu'il s'agisse d'une chambre ou de l'univers, les personnages noailliens possèdent tous ce regard à la fois global et spectral, cet appel vers l'ailleurs.

La mise en espace du roman *Le Visage émerveillé* repose sur l'opposition logique entre le couvent et l'extérieur. Le corollaire de cette situation réside dans le personnage lui-même qui oscille entre le vide psychique et émotionnel nécessaire à la prière et le débordement sentimental de la passion amoureuse. À chaque état correspond un déplacement réel ou fictif. Ainsi l'élévation vers le Seigneur, qui suppose de la droiture et de la discipline, est-elle un mouvement ascendant : « je suis devant vous comme une fumée légère qui monte³⁰⁹ ». De plus, cette attitude n'est pas la même suivant les sœurs. Il y a donc une position qui singularise et provient d'un choix définissant le sujet³¹⁰. Pour sœur Sophie, la prière répond aussi à une manière de sortir de soi-même car cela implique un changement total de sa personne. La prière requiert effectivement une absence de pensée mais aussi l'effacement de tout son être physique : « je n'ai pas de bouche, pas de mains, pas de regard (...) ³¹¹ ». Comme amputée de ses sens et « transparente », elle pense, de cette manière, accéder à la pureté. Sœur Catherine, elle, ne peut y parvenir car son profil est « oblique », ses doigts et sa bouche forment un « groupe admirable », c'est-à-dire que l'axe dévié de la verticalité s'éloigne

³⁰⁷ *La Domination*, p. 105.

³⁰⁸ Gérard Genette, *Figure II*, Seuil, 1969, p. 44.

³⁰⁹ Le 20 mai, p. 37 et répété le 24, p. 40.

³¹⁰ « Moi, c'est moi, et les autres sœurs sont les autres sœurs. », le 2 juin, p. 43.

³¹¹ Le 20 mai, p. 37.

par conséquent de la perfection nécessaire pour atteindre le Seigneur³¹². La verticalité symbolise le vide mental, la seule voie directionnelle qui mène au bonheur. Ce faisant, Sophie « s'extirpe » de son corps et, en quelque sorte, du lieu où elle se trouve. C'est en fait le seul voyage autorisé pour les religieuses. Les allusions au train, mentionné dès le quatrième jour du journal, sont effectuées conjointement à l'ascension réalisée par la prière. Cette association signifie clairement qu'il y a bien dans les deux cas un déplacement dans l'esprit de la jeune sœur. En outre, qu'il s'agisse des trains ou des prières, même si elle en connaît les destinations, elle ne sait pas ce « qu'il y a au bout³¹³ ». La référence au train laisse entendre que le couvent constitue un obstacle à sa connaissance et, si l'on prolonge le parallèle, le corps matérialise l'empêchement à trouver Dieu. La position de prière est d'ailleurs comparée à celle de cierges qui brûlent, comme s'il lui fallait se métamorphoser en une substance aussi allègre et fine que possible, capable d'approcher le Seigneur : alors, quoi de plus idoine que la fumée d'une bougie ? Enfin, le train symbolise aussi tous les phantasmes de la sœur car ils ont le pouvoir d'exciter son imagination et de s'associer à tous ses rêves de « villes roses, [à] d'autres jardins, [à] des orangers...³¹⁴ ». Mais cela ne restreint pas son bonheur, qualifié de « doux et royal » : elle a transposé les qualités du monastère à la vie paisible qu'elle y mène³¹⁵.

Le couvent se décompose en plusieurs unités : la chapelle, le parloir, le jardin, la chambre de Sophie. Nous n'avons pas de description détaillée de la bâtisse et peu d'informations sur la chapelle, qui comme beaucoup d'autres, ressemble à un bateau et arbore des vitraux colorés. En revanche, la nonne précise qu'elle habite au premier étage une pièce à l'écart et orientée au sud. Ces renseignements prouvent l'importance spatiale et cardinale de cet endroit car Sophie perçoit le monde de la hauteur de sa fenêtre. Tous les matins, elle voit par cette fenêtre le ciel et les collines de Gélos. Elle n'accepte de regarder la nature que par ce cadre à la fois restreint et contraignant mais qui correspond aussi, selon ses dires, à l'innocence : « je jure de ne vous regarder que par les fenêtres innocentes de cette demeure, que par-dessus le mur tranquille du jardin³¹⁶. » En fait, le personnage est bien structuré par rapport à la verticalité et l'horizontalité. Les limites du couvent et tous les éléments connotés négativement

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Le 24 mai, p. 39.

³¹⁴ Le 27 mai, p. 40.

³¹⁵ « Ici, je mène une vie douce et royale. », le 30 mai, p. 41.

³¹⁶ Le 7 octobre, p. 114.

relèvent de l'horizontalité. Par exemple, les pensées dépréciatives qu'elle prête au Seigneur à son sujet : « Mais pour vous, je suis comme la plante du fraisier qui est par terre ; je suis le lierre rampant des dalles de votre église (...) »³¹⁷ ». La fascination de Sophie pour la nature s'interprète de la même manière : les odeurs des fleurs ou des petits pois montent jusqu'à sa fenêtre, les glaïeuls s'élèvent dans leur cosse vers le ciel... Suivant cette logique, tout ce qui relève de la hauteur acquiert une dimension supérieure à ses yeux. Il en va ainsi de son rapport à la mère abbesse : « Elle regarde par-dessus les moments et les êtres, on ne sait pas où elle regarde ; sans doute dans les beaux pays où vont les trains du monde »³¹⁸ » et pendant les offices, elle se tient « debout, droite »³¹⁹ ». En revanche, l'arrivée du crépuscule qui « descend » amène l'immobilisme et l'expectative.

La tâche de la diariste ne consiste pas seulement en la retranscription de ses impressions : le journal agit également comme un processus de création d'un monde et d'un espace subjectif externe qui va bien au-delà des limites physiques du couvent. Dans l'espace intime de Sophie, chaque élément naturel est commué en agent mobile et autonome : « le soleil fait bouillir », « les sapins répandent »... Tout est donc toujours en mouvement par rapport à un référent unique, l'azur, qui fourmille d'une multitude d'objets animés. Ceux-ci occupent ce nouvel univers et finissent par lui donner une vie tangible. Cet univers singulier devient un monde parallèle et « tout cela fait un infini »³²⁰ ». Néanmoins, il faut différencier ce monde-ci de son monde imaginaire qui s'exerce exclusivement sur les souvenirs et les rêves.

La relation entre sœur Sophie et Julien répond aux mêmes critères d'espace. En effet, elle doit mesurer la distance de proxémique acceptable et l'espace psychique qu'elle peut lui accorder. Il s'agit bien de régir le champ amoureux.

La rencontre avec Julien a lieu dans la chapelle où il travaille sur une peinture. Rapidement il fait *tomber* des petits mots que la religieuse ramasse, puis le rapport spatial s'inverse : Sophie en hauteur à sa fenêtre se penche pour parler à son ami tandis que sa « vie descendait »³²¹ ». La jeune nonne, qui a toujours aspiré aux plus hautes élévations spirituelles, essayant même pour parvenir à la perfection de recréer la transsubstantiation eucharistique, s'aperçoit qu'elle ressent le bonheur et la sérénité en

³¹⁷ Le 2 juin, p. 44.

³¹⁸ Le 6 juin, p. 45-46.

³¹⁹ Le 16 juin, p. 51.

³²⁰ Le 17 juin, p. 53.

³²¹ Le 30 juin, p. 58.

expérimentant le mouvement inverse. Ainsi, alors que l'ascension implique le vide, l'inclination contraire « emplie³²² » et sans effort empêche de penser, conduisant même à l'action. Les verbes utilisés pour évoquer la relation avec Julien forment un champ lexical cohérent autour de ce mouvement : « couler », « pencher », « descendre », « répandre »... De plus, les émotions comme les odeurs des fleurs, la chaleur de la nuit ou le chant des oiseaux pénètrent en elle : son corps est un espace fluctuant et ouvert. Sœur Marthe ne connaît pas une telle perméabilité, sa volonté à rester fermée sur elle-même lui confère la mentalité nécessaire au bonheur monacal : « La sœur Marthe est la plus heureuse ici (...) Le soupir du lis (...) n'entre pas en elle, ni le chant du rossignol ; si la rêverie du soir venait, elle la chasserait comme une mouche³²³ ». Par conséquent, la jeune religieuse se définit elle-même, après quelques rendez-vous avec Julien, comme « une vallée étroite où un immense soupir est entré... » ou encore « comme une rose ouverte »³²⁴. Il faut alors noter que la liaison bascule quand les positions s'inversent : Julien est monté dans la chambre de Sophie et se retrouve très proche d'elle c'est-à-dire à égalité, pouvant la toucher. En effet, elle a besoin de se sentir « supérieure³²⁵ » pour mieux maîtriser leurs élans amoureux. Mais ses craintes sont vite dissipées et une complicité s'instaure entre eux. Julien lui raconte alors ses voyages en Italie, Espagne, Égypte, et à Constantinople dont la basilique porte son prénom. Tous ces pays propices aux rêveries et aux émotions sensuelles provoquent un certain trouble chez Sophie, accentué par les peintures qu'il lui rapporte. De nouveau se produit le phénomène décrit plus haut : son imagination reforme ces paysages. Par ce moyen, elle s'approprie le monde sans l'avoir vu. D'autres méthodes d'évasion semblent plus inoffensives à ses yeux : l'odorat éveille, appelle d'autres références : la Provence, ou « les pelouses orientales » aux « fontaines aromatiques³²⁶ ». La prière de Julien confirme que l'amour a cette vocation universelle à se déployer dans un espace-temps infini et qu'il contient tout à la fois : « Je vous consacre d'abord le Temps, immortel (...) Je vous donne le monde (...) »³²⁷. Il fait appel aussi aux cités antiques de Sparte et de Troie, insistant sur la fusion intemporelle de la beauté et de l'amour. De même, dès que Sophie rêve d'amour et pense au désir, elle les associe inmanquablement à la

³²² Le 2 juillet, p. 58.

³²³ Le 3 juillet, p. 60.

³²⁴ Le 5 juillet, p. 62 et le 7 août, p. 77.

³²⁵ Le 4 août, p. 75.

³²⁶ Le 20 octobre, p. 126.

³²⁷ Le 13 août, p. 82-83.

chaleur des pays lointains³²⁸. La relation avec le jeune peintre contribue à nourrir son être, à amplifier son espace personnel alors que la dévotion assèche le corps et l'esprit. Cet enrichissement s'effectue par le truchement de la parole et de l'imagination, deux facultés absentes de la pratique de la foi³²⁹. Les mots – y compris les livres – deviennent « ce fleuve de délices³³⁰ » par lequel le péché pénètre dans son cœur. Elle réitère cette appréciation sur la puissance des mots quelques mois plus tard auprès de sœur Colette³³¹. L'âme aussi prête son concours actif en recherchant sciemment la satisfaction. De fait, selon Sophie, c'est grâce aux « manières » et « mouvements » de son âme que Julien est amoureux d'elle. L'âme reste le lieu qui ressent le plus les fluctuations intérieures car elle est le siège du plaisir et accompagne toutes ses oscillations apaisantes.

Alors que les mots véhiculent la tentation et la possible faute, le jardin favorise la relation amoureuse. Lieu de toutes les beautés qui abrite l'intermédiaire entre Sophie et Julien, le jardin du couvent est un endroit de silence et d'échanges mystérieux. De plus, il comporte des recoins plus cachés où Sophie a trouvé le journal intime de la mère supérieure. Cet espace se transforme alors en un lieu étrange qui recèle des énigmes et dévoile des secrets. D'ailleurs, cet endroit ressemble à un sas qui se situe exactement entre le monde extérieur et le monde cloîtré des nonnes. Il a donc un rôle ambivalent, lui conférant cette dimension interlope. Enfin, cet endroit ressemble à une place publique où la détente et l'échange sont tolérés. Communément, les religieuses s'y retrouvent pour la promenade et le goûter.

Sophie oppose sur un plan spatial l'amour à la mort. En effet, l'amour occupe un espace-temps infini tandis que la mort « a juste la forme de tout notre être » : le premier est expansion l'autre un ajustement étriqué. Cette géographie ontologique va de l'infiniment petit indiscernable à l'immensité illimitée de l'univers : « l'azur traversé par l'azur », « une goutte de rosée enfermée dans une goutte de rosée », son « goût des étoiles », « tout l'univers »... Sa conception du monde prend un aspect multidimensionnel. Ainsi la volupté est-elle définie par rapport à une altitude

³²⁸ « O beau pays nègre ! pays vingt fois plus chaud que moi-même ; pays de la force brûlante, qui avez deux torrents, le soleil et l'amour ! » Le 17 octobre, p. 123, et le 9 novembre.

³²⁹ « (...) voyez comme je me prosterne, j'attends ; parlez. Vous ne parlez pas. Lui me parle. », le 19 août, p. 86.

³³⁰ Le 19 août, p. 87.

³³¹ « Oui, des mots qui révoltent, qui font un douloureux et profond plaisir, des mots contre lesquels on ne peut rien, qui écartent nos deux bras et qui entrent de toute leur force dans notre cœur... » Le 6 octobre, p. 112.

incommensurable qui sous-entend un volume : « La volupté, c'est un moment silencieux et haut comme une voûte infinie³³². » On a également cette impression de volume quand Sophie évoque la girouette sur le toit et le bois à la cave.

Mais un dilemme effroyable surgit quand il s'agit de confronter cette conception à la réalité. La demande de Julien s'avère complètement inconcevable dans un premier temps. En effet, son état d'enivrement et d'exaltation dépend étroitement de sa « cellule blanche, carrelée, paisible³³³ ». Et puis, pourquoi irait-elle se perdre au dehors, dans l'autre vie, trop spacieuse pour elle alors que son couvert renferme l'essentiel ? En outre, Sophie nous apprend que si elle apprécie autant la vue de sa chambre, les manifestations circonscrites de la nature dans le petit jardin et les histoires de Julien, c'est précisément parce qu'elle n'a que cela et qu'elle peut à sa guise le manipuler. Son immobilisme est la seule garantie de son bonheur. La mère abbesse incarne cette permanence semblable à celle des objets. De plus, il se dégage de sa personne un « air de passion » plus puissant qu'en « Asie ou au Japon » et son regard fascine autant que « la baie délicieuse des ports de Chine »³³⁴. Cependant, le doute s'immisce et son couvent lui semble, depuis le départ de son ami, pareil à de profondes ténèbres, elle se croit « au fond de l'abîme du monde » car elle ressent encore du désir pour lui³³⁵. Ce dernier demeure dans l'espoir de la revoir libre à Paris. Alitée et malade, Sophie ne trouve plus aucun réconfort : la mère abbesse a perdu toute son aura, le silence devient terrible et elle redoute déjà le prochain été. La jeune nonne a été éloignée de son ami, la séparation a levé le voile sur la réalité.

Le lieu est donc un élément crucial qui influence le psychisme du personnage et qui participe de la dimension merveilleuse de sa vie.

La Nouvelle Espérance ne semble pas a priori un récit propice à l'évocation de régions et de contrées diverses. En effet, son héroïne, l'aristocrate parisienne Sabine de Fontenay, n'a pas vocation à voyager. C'est un personnage de l'introspection et de l'intimité, non de l'exploration et de la découverte. De ce fait, malgré son ennui, elle n'envisage jamais sérieusement un séjour ou des vacances hors du château de famille non loin de Paris ni hors de la maison de campagne du Dauphiné. Elle ne se rend en

³³² Le 5 octobre, p. 107.

³³³ Le 30 octobre, p. 131.

³³⁴ Le 3 novembre, p. 138-139.

³³⁵ Le 8 novembre, p. 140.

Suisse qu'à l'appel de son père, quelque peu contrainte. Pourtant, aucun personnage ne semble autant happé par le désir d'ailleurs, de pays lointains, de régions lumineuses. Comme dans le roman précédent, l'isolement et la réclusion définissent l'héroïne.

Les premières indications de lieu fixent précisément le récit à Paris, dans le bois de Boulogne, vers « ce coin de la Muette et de Passy » (p. 1). Déjà, le choix de ce passage ne relève pas du hasard : c'est une entrée qui semble « provinciale » (*ibidem*). La nature hivernale environnante imprime sur les deux personnages qui se promènent son aspect « décharné » et creux. L'espace est silencieux, glacé et désert. Du discours de Sabine, il ressort qu'elle manque de repères et à cause de cela, elle a besoin de se sentir à « l'abri³³⁶ ». De ce fait, on comprend que ce personnage est partagé entre deux lieux contraires : la ville de Paris et la campagne. Plus précisément, l'espace de Sabine se limite à son hôtel particulier. Contrairement à la chambre de sœur Sophie, peu décrite car elle tourne surtout son regard vers l'extérieur, la maison de Sabine nous apparaît détaillée plus largement, de l'extérieur à l'intérieur : sur les grilles pendent des jardinières de fleurs, le vestibule de pierre ressemble à celui d'une maison de campagne – deuxième allusion à la province – un petit salon suit la salle à manger qui comme la chambre de Sabine se situent au rez-de-chaussée, enfin à l'étage se trouve une pièce « large et confuse » (p. 11). Celle-ci, nommée l'atelier, est un lieu hybride, à la fois salon, bibliothèque et espace de détente où Sabine se prélassait souvent. Plusieurs objets emblématiques le meublent : le divan de soie agrémenté de nombreux coussins jaunes, le piano, les livres et la pendule. Voilà tout l'univers de Sabine, le point central de sa vie. Alanguie sur son divan orangé, elle se souvient de son enfance, repense aux événements qui ont jalonné ces dernières années. Enfant, elle étudiait dans une pièce semblable à une cellule monacale, s'évadant grâce à la lecture d'histoires héroïques, de cartes de l'Italie ou de l'Europe centrale. Son existence apparaît alors comme un renoncement à ses rêves voire un déni de ses origines et de son éducation franco-allemande. Il ne lui reste plus rien de la fougue de ses ascendants italiens ni des heures joyeuses passées dans la campagne tourangelle ou tyrolienne. Dorénavant, elle passe la plupart de son temps dans cet endroit doux et confortable, entourée par les objets et les fleurs qu'elle aime. Dans le petit salon contigu, elle a également créé une ambiance agréable qui lui ressemble : les couleurs y sont douces et le mobilier aux courbures élégantes placé près de la cheminée rend l'ensemble accueillant. Fait à son image, son

³³⁶ « (...) je ne sais plus très bien où est la joie (...) », p. 5.

intérieur doit aussi plaire. Pour cela, elle achète des bibelots, non uniquement en vue d'agrémenter l'une des pièces de sa maison mais dans le but d'instaurer une certaine connivence avec Jérôme : « Cela l'amusera de trouver ces bibelots nouveaux chez moi (...) » (p. 70). Ces objets auraient pour fonction d'établir une sorte de communication secrète avec le jeune homme. Ils représentent donc les indices de l'intérêt qu'elle lui porte et constituent les signes de la compréhension de son caractère. La demeure de Sabine revêt alors une dimension herméneutique : il a été assigné à chaque objet un sens particulier³³⁷.

Avec le retour du printemps, Sabine regarde vers l'extérieur. Outre sa volonté de sortir plus souvent au théâtre et au restaurant, elle expose à Henri des velléités de voyage : une croisière au large du Danemark, un séjour au pied d'une colline d'oliviers en Italie ou encore une maison en France « avec un balcon de roses, un perron, des graviers blancs et un jet d'eau. » (p. 42). La précision de ses évocations étonne et l'on comprend que ce n'est pas tant un lieu précis que Sabine voudrait visiter qu'une ambiance dont elle rêve. En effet, la diversité de ces lieux correspond plus à des impressions et des sensations qu'elle voudrait éprouver. L'idée d'Elseneur, par exemple, lui vient probablement de la lecture d'*Hamlet*, comme la petite maison adjacente au château des Bruyères lui rappellent « la demeure de madame de Warrens » (p. 47) et enfin, Rouen est évoqué en référence à *Madame Bovary*. Mais rien de tout ça ne se produit. Sabine demeure la plupart du temps à Paris.

Anna de Noailles, dans ce roman, évoque une capitale bien réelle en citant des noms de rue ou d'édifices existants. Elle place son héroïne dans un contexte facilement identifiable qui nous la rend plus proche, voire plus attachante. La ville est synonyme d'activités et de travail : Sabine y fait des courses, fréquente les salons mondains, les théâtres, les cabarets et les restaurants, délaissant les musées pour le Collège de France ; les personnages masculins, eux, y viennent pour leurs affaires. Madame de Fontenay s'y meut avec aisance, à pied ou en voiture, au cours de ses fréquentes promenades : elle admire la neige sur le mont Valérien, poétise sur « les hautes usines fumantes » et les « toits de vapeur bleue » mais passe avec indifférence devant le « morne Trocadéro », enfin, les maisons de la banlieue ouest à l'architecture compliquée et abondante rappellent quelque chose de l'Orient³³⁸. Dans ce décor

³³⁷ En toute logique, les objets auront la même importance dans sa relation avec Philippe : « Quelques objets rayonnaient à ses yeux. », p. 219.

³³⁸ P. 79 et p. 147.

familier, Sabine possède ses repères car elle ne s'éloigne pas des quartiers habituels de la rive gauche. Quand elle rencontre Philippe Forbier, son regard sur la ville va quelque peu se modifier³³⁹. Une fois devenue sa maîtresse, Sabine se rend tous les jours dans le VI^e arrondissement, rue de Tournon ou rue Jean-Bart. Ces deux adresses correspondent aux deux vies de Philippe : dans la première loge sa famille, l'autre est un atelier d'artiste (on peut déjà noter la similitude avec la pièce de Sabine) où il reçoit sa maîtresse. Là aussi, des détails sont apportés sur l'agencement des lieux.

La première fois que Sabine pénètre chez Forbier, on l'introduit dans une pièce très chauffée, trop éclairée et « encombrée » (p. 191). Dans ce bureau, il n'y a rien de spécial mais l'atmosphère feutrée et studieuse plaît à Sabine. Lors de sa deuxième visite, Philippe l'entraîne dans la bibliothèque par un escalier « qui était dans le mur, et très petit et sombre. » (p. 197). L'ascension est doublement symbolique : Sabine se dirige vers le savoir – peut-être même la sagesse comme le sous-entend la présence du livre de Montaigne – et l'amour. Pour les atteindre, l'héroïne doit s'efforcer de s'élever. En outre, les allusions persistantes à Dante et à la chaleur intense de la pièce, au point que Sabine le souligne deux fois et finit par être prise d'un malaise, suggèrent qu'elle avance sur une terre inconnue mais probablement périlleuse³⁴⁰. Dans quel sens marche-t-elle ? Va-t-elle rester dans cet enfer, pour se diriger vers quelle direction ? Pour l'instant, on ne sait pas encore si elle sortira de l'enfer pour monter définitivement au paradis mais Sabine aime vivre dans ce feu. Philippe endosse partiellement le rôle de guide, assumé par Laure dans *La Divine Comédie*³⁴¹. Le véritable paradis de Sabine se trouve dans l'atelier de son amant, situé en hauteur au troisième étage de la rue Jean-Bart. C'est un lieu enveloppé par le ciel, qui contient tout ce que Sabine aime : des œuvres d'art, des livres, un divan, un poêle et la très symbolique pendule. S'abandonnant dans les bras de Philippe, enivrée à la fois par son amour et le ciel « large et clair comme un bassin d'eau (...) nu, doux et long » qui ressemble à celui de l'Égypte ou de l'Asie mineure, tous deux rêvent de voyage (p. 228). Philippe songe aux chaudes régions de la Grèce et de l'Anatolie qui dévoilent le corps et éveillent l'esprit à

³³⁹ « Paris, dans les ténèbres bleues, lui semblait petit, et tout l'univers facile. (...) La rue de l'Ancienne-Comédie (...) lui paraissait déjà voluptueuse. », p. 218.

³⁴⁰ Il faut également relever le champ lexical du feu dans ces pages : « brûlante, chauffer, cheminée, foyer, charbon rouge, chaleur, feu, chaude, brûler, ardente, rougeoyait » et cette phrase éloquente : « Le charbon brûlait, la lampe brûlait, et Sabine voyait mille lumières rouges et jaunes », p. 200.

³⁴¹ Dans le cahier manuscrit commencé à Venise, Noailles fait expressément référence à Laure et Dante. Ainsi peut-on tenter de résumer de manière symbolique les trois parties du roman de la manière suivante : l'enfer, c'est l'envie de la première partie, le purgatoire correspondrait au doute de la deuxième et la dernière représenterait le paradis avec l'amour.

la sensualité et au désir charnel. Sabine, elle, aspire à plus d'espace. C'est précisément cette sensation que lui apporte pour la première fois l'amour d'un homme : « il y a plus de choses dans ta mémoire que dans tout l'univers plein de soleil (...) » (p. 224). L'amour se définit dès lors comme un phénomène capable d'accroître le monde par la pensée et l'imagination.

La capitale abrite donc leurs amours heureuses, amplifiant la gaieté et l'ivresse de l'héroïne. Ensemble, ils parcourent les allées du Luxembourg et les bords de la Seine. En été, la nature affleure aussi dans la ville et une fièvre suave se propage : « les petites vagues de la Seine bleue, étourdie de soleil, étaient comme des pétales d'argent », « le feuillage du Luxembourg prenait, au soleil couchant, cette odeur de métal tiède et embué (...) » (p. 246-247). Paris ressemble à un décor de film, à une ambiance de conte de fée où « tout le monde est instruit et heureux », où les étudiants ont « des barbes fines et de beaux cheveux » (p. 231). De plus, le quartier latin prend une valeur considérable à ses yeux car Musset, Balzac et Michelet y passaient souvent. Ces lieux ont donc pour elle une âme et c'est précisément ce qui les rend beaux, attachants et précieux : « Je ne peux plus respirer ailleurs qu'ici. » (*ibidem*). Lorsque Philippe sera parti, Sabine souhaitera se rapprocher de l'endroit où elle vécut heureuse, espérant peut-être saisir dans l'esprit des lieux l'essence du bonheur perdu, le fantôme qui hante ces quartiers de Paris comme son passé³⁴².

Alors que l'héroïne semble évoluer autour de cet espace réduit mais sécurisant, les autres personnages sont beaucoup plus mobiles, et surtout les hommes. On apprend au début du roman que Pierre Valence³⁴³ revient des Indes. Les activités de ce personnage restent assez floues mais on le suit dans tous ses déplacements. En effet, quand il prend le thé chez ses amis, il raconte ses pérégrinations à travers Paris, du Louvre à la Bibliothèque nationale. Il séjourne aussi dans le Dauphiné avec le couple Fontenay afin d'aider Henry dans sa campagne politique, avant de retourner à Paris. Puis, ses activités professionnelles le conduisent dans le Nord, à Anzin, où il suit les grèves des mineurs. L'été suivant, il se détache de Sabine et décide de passer ses vacances loin d'elle. Enfin, il part en mer avec Henri pour « une expédition scientifique le long des côtes marocaines. » (p. 246). Le deuxième personnage masculin, Jérôme

³⁴² « Elle lui dit gaiment, un soir, qu'elle allait rentrer à Paris, qu'elle n'en pouvait plus d'être loin de la rue où elle avait connu Philippe », p. 274.

³⁴³ Sans entrer dans des considérations onomastiques banales, on peut remarquer que son nom de famille est celui d'une ville.

Hérelle, d'origine polonaise par son père, vit depuis peu en France. Son métier de compositeur le tient en permanence chez lui, arc-bouté sur la création d'un opéra. Par conséquent, son logis, lieu de vie et de travail, le contient tout entier. Comme Sabine, il accorde beaucoup d'importance à son intérieur. Tout d'abord, son logement ne se trouve pas à Paris mais à Passy en hauteur et soigneusement encadré de verdure. L'escalier a quelque chose de « troublant » (p. 82) comme cet appartement lumineux plein de fleurs, de livres, d'objets originaux et précieux : le piano, « des aquarelles et un luth en ivoire » (p. 79). Ainsi le jeune musicien reste-t-il claustré à composer ; situation qu'il imposera aussi à Marie. Pourtant, ce mode de vie ne semble pas lui convenir totalement. Il projette en effet de partir en mer une fois marié, rejetant par là même cette sédentarité inhérente à son métier. Finalement, ce personnage apparemment stable se révèle pour Sabine trop « mobile », « ondoyant et distrait » (p. 92). Après son mariage avec Marie, ils effectuent plusieurs voyages en Italie et en Espagne. Enfin, même le père de Sabine, pourtant malade, part séjourner en Égypte. Quant à Henri, il a déjà été précisé qu'il n'occupe pas beaucoup l'espace de Sabine, à tel point qu'il semble évanescant. Ces personnages ont visiblement tous de bonnes raisons de partir. Mais que ces déplacements s'enchaînent les uns après les autres ne laisse de nous interroger : ne tentent-ils pas de fuir Sabine puisqu'en définitive c'est toujours elle qui reste seule ?

Moins mobile et moins occupée, Sabine songe à tous les pays qu'elle ne verra jamais. Son imagination fertile et sa culture littéraire forment un terreau incomparable qui favorise une myriade de rapprochements, de liens avec son existence. C'est donc aussi un moyen pour l'héroïne d'embellir la réalité, de rêver à d'autres émotions. En effet, ce personnage fonctionne sur une distorsion : elle habite et aime Paris mais ne supporte pas de manquer les grandes manifestations de la nature. En outre, elle se définit par une inertie paralysante incompatible avec ses désirs d'ailleurs. Cet immobilisme évolue même vers le malaise physique : « son cœur comprimé » et sa gorge « serrée » semblent l'empêcher de bouger (p. 111). Mais pour elle, il y a une façon supérieure d'accéder à cet ailleurs : l'amour et la nature. Le sentiment amoureux poussé à son paroxysme nécessite toujours dans l'esprit de l'héroïne un départ, une fuite avec l'être aimé, comme si la relation ne pouvait pas s'épanouir dans le cadre du quotidien. Il faudrait donc un lieu neutre ou plutôt resté intact et loin des autres. Ce vœu formulé à deux reprises par Sabine, c'est-à-dire avec Jérôme et Philippe, correspond

clairement au mythe d'Adam et Ève³⁴⁴. Seuls au Paradis, ils peuvent jouir de leur amour de manière absolue car celui-ci s'établit hors du temps et de toute société. Partir de cette manière suggère aussi que Sabine aimerait reproduire l'instant magique du voyage de noces. Ce désir impossible n'est qu'un aspect de sa frustration qui lui fait associer systématiquement l'amour aux pays du sud. La Grèce, L'Espagne et l'Italie sont ses pays de prédilection. En effet, elle goûte la « violence » des émotions suscitées par la corrida, les contrastes extrêmes entre la chaleur et le besoin de fraîcheur, la puissante opposition entre la torpeur de l'après-midi et « les courses au travers des ruelles noires » (p. 113). L'Italie, destination du voyage de noces de Marie et Jérôme, reste pour Sabine un pays hautement suggestif et romantique : la souffrance et la solitude qu'elle ressent depuis le départ de Philippe sont reliées aux lunes siciliennes, et la musique des cabarets provient de la Bohême ou de Naples. Enfin, les autres références à l'étranger procèdent de la même manière. Les allusions à Florence et l'Orient naissent d'un élément naturel, par exemple le ciel, un fruit, qui excite l'imagination de Sabine d'où surgit l'image³⁴⁵. Celle-ci relève toujours du désir et vise à le prolonger, voire le propager : « Elle se sentait alors vivante pour d'autres endroits de la terre, pour ces compagnons d'audace et de tumulte » (p. 72). Cette façon de projeter ses désirs sur différentes régions du monde répond au besoin d'évasion de l'héroïne qui étouffe dans son quotidien. Ainsi constate-t-on la prégnance du motif de la fenêtre, initiateur de la pensée et de la contemplation mélancolique³⁴⁶. De plus, cette ouverture concrète sur le monde agit sur la jeune femme comme un aimant. C'est en effet pour elle le début de l'infini, le point de départ vers l'inconnu et la nouveauté. Souvent en hauteur, la position permet aussi de percevoir les bruits et le vent qui montent de l'extérieur. En outre, la fenêtre est le chemin qu'emprunte la lumière pour entrer dans la maison et donc influe sur l'aspect des choses qu'elle touche. Par conséquent, elle s'impose comme un espace en trois dimensions qui admet les flux entrants et sortants.

Sabine rêve de l'infini, qu'elle observe dans la nature, voilà pourquoi elle effectue de réguliers séjours à la campagne. L'univers est une source inépuisable de

³⁴⁴ « (...) éternel repliement d'Ève et d'Adam, que les spectacles de l'univers affaiblissent l'un vers l'autre », p. 105.

³⁴⁵ « Il s'agit ici d'un espace « connoté », manifesté plutôt que désigné, parlant plutôt que parlé, qui se trahit dans la métaphore comme l'inconscient se livre dans un rêve ou dans un lapsus. » Gérard Genette, *Figures I, op.cit.*, p. 103.

³⁴⁶ Cf. par exemple p. 10, 80, 93, 104, 110, 125, 147, 167, 209, 247, 249...

phantasmes à en donner le vertige, chaque point pouvant susciter l'émotion. Une telle passion confère quasiment à Sabine l'ubiquité : « (...) je tiens en moi le divin emportement qui rend multiple et divers (...) » (p. 98). Dans cet espace multidimensionnel, les modes de transport prennent une grande importance. Le train symbolise l'espace-temps dans lequel évoluent les personnages qui l'ont tous pris à un moment donné. En effet, il entérine la fin d'une relation inscrite dans le temps, qui se trouve toujours suivie d'un déplacement physique. Finalement, même l'homme qu'elle a le plus aimé et qui lui ressemblait tant par son immobilisme, finit par prendre le train en direction des Vosges. La vie de Sabine bascule irrémédiablement quand elle ne peut plus s'évader, cet immobilisme de la pensée achève de la tuer : « Elle ne se le représentait plus là-bas, sa pensée ne pouvait plus faire ce voyage. » (p. 291). L'impossible transport de l'âme est synonyme de mort.

Animé par le même désir d'espace et d'infini que Sabine de Fontenay, Antoine Arnault ne cesse de se déplacer mais, dans ce cas, bien réellement. Le nombre d'allusions à des pays du monde est impressionnant : environ une centaine (de l'Arabie au Japon, de Chypre à la Corse, de la Judée à la Navarre, de l'Égypte, etc.) auxquelles s'ajoutent des pages entièrement consacrées à Bruges et à Venise. Mais il voyage pour mieux revenir dans son pays, à tel point que s'instaure une opposition entre sa patrie et l'étranger. *La Domination* est bien le roman de l'expérimentation et de la volonté de « régner³⁴⁷ ».

À l'instar du roman précédent, le héros habite Paris mais, dans ce cas, pas de précisions superflues puisqu'il n'y demeure qu'irrégulièrement, raison pour laquelle aucune description n'est faite de son appartement. La capitale reste surtout un lieu de travail (il donne des cours au Collège de France, siège au Palais Bourbon) et de passage : Antoine retrouve son ami au bois de Boulogne, dîne sur les Champs-Élysées, déambule au Louvre. Cependant, cette ville reste un point nodal où retourne toujours le jeune homme. Dans un premier temps, on ne dispose que de peu d'informations sur les lieux : on ne sait pas où vit Martin Lenôtre, à peine apprend-on qu'il naquit dans « les vertes campagnes » (p. 192). De même, lorsqu'Antoine séjourne chez le maître hors de Paris, on ignore tout de la situation de cette maison. Il préfère alors rappeler ce que ses livres ont de précieux à ses yeux : les références à l'Espagne, l'Égypte, les plaines du Nord et les villes wallonnes. Dès la page quatre, on apprend qu'Antoine a l'habitude de

³⁴⁷ *La Domination*, p. 112.

voyager : il rapporte des souvenirs de Florence, rapproche le jardin d'un cabaret parisien et une nuit à Constantinople. Ces déplacements lui procurent également un prétexte pratique pour quitter l'une de ses maîtresses. D'ailleurs, les femmes et l'amour constituent la principale raison de ses références et de ses voyages à l'étranger.

Tout d'abord, le héros est indéniablement attiré par l'exotisme, chargé de toutes les connotations stéréotypées. Il accède à une partie de ce phantasme en devenant l'amant d'une jeune créole qui ressemble à « un pâtre de Sicile » (p. 49). Avec elle, il visite la Hollande. Ils passent par diverses villes du nord de la France qui ne sont pas citées directement mais évoquées par le nom des hôtels où ils descendent. Peut-être n'ont-elles pas vraiment suscité l'émotion des voyageurs, plus occupés de leurs amours. Leur itinéraire les conduit vers la Meuse puis Antoine veut absolument s'attarder à Sedan afin de se rendre compte des vestiges de la guerre de 1870. Ce paysage mutilé qui porte encore les marques de l'immense traumatisme bouleverse Antoine³⁴⁸. Il adopte alors une attitude de recueillement et d'hommage à sa patrie, comme il l'aurait fait pour un soldat blessé ou à l'agonie. Dans ce discours vibrant, il s'adresse directement à son pays et pose les premiers jalons de son patriotisme : « Vous n'êtes point, ô mon amour, lui disait-il, le seul beau pays de la terre, mais vous êtes le seul qui me soit parfaitement agréable. » (p. 58). De plus, les ruines de Bazeilles font surgir sa colère et son besoin d'héroïsme, composante essentielle du tempérament d'Antoine Arnault. Cette ode à la patrie se termine par l'énumération des éléments qui constituent la sensibilité française, perceptible dans les éléments typiques des paysages de l'Isère, de l'Estérel et du Rhône. Enfin, il lui dit au revoir et lui affirme qu'il lui reviendra « avec ardeur », tels des adieux rassurants à une amante³⁴⁹. Le voyage se poursuit dans les Flandres où ils visitent Furnes, Ypres et Bruges, ces villes calmes qui ignorent tout des turbulences de l'été. Puis, ils séjournent quelques jours à Bruges. Tout d'abord, Antoine souligne l'importance historique de la ville qui subit plusieurs jougs extérieurs. Il est également impressionné par le silence et l'omniprésence des femmes systématiquement vêtues de noir « butées, pliées, malmenées » par le vent (p. 72). Furtivement, elles s'empressent vers l'église ou les béguinages. Déambulant dans la

³⁴⁸ Comme par anticipation, Noailles fait passer son personnage par la Meuse, région martyre de Verdun qu'elle-même visita après la Première Guerre mondiale. Ces tragiques visions lui inspirèrent une série d'articles bouleversants, parus dans la presse de l'époque.

³⁴⁹ « (...) je vais te quitter encore, je vais visiter d'autres lieux, que j'ai aimés, que j'aimerai ; mais étranger au bord des eaux douces d'Asie (...) étranger sur les douces collines de Fiesole, avec quelle ardeur ne retrouverai-je pas mon pays ! », p. 59.

Venise du Nord, Antoine s'attache plus à définir l'atmosphère qu'à décrire les monuments et bâtiments emblématiques. Ainsi émane-t-il de toute la ville une impression de retenue monocorde et d'immobilisme feutré où toute passion, toute flamme semble étrangère à la vie de ces femmes sans homme. En définitive, il les plaint de ne pas éprouver l'amour et le désir de l'autre. Déjà, le couple se dirige vers la Hollande, aux paysages plantés de moulins ; la liste des lieux visités est longue : Dordrecht la « pathétique », Harlem, Rotterdam la « joyeuse et goudronnée », les bords de la mer du Nord, La Haye et enfin Amsterdam³⁵⁰. C'est cette ville, précieuse à plus d'un titre, qui plaît le plus à Antoine : arborant des couleurs variées, un musée riche des tableaux de Rembrandt et Pierre de Hogue, Amsterdam renferme aussi le fantôme de Spinoza³⁵¹. Là s'arrête le périple des jeunes amants.

De retour à Paris, Arnault rompt avec la jeune femme créole et sombre dans « l'horreur de l'univers et de la vie » (p. 84). Dans les salons mondains où il daigne enfin paraître, il est attiré par une comtesse née en Touraine (comme Sabine de Fontenay) mais qui a eu la fâcheuse idée d'épouser un aristocrate italien. Le sentiment patriotique du jeune homme sourd de nouveau et la posséder équivaldrait à une prise de guerre qu'il ramènerait légitimement en sa patrie. Il ne s'agit donc pas d'amour mais bien d'honneur et de propriété. La décision de partir pour Venise ne procède pas non plus d'un quelconque élan sentimental pour la comtesse Albi : il souhaite avant tout découvrir la Cité des Doges pour renouveler son inspiration et se « résigne à un importun voisinage » (p. 102).

Venise est depuis longtemps un motif de la littérature et un passage obligé pour les écrivains. Mais ce voyage n'a pas toujours donné lieu aux mêmes sensations. Le traitement de la cité par Noailles se rapproche plus de la vision de Musset et de Proust que de celle de Barrès, pour ne citer que les auteurs proches de ses affinités. Alors que Musset emploie déjà le mot de volupté dans ses poèmes relatifs à Venise, ce vocable repris tant de fois par Noailles dans cette partie du roman, Barrès rapporte des impressions mitigées dans *Amori et dolori sacrum*³⁵² : « cette ville privée de son sens historique, et qui n'agit plus que par sa régression, nous enveloppe d'une atmosphère d'irréparable échec. (...) Désespoir d'une beauté qui s'en va vers la mort³⁵³. » Marcel

³⁵⁰ Voir p. 79-80.

³⁵¹ « Désolé, n'ayant que faire de sa compagne, il errait. Il appelait l'ombre de Spinoza. », p. 81.

³⁵² Le livre parut en 1903 sous le titre *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*.

³⁵³ *Amor et dolori sacrum*, Laffont, 1994, « Bouquins », Maurice Barrès – *Romans et voyages*, p. 47.

Proust, qui s'y rendit par deux fois en 1900, transpose ses notes dans *Albertine disparue*. On peut ici rappeler brièvement que, sans verser dans les accès de Noailles, le personnage proustien éprouve un même frémissement sensuel qui le fait partir « dans la recherche passionnée (...) des Vénitiennes ». Il ne s'attarde pas plus que nécessaire sur les descriptions des monuments – fustigeant au passage les mauvais peintres qui galvaudent la beauté des lieux, ce que Noailles fit aussi - mais préfère, comme Antoine Arnault, analyser ses sensations. De plus, il souhaite s'imprégner de « cette ville d'Orient » et s'attache à « explorer » les *campi*, les canaux, les jardins et les églises pour « rendre Venise plus intime et plus vraie ». Enfin, Proust tisse le même lien qu'Anna de Noailles entre la cité mystérieuse et le désir : « J'avais l'impression, qu'augmentait encore mon désir, de ne pas être dehors, mais d'entrer de plus en plus au fond de quelque chose de secret, car à chaque fois je trouvais quelque chose de nouveau qui venait se placer de l'un ou de l'autre côté de moi, petit monument ou campo imprévu (...) »³⁵⁴.

Arrivé par un soir de mai, Antoine Arnault reçoit un choc violent : Venise lui semble tellement extraordinaire (au sens étymologique) qu'elle ne peut exister hors de son imagination. Il a donc besoin de rendre tangible cette vision et, tout de suite, il personnifie la ville : il parle au lion de Saint-Marc, assimile les coupes des églises à des visages d'enfants, les rues se chauffent au soleil... Ce procédé lui permet de projeter son désir c'est-à-dire la volonté de matérialiser l'objet qu'il aime afin de le posséder. Mais, séduit par les majestueux palais couverts d'or, l'atmosphère étrange due au silence et à l'omniprésence de l'eau où glissent les gondoles, ces « sombres sirènes » (p. 104), Venise semble insaisissable. De plus, ce lieu possède un pouvoir enchanteur et mystérieux qui s'accroît à la nuit tombée : des feux de Bengale éclairent le canal, les bateaux deviennent des « corps noirs » ondulants et des « vapeurs » font frissonner les hôtes de ces secrètes embarcations (p. 106). Ainsi Antoine semble-t-il enjôlé par cet espace clos où un air unique, seul garant de cette « perle mourante » (p. 103), stagne et pèse sur les habitants. Mourant, il l'est aussi, tour à tour abasourdi, transpercé et oppressé par « le désir [qui] se déroule et traîne » (p. 104). Automatiquement, la ville s'impose à lui comme la matérialisation de la volupté, de la sensualité et du destin, placée sous la férule implacable de Vénus : « (...) elle venait à lui comme une figure, comme un destin (...) » (p. 103). De plus, la chaleur, la musique et les chants aiguissent

³⁵⁴ Toutes ces citations sont extraites de *La Recherche, Albertine disparue* [Gallimard, NRF, 1925], chap. III, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 2076-2077.

les sens du jeune écrivain qui voudrait pouvoir fuir ce délire « dionysiaque » (p. 105). Venise est décidément bien trop humaine : elle excite tous les sens et exaspère « l'imagination, le sang, les nerfs et la peau. » (p. 114). Son odeur d'algue, de goudron et de café s'assimile au parfum d'une femme. Il avouera d'ailleurs lors de son deuxième voyage l'avoir trop adorée « comme une femme qu'on aime, comme une chère insensée qui dénoue ses cheveux pour tous les autres hommes (...) » (p. 213).

Si Venise figure le désir, Antoine ne perçoit pas que ce premier face-à-face foisonne de signes évidents et augure des moments passionnés... Par conséquent, peu pressé de s'enquérir de la comtesse, il parcourt seul la place Saint-Marc, contemple, assis sous les arcades du café Florian, l'église aux rotondités orientales et se promène sur les multiples bras de la lagune. Afin de pouvoir travailler efficacement au poème qu'il consacre à « cette chambre de la volupté » (p. 210), il loue un appartement Fondamenta Bragadin, grande rue située sur la pointe où s'élève l'église de la Salute. Ce choix n'a donc pas pour objectif de faciliter ses relations avec la comtesse Albi qui habite plus au centre de la ville, près de la chapelle Santa Maria dei Miracoli. Pourtant, peu à peu, lassé d'être un quidam anonyme, il se rapproche de la seule connaissance qu'il ait dans cette ville. Il admire le palais de marbre du comte qui arbore tout le faste d'autrefois, les visiteurs mêmes y sont illustres. Continuant ses nonchalantes promenades, il s'émeut des couleurs changeantes que l'eau alliée au soleil imprime aux façades. D'autres fois, il emmène Marie avec lui au musée ou dans des lieux qu'elle ne connaît pas. Quelque temps après, leur histoire d'amour débute au fond d'une gondole et laisse Marie « inquiète d'entrevoir les espaces infinis » (p. 128). Par conséquent, Venise s'affirme comme un lieu où les extrêmes se côtoient et s'attirent : l'or qui abonde va de pair avec le noir, le chaud et le froid envahissent Antoine, l'indifférence dissimule la passion, le plaisir appelle les larmes, le dégoût succède à l'envie. Le héros ne supporte plus ces contradictions qui pourraient le rendre fou et souhaite une trêve pareillement au comte Albi qui s'extrait malicieusement de Venise pour Rome, Florence, Sienne ou la montagne de Giorgione. Son évasion, Antoine la trouve sur place entre les bras d'une autre femme, dans le jardin Eaden, sur l'île située en face de chez lui³⁵⁵. Cet endroit aux connotations éloquentes semble fait pour l'amour : il est

³⁵⁵ Il existe à Venise un jardin Eden, du nom de son propriétaire, Sir Eden, un Anglais qui racheta en 1884 une partie du couvent de Santa Croce, situé sur la Giudecca. Il en fit un lieu dédié à la nature qui devint très fameux à cette époque, en particulier grâce au livre qu'il publia pour narrer ses difficultés dans la réalisation des plantations : *Un jardin à Venise*, Londres, 1903. Noailles fait-elle référence à ce jardin

couvert de digitales, de vigne et de roses distillant un parfum puissant. Leur emportement se termine chez Antoine alors qu'il comprend déjà la portée de ce blasphème. Il voudrait cacher et enfouir au plus profond de lui cette dramatique infidélité faite à Marie, tandis que de son côté la comtesse réagit à l'inverse et « voudrait sortir de sa chambre, de la ville et de la vie, aller on ne sait où (...) » comme si le changement de lieu pouvait lui permettre de se soustraire à la douleur (p. 161). Finalement, c'est Antoine qui quitte provisoirement Venise pour Florence puis rôde encore là où Marie a habité. Il entre dans sa maison de San Gervasio. Une parabole se crée alors entre les pièces de cette demeure et la femme qu'il aime toujours, comme si chaque salle correspondait à un trait de son caractère : « J'ai vu les grandes salles graves où des échos sommeillent ; (...) votre salon obscur, tout enorgueilli et parfumé (...) » (p. 187). Il y a donc bien dans les romans noailliens une intime corrélation entre le lieu et le personnage, l'identité de celui-ci procède de la définition de l'autre. Sur le chemin du retour en France, seul et accablé, il fait halte dans le monastère de San Domenico, endroit d'isolement et de recueillement qui valide le rapport décrit plus haut.

Une fois en France, Antoine Arnault trouve refuge chez Martin Lenôtre avec qui il fait le triste bilan de sa vie amoureuse. À chaque maîtresse évoquée, il associe un lieu : madame Maille représente Paris, la Créole les Flandres, Émilie et Marie l'Italie et Venise, Élisabeth sera tout son « empire » (p. 234), à la fois sa « Fleur de Grenade » (p. 261), une « Mauresque » et « une Hellène » (p. 266). Son errance n'est pas encore terminée : après deux années passées à asseoir sa notoriété, il décide de quitter Paris pour « la terre brûlante et jaune » de l'Espagne (p. 209). Lorsqu'il retourne à Venise, « cette beauté perfide et mortelle » (p. 212), il ne peut contenir son aversion pour cette menteuse qu'il traite quasiment de prostituée. Dégoûté par sa débauche de luxure, il se retire près de Grasse, sur une colline odorante et éloignée. Cependant, son travail pâtit de cette vie décousue, le retour à Paris s'impose autant que son mariage censé lui conférer une certaine stabilité. Mais il rencontre Élisabeth, nomade comme lui, ce qui va automatiquement imprimer à leur relation une tournure particulière. Antoine la surnomme pompeusement, en lien avec ses origines, la « princesse de Tolède et de Cordoue, reine des Maures » (p. 225). Tout à coup, son univers se déploie dans cette unique relation et toutes ses envies de nouveaux voyages s'évaporent. Dorénavant, ils

malgré la différence d'orthographe ? Le phonème [i] peut en effet s'écrire de cette façon aussi. Cela est très vraisemblable puisqu'elle a toujours mentionné des lieux réels dans ses romans.

imaginent ensemble les endroits les plus chers à leurs rêveries amoureuses : des « palais d'Orient, les oasis d'un désert d'or, un temple de Sicile » (p. 231) et s'inventent des références à Gênes où Côme avant de partir véritablement pour la Toscane. La Provence, le lac Belagio et Florence forment la carte du Tendre de ces voyageurs. Après les visites d'usage des musées et des monuments de Florence, ils rentrent en France mais la santé d'Élisabeth exige un déménagement en banlieue parisienne. La nouvelle maison possède un jardin rempli d'oiseaux et débordant de roses, la vie devient alors « champêtre » (p. 264). Pourtant, cela ne suffit pas pour que la jeune femme recouvre la santé et très vite elle agonise. Devant cette mourante, Antoine s'interroge sur les derniers lieux qui parcourent son esprit : s'agit-il d'un hôtel de Milan, Venise, le port de Malaga, un coucher de soleil sur la campagne de Montreux, un soir aux Baléares, un bateau en partance pour Fusine ? Est-il possible que la mort s'approprie tous les jardins de ses pensées ? Où va-t-elle partir pour cet ultime voyage ? Bientôt, elle reposera « sous la terre » et deviendra peut-être le centre d'un jardin sous la forme d'un « petit cerisier blanc » (p. 305).

Si le héros du roman associe le plus souvent un pays à une femme, une seconde raison l'amène à les convoquer régulièrement. En effet, ces associations fonctionnent également avec les écrivains cités. Leurs noms sont directement reliés à un endroit précis ou par le biais de leurs personnages. De ce fait, dès la page neuf, Arnault compare des passages des livres du maître avec des gestes de Tibulle et des mots de Moïse. Cette allusion, non seulement transporte le lecteur dans le temps et l'espace (ici à Rome et en Égypte), mais encore lui permet de saisir l'esprit de l'œuvre grâce à cet étrange rapprochement. Les autres mentions d'écrivains procèdent beaucoup par clichés. À titre d'exemple, Chateaubriand reste l'homme romantique malmené par les éléments, Byron l'exilé de Venise, Musset et Sand ses amants terribles. De plus, les références aux protagonistes de romans contaminent le tempérament du héros. Ainsi se compare-t-il à la petite Rarahu de Loti, qui « cherchant le sens de la vie, ne trouve que le plaisir. » (p. 30). Il procède de la même manière avec Élisabeth à qui « il donnait tous les noms des héroïnes qu'il avait le plus aimées. (...) il l'appelait tantôt Chimène et tantôt Zuleïka. » (p. 233).

Enfin, il faut accorder un traitement particulier à deux mentions récurrentes des romans noailliens : l'Orient et l'Égypte. Comme dans *La Nouvelle Espérance*, on dénombre dans *La Domination* une dizaine d'allusions à chaque région. On pourrait déjà objecter que l'Orient commence en Égypte. Certes, mais pour Anna de Noailles,

ces deux régions chargées d'affect, ne se recouvrent pas de manière totalement similaire.

Dans ce troisième roman, l'Égypte apparaît très tôt comme un motif important. En effet, ce pays figure parmi les sujets décrits par l'illustre auteur qui a invité Antoine à la campagne. Le statut de l'écrivain, appelé « maître » et jamais nommé autrement, confère déjà une valeur certaine au sujet qu'il traite. En outre, Arnault a été impressionné par sa manière exceptionnelle d'en parler, « ardente Égypte si aveuglante à midi que les pas d'un homme traînent derrière eux leur ombre comme deux lambeaux noirs » (p. 20). Logiquement, toutes les connotations de ciel infiniment bleu, de soleil et de sécheresse sont sous-jacentes à l'évocation de ce pays. Ce dernier accueille aussi les oiseaux migrateurs, légers et joyeux comme un « naissant amour » (p. 231). Mais dans le roman, la grandeur de cette civilisation reste associée à Cléopâtre. Ce personnage s'avère intéressant à double titre : tout d'abord, parce que c'est un personnage féminin et que le héros dédaigneux des femmes s'identifie paradoxalement à une reine plutôt qu'à un roi ; ensuite, parce que cette attitude confirme qu'une telle mégalomanie s'appuie sur tous les modèles possibles sans discernement. De plus, l'assimilation effectuée entre la barque de Cléopâtre et la gondole de Venise où Marie s'assoit, la place clairement au rang le plus haut de la hiérarchie amoureuse. À ses côtés, Antoine, qui porte le même prénom que l'amant de la dernière reine d'Égypte, profite de cette présence, et de l'homonymie, qui l'élève également et flatte son désir de puissance. Enfin, l'Égypte représente une exceptionnelle longévité figurée par les « divins scarabées » en forme de « gouttes de siècle bleues » vus dans un musée florentin (p. 238). Le scarabée Khépri, « maître des transformations³⁵⁶ », est aussi le conducteur de la barque divine et le symbole de l'espérance ; aspects qui correspondent aussi au héros de *La Domination*.

L'Orient a toujours été synonyme de couleurs, de musique, de chaleur et du paroxysme émotionnel. De même, ces éléments associés au détail d'un vêtement froissé figurent aussitôt « le désordre oriental » (p. 151). En fait, tout ce qui relève de l'excès appelle immédiatement la référence à l'Orient et donc caractérise surtout les femmes : ses cheveux, son visage, ses étoffes. Les rapprochements et transpositions effectués par l'auteur fondent l'animé et l'inanimé, ce qui est le propre du rêve. Ainsi, une femme s'envisage « comme on goûterait une ville d'Orient » (p. 285), dans sa densité

³⁵⁶ René Lachaud, *Magie et initiation en Égypte pharaonique*, Dangles, Saint-Jean-de-Braye, 1974, p. 222.

d'expression et d'émotions. Mais les voyages en Orient ne concernent que les personnages masculins : seuls Arnault et André Charmes ont visité Constantinople et Stamboul.

On peut encore ajouter que l'origine de l'attrance de Noailles pour ce pays existe depuis sa plus tendre enfance, quand elle vit sa mère déguisée superbement en Cléopâtre pour une soirée costumée. Bien plus tard (et postérieurement à la publication des romans), le désir de visiter l'Égypte s'accrut pendant son idylle avec Maurice Barrès. Dans une lettre du 28 août 1903, Barrès l'interroge : « Verrons-nous l'Égypte, cet hiver. Je vous assure que Rome (...) c'est des dîners, des ambassades et de l'archéologie (...) Nulle rêverie tendre. Mais vous, madame, quelle nourriture vous trouverez³⁵⁷. » Ils ne purent jamais s'y rendre tous les deux et Barrès décida de partir avec une mission scientifique qui avait pour but de ressusciter Héliopolis. Il y resta du 10 décembre 1907 au 9 janvier 1908 et descendit jusqu'à Assouan. Le 18 décembre, elle lui écrivit : « Ce nom mystérieux de l'Égypte, ni la Vierge Marie fuyant avec son enfant, ni Cléopâtre, ni Bonaparte, ne me l'avaient rendu ainsi lumineux, secret, divin, – désormais un point brûlant de mon cœur. Songez mon ami à ce qu'eût été ma rêverie près de la vôtre là-bas ; nos pensées liées, nos pas fraternels³⁵⁸. » Enfin, Noailles et Barrès partageaient la même passion de l'Orient, sujet qui interpénètre leurs œuvres. À titre d'illustration, on peut relever une dernière image dont ils ont tous deux usé : la femme et le cheval d'Arabie. Dans *La Domination*, Antoine invoque Marie en ces termes : « O Donna Marie ! Quelle senteur ont donc la musique et le plaisir, pour que vous les respiriez en tremblant, en reculant, en avançant, comme fait le cheval d'Arabie quand il sent l'odeur du lion, la profonde odeur du lion rouge ? » (p. 139). Barrès, dans *Le Voyage de Sparte*, adresse un long hymne à Anna qui reprend cette image du cheval : « O mon cher et beau cheval (...) tu brûles de t'enfoncer dans la solitude des aigles et qu'au dessus de toi disparaisse Corinthe. Ton âme renferme des paysages que tu veux aller reconnaître, fussent-ils dans le soleil. (...) Nulle parole, nos regards perdus ; mais avec ivresse nous nous sentions captifs l'un de l'autre³⁵⁹. »

Pour conclure sur cette question des lieux dans les romans de Noailles, on peut dire que l'auteur a toujours accordé à ce sujet une très grande importance. En effet,

³⁵⁷ *Op.cit.*, p. 39.

³⁵⁸ *Ibidem, op.cit.*, p. 642.

³⁵⁹ *Op.cit.*, p. 444-445.

chaque endroit est susceptible d'influer sur le comportement et la psychologie des personnages car il recèle ses propres codes et références. C'est également un échange qui s'effectue dans les deux sens. Le choix de ces endroits se justifie donc par une série de connotations, de valeurs et de symboles. Leurs évocations dans les récits fonctionnent à différents niveaux : soit le personnage est conscient des rapprochements qu'il effectue et les utilise à des fins d'évasion par le biais de l'imagination, soit il voyage pour se confronter au monde et expérimenter sa philosophie, soit, enfin il associe des sensations à des souvenirs ou des images plus ou moins stéréotypés. Par exemple, quand Sabine regarde Paris sous la neige, elle pense à l'Allemagne, l'eau et la verdure restent indissociables de la Hollande, l'azur correspond à l'Italie, la chaleur à l'Espagne...

L'autre aspect plus particulièrement lié au *Visage émerveillé* met l'accent sur les positions et les directions. Le corps et l'esprit ne sont pas placés sur le même plan, chacun assumant des fonctions différentes. Comme dans les poèmes de Rimbaud où l'horizontalité et la verticalité sont porteuses de sens – la première direction signifie la mort et l'autre la vie, l'évolution – dans *Le Visage émerveillé*, la position horizontale est réservée aux rêves et aux pensées. La verticalité suggère l'ascension, l'élévation vers des aspirations supérieures telles la sagesse et l'amour. De même, dans *La Domination*³⁶⁰, on trouve beaucoup de termes autour du relief qui peuvent apporter des nuances à l'interprétation du parcours chaotique du héros. À l'instar du champ lexical de la descente et de la chute dans *La Nouvelle Espérance*, qui laisse percevoir que Sabine s'enfoncé immanquablement dans l'angoisse pour ne jamais plus en ressortir.

Enfin, on a remarqué l'importance des transports, problème éminemment important à l'époque de Noailles et qui concrétise la notion très moderne de l'espace-temps³⁶¹.

³⁶⁰ On peut citer par exemple : coteaux, collines, vallée, montagne, prairie, plaines...

³⁶¹ Anna de Noailles, férue de sciences, qui a rencontré Albert Einstein à Paris en 1929, a peut-être adapté la théorie sur la Relativité générale (1901) dans ses romans.

2. Les descriptions

À la grande surprise du lecteur avisé des œuvres d'Anna de Noailles, ses trois romans ne comportent pas de grandes descriptions de la nature, de personnages ou encore de sentiments. En effet, on aurait pu penser que la romancière profiterait de cet espace pour exposer son « savoir-faire stylistique et [s]a compétence lexicale³⁶² ». Les descriptions peuvent effectivement constituer le moment idoine de l'expression poétique. D'ailleurs, la parenté entre poésie et description a été avérée par le critique, Philippe Hamon, dans son ouvrage *La Description littéraire*³⁶³. On retrouve cette tendance dans *Le Visage émerveillé* mais ce n'est pas vraiment le cas dans les deux autres romans, y compris dans *La Nouvelle Espérance* où pourtant il ne se passe quasiment rien. Le récit et l'analyse psychologique prédominent sur le descriptif. De même, dans *Le Visage émerveillé* malgré la réclusion de l'héroïne, le roman ne s'articule pas autour de passages descriptifs. En revanche, *La Domination* en comporte plus, et en toute logique, car le héros se déplaçant sans cesse, le décor doit être rapporté à chaque fois. Mais en général, on ne trouve pas dans ces trois romans de longues « descriptions assumées par le narrateur avec l'arrêt de l'action et suspension de la durée d'histoire³⁶⁴ ». Bref, les pauses descriptives de type balzacien ont disparu chez Noailles. En fait, ces énoncés apparaissent par bribes courtes et furtives. Ainsi le portrait des différents personnages s'effectue-t-il en plusieurs phases car cette méthode permet de saisir leur évolution et leurs mutations. Ces indices descriptifs fragmentés se mêlent étroitement au récit par le biais du héros lui-même ou du narrateur. Ce « caractère focalisé » est un « moyen de narrativiser une description³⁶⁵ », conférant rythme et intensité aux œuvres. Dans *Le Visage émerveillé*, le descripteur est la jeune religieuse, ce qui implique une subjectivité totale. Dans les autres romans, les descriptions sont à la fois internes, c'est-à-dire effectuées par le biais d'un personnage, et externes, par le narrateur. Cet aspect imprime également à ces passages un ton particulier qui dépend de cet angle de vision. En effet, le choix du lexique donnera au

³⁶² Philippe Hamon, *op.cit.*, p. 82.

³⁶³ Philippe Hamon, Macula, 1991, p. 10.

³⁶⁴ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, p. 24.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 31.

texte une tonalité définie : enjouée, angoissée, admirative, dépréciative... Cependant, on ne peut pas dire qu'il existe un système descriptif unique basé sur des récurrences communes aux trois romans. Ceux-ci ne procèdent pas de la même manière dans la mise en œuvre de la description. Par exemple, hors *Le Visage émerveillé*, les deux autres textes ne comportent pas systématiquement de « signaux du descriptif³⁶⁶ » servant à l'introduire. Autre exemple, la faible proportion de cet élément stylistique ne renvoie pas à un genre particulier qui permettrait de classer chaque roman. Cette caractéristique appelle tout de suite une autre déduction : il n'y a pas d'effet de liste (définie par l'économie des mots de liaison et la juxtaposition des objets décrits dans un ordre précis) dans ces textes, à quelques exceptions près dans *La Domination*. Cet effet est produit par l'affluence rapide de sensations et sentiments ressentis par Antoine Arnault quand il arrive dans les villes très suggestives de son périple. Cette démarche allie donc dans de nombreux cas description et interprétation. Le fait descriptif se justifie alors comme la conséquence d'une action ; concernant les deux autres romans, il procède plus souvent d'un lien logique ou d'une corrélation. En outre, les trois romans ont en commun de décrire par ordre d'importance, les personnages puis la nature et les lieux. Enfin, il faut signaler la tendance très poétique d'Anna de Noailles à user de l'ekphrasis. On trouve dans *La Nouvelle Espérance* une très longue « description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. – que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction³⁶⁷. » Les autres romans possèdent aussi quelques fragments de ce genre parfois doublés d'une prosopopée.

³⁶⁶ Philippe Hamon, *op.cit.*, p. 65.

³⁶⁷ Philippe Hamon, *La Description littéraire*, p. 8.

2.1 Entre « force créatrice » et annihilation due à l'hyperprécision

« Toute description est une vue » écrit Roland Barthes dans *S/Z*³⁶⁸. Mais la fameuse fenêtre par laquelle le descripteur regarde est variable à l'infini. Dans *Le Visage émerveillé* celle-ci s'avère plutôt réduite, pourtant, sœur Sophie parvient à fournir une vision assez développée de son environnement. Les descriptions qui composent ce roman portent principalement sur trois points : la nature, extérieure ou intérieure avec le jardin, les personnes qui l'entourent et enfin les lieux, de sa chambre à la chapelle et au couvent. Comme l'indique déjà cette énumération, les éléments décrits vont du plus général avec, par exemple, la description de phénomènes naturels comme la tombée de la nuit, au moindre détail, telles les roses disposées dans sa chambre. De ce fait, Sophie est majoritairement le personnage focal qui observe subjectivement le monde restreint au couvent et aux paysages qu'elle voit de sa fenêtre. Il y a une exception à cela : les interventions de Julien qui décrit les pays qu'il a visités et la vie qu'il mène. Ces moments correspondent aussi à une prise de parole directe du jeune homme. Les descriptions ne sont pas très fournies et les détails rapportés se concentrent toujours autour de ses deux passions : la musique et la peinture. Lorsqu'il évoque sa vie, le but semble donc bien d'élargir « la vue » de son amie : « et je vous quitte, je rentre chez moi ; je ne dors point, je travaille ; le matin vient, des amis arrivent, j'embrasse ma petite sœur Marguerite et une cousine qui habite avec nous (...)»³⁶⁹. Dans ce cas aussi, les phrases descriptives sont brèves et parcellaires comme celles effectuées par Sophie elle-même, ce qui n'est donc pas une spécificité d'un personnage plutôt que d'un autre mais bien une caractéristique du roman.

La première description réalisée par la religieuse vise à comparer la position de sœur Catherine en prière avec la sienne afin de vérifier laquelle des deux est la plus viable. La seconde description de cette religieuse émane d'une indiscretion qui l'amène à conclure qu'« elle a mal quand elle prie si fort »³⁷⁰. Ces deux passages consacrés à sœur Catherine ont pour objectif de signaler les différences entre les deux nonnes, définissant par déduction le caractère de l'héroïne. Le but de ces énoncés descriptifs n'est donc pas de faire un portrait, ce personnage n'a d'intérêt que par rapport aux

³⁶⁸ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, p. 61.

³⁶⁹ Le 4 octobre, p. 107.

³⁷⁰ Le 23 mai, p. 39.

autres. En revanche, sœur Colette et la petite Bénédicte sont décrites physiquement. C'est leur laideur qui attire le regard et qui les définit, déclenchant les descriptions acerbes portées par des appréciations très subjectives. Par conséquent, on remarque toujours l'utilisation du même procédé : l'emploi redondant et saturant des verbes être et avoir ainsi que la présence d'adverbes dépréciatifs. De même, lorsque la nonne raconte ses souvenirs d'enfance, décrivant l'éventail de sa mère puis le salon de sa tante, l'énoncé descriptif à consonance nostalgique a pour fonction de caractériser le personnage principal. Par conséquent, cette opération s'effectue également par des références antérieures et extérieures. Chaque personnage a donc sa fonction : ils permettent d'accéder à une définition cohérente mise en évidence par ce système descriptif-comparatif.

Il n'en va pas tout à fait de même concernant Julien dont le portrait n'est pas effectué dès son apparition dans la chapelle. En effet, étonnamment, le sourire et les regards échangés n'appellent pas automatiquement la description du jeune homme. Les rencontres suivantes se produisent sur le même schéma : malgré le trouble ressenti, la diariste ne fournit aucun élément descriptif qui expliquerait et justifierait son attirance. À peine sait-on qu'il a « des yeux clairs et tristes³⁷¹ », qu'il est blond et barbu. Plus encore, il faut attendre la sixième entrevue pour que Sophie émette un jugement de valeur qui semble plus le fruit de son imagination puisque Julien est beau « sur les cailloux du jardin, dans la nuit toute claire³⁷² », c'est-à-dire hors de son champ de vision et grâce à une luminosité particulière. Julien semble alors enveloppé d'un certain mystère. Ce procédé rentre dans la logique comparative qui régit le fonctionnement des personnages. En effet, en s'abstenant de décrire précisément son ami, sœur Sophie peut instaurer un rapport entre les deux entités masculines qui occupent toute sa vie : Dieu et Julien. Ce dernier se définit donc doublement par ce rapprochement : tout d'abord, en opposition avec Dieu car Julien est doué d'actes et de paroles, puis, en accord avec lui par son physique, Dieu étant souvent représenté avec une barbe et des cheveux blonds.

La description des éléments extérieurs se concentre sur la nature et ses phénomènes, telle la succession des saisons, et sur le couvent. Lorsque sœur Sophie retranscrit dans son journal le déroulement de sa journée, elle consacre souvent quelques lignes descriptives au jardin qui « est plus long que large et bordé sur trois

³⁷¹ Le 5 juin, p. 45.

³⁷² Le 30 juin, p. 57.

côtés par les arcades blanches du couvent³⁷³ ». Dès le 27 mai, elle évoque les fleurs printanières, le 4 juin, l'odeur des deux sapins sur le gazon, le 2 juillet, le soleil ou encore les légumes et les fruits qu'elle aime. Ces différentes descriptions, toujours très succinctes, ne comportent pas d'adverbe de localisation mais sont très souvent introduites par la locution « il y a ». Cette récurrence assigne à ces énoncés descriptifs une certaine rigidité, une fixité intangible qui par un effet inverse attire l'attention sur tout ce qui se modifie. Ainsi le sempiternel renouvellement de la nature accentue-t-il l'instabilité des hommes et leurs agissements éphémères. De plus, ces descriptions ne sont pas toujours justifiées et le découpage en journée facilite ces choix arbitraires. Par exemple, on ne peut expliquer pourquoi Sophie décide de décrire le couvent subitement le 28 juillet, détails que l'on aurait attendus en ouverture du journal à titre d'exposition. Ce paragraphe descriptif expose les raisons de son amour pour ce lieu : le verbe « aimer » et « adorer » revient trois fois en dix lignes, et la locution « à cause³⁷⁴ » deux fois. La suite procède de l'effet de liste dans laquelle apparaissent par ordre d'importance décroissant : l'autel, des vases, des chandeliers, le tapis, l'encens, les chants et les prières. Ce champ lexical « à dominante synecdochique³⁷⁵ » tend à expliquer et à prouver l'attachement de Sophie à cette vie ritualisée et balisée par ces objets familiers. En revanche, dans les cas où la nature s'inscrit au centre de la description, il apparaît clairement que la fonction ornementale est privilégiée, devenant « comme une pause et une récréation dans le récit, de rôle purement esthétique³⁷⁶. »

Les énoncés descriptifs de *La Domination* sont plus conséquents, les personnages et les décors plus nombreux. Le descripteur alterne en général entre le protagoniste principal et le narrateur. Comme dans le roman précédent, il n'y a pas de grands moments uniquement dédiés à la description, celle-ci ayant essentiellement pour objet de développer et de complexifier la personnalité d'Antoine Arnault. Puisque tout passe par son regard, le ton reste subjectif, quasiment intime. L'absence de longs passages descriptifs implique une fragmentation, un dispersement des données informatives qu'il faut rassembler pour obtenir une vision globale d'un lieu, un portrait complet d'un personnage ou la psychologie du héros. Martin Lenôtre, par exemple, évoqué au début du livre reste sans visage, défini uniquement par son âge, son métier et

³⁷³ Le 19 septembre, p. 93.

³⁷⁴ Le 28 juillet, p. 71.

³⁷⁵ Philippe Hamon, *op.cit.*, p. 81.

³⁷⁶ Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, p. 58.

de vagues origines rurales. Sa situation de famille et son tempérament ne sont appréciés que par les jugements d'Arnault. On peut donc en conclure que ne prêtant aucune attention à la physionomie de son ami, il n'en fournit pas de description. De même, nous n'avons pas non plus de portrait physique du protagoniste principal car tout l'intérêt du roman réside dans l'exposition et l'analyse de ses pensées. L'observateur-héros oriente le récit et impose son point de vue sans souci d'exhaustivité ou d'autonomie des éléments. Les autres remarques très courtes sur Martin Lenôte s'avèrent assez similaires et insistent sur la principale caractéristique de ce personnage, à savoir la constance de cœur et d'esprit. En clair, la vérité et le réalisme iraient à l'encontre de la structure de l'œuvre. Dans cette manière de voir le monde dont nous fait part le jeune écrivain renommé, il est un objet qui concentre sa formidable acuité descriptive : les femmes. Et on pourrait même ajouter, les femmes et tout ce qui les entoure. Ces phrases descriptives éparpillées dans le roman nous permettent de comprendre son comportement vis-à-vis d'elles et d'établir ainsi la cohérence psychologique du personnage.

Dès l'évocation de son ancienne maîtresse, Antoine se montre inflexible et égoïste : embarrassé par sa protection « maternelle et ardente » (p. 3), il exprime son besoin de vivre déchargé de ce poids. De nouveau célibataire, il regarde les autres femmes mais les adjectifs dépréciatifs s'enchaînent et les descriptions deviennent « un focalisateur local d'un lexique³⁷⁷ », celui du jugement négatif. Quel que soit le lieu et le genre, aucune ne trouve grâce à ses yeux. En fait, cette sévérité ostensible joue en sa faveur : en les jugeant définitivement « incomplètes, insatisfaites, penchantes » (p. 10) ou « voyante et remuante » (p. 47), il n'en devient que plus indispensable et rend son action nécessaire, s'assignant le rôle de les modeler pour son plaisir. Quand il n'y parvient pas il s'enfuit, comme ce fut le cas avec Corinne et les attristantes béguines hollandaises. Étrangement, la beauté ou d'autres critères de séduction restent rarement décrits par Antoine qui ne justifie jamais la naissance du sentiment amoureux de cette façon. Là encore, la dimension psychologique est privilégiée. Les différents adjectifs utilisés dans ces paragraphes caractérisent une attitude du personnage féminin ou une impression éprouvée par le héros. Concernant Marie, des précisions sur son apparence ne figurent qu'au moment de leurs retrouvailles et s'expliquent par le réflexe systématique consistant à évaluer les traces laissées par le temps durant les huit années

³⁷⁷ Philippe Hamon, *op.cit.*, p. 110.

de leur séparation. Alors que l'amour passionné ne semble pas naître uniquement des atouts physiques de la femme, le désir en revanche n'est activé que de cette manière. La description de la relation entre Antoine et Émilie montre même que l'attirance naît d'une mise en avant outrancière de ces charmes. Le portrait s'articule alors autour de ses yeux « de bête des champs », de sa bouche « d'appétit et de fête » et de ses cheveux défaits (p. 141-142). De plus, les nombreux détails apportés sur le déchaînement sensuel de la jeune femme a pour but de souligner le contraste saisissant qui existe avec la retenue, la délicatesse de la comtesse et cette « Amazone gourmande » (p. 142). En outre, Antoine indique qu'il aime à faire souffrir Marie car « le chagrin qui l'affine encore, la rend plus subtile aussi. » (p. 137). Par la suite, il ne remarque Élisabeth que par l'expression douloureuse de son visage, révélant même qu'il ne sait rien de son physique, « seulement que c'était une âme au centre de l'univers. » (p. 234). Les dernières observations d'Antoine sur les femmes l'amènent à conclure que leur puissance s'exerce indubitablement par la beauté de leur être mais aussi par le mystère de leurs innombrables visages, cette étrange aptitude à être « diverse³⁷⁸ ». En définitive, c'est précisément cette faculté supérieure qu'Antoine recherche chez tous les êtres qu'il côtoie : il a quitté madame Maille dont « le dévouement ne pouvait pas changer », il a repoussé la Créole à cause de « sa chétive personnalité » (p. 83), il reconnaît son erreur avec Émilie qui « n'est entrée ni dans son âme ni dans sa vanité. » (p. 153) et, enfin, se lasse de « l'âme immobile, sans évolution de cœur » de Martin (p. 192).

La description de l'entourage du maître et des salons aristocratiques constitue un fait unique dans les romans noailliens. Dans le premier passage, la société qui gravite autour du vieil écrivain est constituée par les membres de sa famille, des confrères et des camarades. L'énoncé descriptif, introduit à deux reprises par la locution « il y avait », prend rapidement la tournure d'une critique au vitriol. Le lexique dépréciatif : « sots, familiers, vaniteux, futile, méprisait, vulgarité », donne un ton quasiment agressif à ce passage. Logiquement, Antoine ne s'inclut pas dans cet aréopage grossier. D'âge et de situations professionnelles diverses, tous les personnages observés sont placés dans un rapport d'équivalence caractérisé par leur fatuité commune. L'acrimonie de cette vision implique une idée de hiérarchie au sommet de laquelle le maître semble inatteignable, très supérieur à tous les autres car son « génie » n'a d'égal que son humilité. Le caractère appuyé de la description fait également ressortir l'isolement

³⁷⁸ « Il la voyait plus diverse, plus belle encore que toute l'Espagne (...) », p. 262.

d'Antoine qui se sent différent des autres personnes présentes. Pourtant, lui-même semble parfois gêné, peu assuré des sujets de discussions entamés avec le grand homme. Ni à l'aise avec lui ni avec ses comparses, Antoine se rend compte qu'il n'est pas à sa place dans cette société. Voilà pourquoi il recherche la compagnie de Corinne, vaine compensation à son ennui. Le sens de cette phase descriptive s'avère clairement anthropologique, par le fait que « le milieu influe sur le personnage, motive son action et parle de son avenir³⁷⁹ ». La deuxième description revêt une signification similaire et se produit lorsqu'Arnault rencontre la comtesse Albi. Mais il sait déjà qu'il est en désaccord avec lui-même. La description ne commence pas par la locution distinctive « il y a » mais par l'article indéfini « des ». Ces aristocrates sont effectivement à ses yeux indifférenciés. Ils forment un groupe qui pense et agit de manière unique. Cependant, il dissocie les femmes de l'ensemble même si les appréciations ne sont pas plus louangeuses. En effet, leur volonté de découvrir sa pensée ne provient que de leur goût pour l'emphase et de leur besoin d'être impressionné par « ce causeur très supérieur » (p. 94). De plus, superficielles et sans discernement, elles sont incapables de le considérer autrement que comme un animal savant ou un objet de curiosité indigne de leur mode de vie élitiste et cérémonieux. En outre, sans titre de noblesse, Antoine Arnault ne peut conserver longtemps l'intérêt et l'attention du cénacle : le passage à table est réhabilitaire car chacun retrouve les honneurs dus à son titre. Cette façon d'être remis à sa place après l'avoir porté aux nues sonne comme une insulte chez l'orgueilleux auteur. Lorsqu'il remarque le comte Albi et sa femme, une longue description de ses impressions sur l'aristocratie commence. Tout d'abord, il s'applique à justifier sa « réserve hostile » (p. 96) : le visage et le regard du comte ne reflètent pas une grande intelligence. Les adjectifs le qualifiant sont au nombre de six et fonctionnent par paire. Rassemblés dans un seul énoncé, ils semblent scander la phrase et font l'effet d'une claque infligée trois fois de suite à Antoine. D'ailleurs, celui-ci se dit « offensé par cette figure » et choisit le dédain en réponse. Méprisant, le ton « hostile » de cette description tourne à la haine. Dès lors, il développe un tableau très noir de l'aristocratie. Ces sybarites protégés par leur nom et leurs privilèges ne semblent rien redouter, même la faillite ne les atteint pas dans leur sentiment de supériorité, se croyant toujours différents et meilleurs. Tout ce fiel vise à rabaisser ces hommes hautains car, en définitive, ils n'ont aucun mérite ni aucune responsabilité à se

³⁷⁹ Philippe Hamon, *op.cit.*, p. 127.

trouver dans cette situation. Ils sont même prisonniers de leurs valeurs qui les enferment dans une « vie morne et aplaniée » fondée sur une « rude discipline » dénuée de culture, de rire, de légèreté, de passion et de philosophie. Finalement, Antoine réussit à se convaincre qu'il ne voudrait pas de leur condition. Entre jugements hâtifs et idées préconçues, il est très loin de l'objectivité, ce qui l'amène à cette conclusion contradictoire mais nécessaire pour séduire la comtesse : « C'est ainsi qu'il détestait une société dans laquelle il se plaisait³⁸⁰. »

L'analyse des lieux menée dans la partie précédente a montré un foisonnement de villes, de pays et d'endroits (restaurants, rues, maisons, cimetière...) évoqués dans ce roman. On a vu également que ces nombreux énoncés découlaient des impressions éprouvées par le héros. Celles-ci sont subjectives et donc étroitement dépendantes de ses centres d'intérêt qui tournent autour de l'atmosphère et de l'histoire des villes visitées³⁸¹. Ces descriptions ne fonctionnent pas comme la caractérisation progressive des personnages ; dans le cas des lieux, elles interviennent successivement à l'arrivée d'Antoine Arnault. À propos de Venise, la longueur du séjour permet d'étendre et de compléter (puis dans un second temps de réajuster) les premières sensations décrites. Ce genre de description s'organise autour du verbe « voir », au passé, et de la locution « il y a ». Les phrases relativement longues se structurent avec des adverbes de localisation et de spatialisation : « en face », « ici », « là », et des déictiques tels que « voici », « cette », « ces ». La longueur des phrases confère au texte un rythme lent qui traduit aussi la volonté du descripteur d'exprimer exhaustivement tout ce qu'il voit et ressent. Cela implique logiquement un effet de liste proche de la saturation. On constate également que la description s'organise par rapport au découpage temporel et non spatial : Venise est polymorphe car différente selon les moments de la journée, « À midi et le soir », « à l'aube », « au coucher du soleil », « au moment des crépuscules »³⁸². Ainsi le descriptif est-il démultiplié et fluctuant, surgissant au milieu d'une pensée ou d'un dialogue. Enfin, dans ces descriptions citadines comme dans celles portant sur les paysages ou sur le soir, la dimension poétique reste très présente avec, par exemple, l'emploi fréquent de la synecdoque et de la déclinaison lexicale formant une liste (cf. le lexique du relief).

³⁸⁰ On trouve cette description p. 96 à 98.

³⁸¹ Par exemple, la focalisation sur le ciel de Florence, le vert de la Hollande, l'absence des hommes dans Bruges.

³⁸² P. 112, 113 et 114.

La Nouvelle Espérance comporte un nombre plus important d'énoncés descriptifs. Le roman s'ouvre sur une description d'exposition qui mêle à la fois la première évocation des deux personnages féminins principaux, le cadre du bois de Boulogne et l'atmosphère qui règne à cet instant dans ce lieu. L'accent est d'abord mis sur ce dernier aspect : étrangeté, Marie et Sabine se promènent par un matin froid. Dans ce cas aussi les groupes nominaux composés d'adjectifs qualificatifs toujours assemblés par paire prolongent la phrase, lui donnant un mouvement ample et un rythme paisible. Cet effet contraste avec la froidure mais concorde avec les nombreux allers et retours des deux femmes qui se plaisent là. Effectivement, elles ne fuient pas les rigueurs hivernales et semblent même apprécier cette solitude et la beauté épurée de la nature. Le champ lexical de ces premières lignes du roman exprime une mélancolie certaine produite par la personnification de l'environnement, accablé par le froid : « souffrir », « oppression », « triste », « décharnement » (p. 1). Ces précisions s'appliquent plus à définir un contexte abstrait (le matin, le silence) qu'à décrire ce coin du parc, comme le suggère l'emploi répétitif du verbe « être ». Puis, le narrateur qui assure aussi le rôle de descripteur se focalise sur le mouvement de Sabine et Marie. Celui-ci est caractérisé par trois verbes consécutifs à l'imparfait puis trois participe-présent dans la même phrase. L'emploi prédicatif du participe n'est pas suivi d'une subordonnée participiale, c'est-à-dire qu'ils ne constituent pas une donnée supplémentaire sur l'action des personnages mais une reprise des informations déjà fournies. Cette manière de revenir et d'insister sur des choses déjà dites donne l'impression que ces personnages se situent dans un espace borné, comme s'ils n'osaient pas dépasser des limites invisibles. En faisant abstraction du reste du parc, l'auteur pose déjà ses personnages dans un enfermement irréel qui annonce l'état psychologique aporétique de l'héroïne. Le sentiment que l'auteur reste étranger à toute visée réaliste se voit renforcé par la suite. En effet, après avoir ébauché les portraits des personnages, le descripteur revient sur le décor et en particulier sur les éléments végétaux. Le ton se fait de plus en plus poétique et ce passage ressemble à une peinture quasiment abstraite qui chercherait à représenter le dépouillement et l'immobilisme.

Il semble difficile de cerner les raisons de l'apparition et de l'arrêt des phases descriptives, souvent composées de quelques phrases ou de courts paragraphes. Le passage du récit à la description reste brutal et rarement motivé expressément. Ainsi ne relève-t-on que peu d'adverbes de localisation et de spatialisation. La plupart des énoncés descriptifs ont un rapport avec l'héroïne : ils évoquent son univers personnel

intérieur et extérieur. Par exemple, les différents détails sur sa maison établissent un rapport définitionnel avec le personnage. De ce fait, l'opération reste toujours la même : on assimile l'élément matériel décrit à un aspect du tempérament de Sabine comme chaque retour sur son passé explique aussi son caractère. De nombreuses phases descriptives s'attachent à présenter plus ou moins totalement les autres personnages. Comme dans le roman précédent, certains portraits concernent seulement la dimension psychologique et agissante du personnage alors que d'autres sont plus complets, avec des renseignements sur leur physique. Les deux personnages les plus importants dans la vie sentimentale de Sabine, Jérôme et Philippe, entraînent des développements descriptifs fréquents. Ceux relatifs à Jérôme portent surtout sur ses origines, ses attitudes et son activité de musicien. Cela permet d'expliquer la nature de ses rapports avec Sabine, fondés sur des points communs, une similitude de caractère, et non sur une attirance physique.

La relation avec Philippe s'inscrit dans une plus grande complexité : elle naît de l'admiration et du bien-être immédiat que ressent Sabine dès qu'elle entre chez lui. Par conséquent, leur amour est étroitement marqué par les lieux où ils se retrouvent comme le montrent les abondantes références aux endroits où ils sont tous deux. Il faut remarquer ici que la fin de chaque histoire amoureuse est scellée par un départ en train mais que la gare n'est décrite que dans un seul cas : Sabine, accompagnant Philippe en partance pour les Vosges, lui dit au revoir sur le quai au milieu de la foule. Bruyante, enfumée, mais « ouverte à tout l'horizon, sur toutes les terres et les mers du désir », la gare figure l'ambivalence : celle de l'engouement festif du voyage et « le chagrin » de celui qui reste, celle de l'émergence de la campagne au milieu du « fer » et du « verre » (p. 257). Dans cette description les phrases sont longues, grâce aux expansions nominales de l'adjectif enchâssées les unes dans les autres sans mot de liaison. Cet enchaînement favorise l'effet de confusion qui règne dans cette gare surpeuplée. Ensuite, l'attention visuelle de l'héroïne ramène la description sur le bâtiment lui-même et déclenche le processus de l'imagination. Ainsi cette page sur la gare s'appuie-t-elle sur une autre dualité, celle de l'alternance entre la dimension extérieure et les impressions de Sabine : sa douleur est aussi « silencieuse » que la gare assourdissante (p. 257). Le rapprochement entre les lieux et l'amour est-il une simple corrélation ou un rapport de cause à effet ? L'importance croissante accordée au départ, voyages, villes et pays, y compris dans ses souvenirs, tend à démontrer qu'il s'agit d'une causalité de premier ordre. Le fait descriptif devient alors à la fois explicatif et symbolique,

cherchant à « révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages dont ils sont à la fois signe, cause et effet³⁸³. »

La nature et les changements de saison constituent également les bases de descriptions régulières. Dans ce cas, l'héroïne endosse toujours le rôle du descripteur, donnant lieu à l'expression d'une palette sensitive très large portée par un style poétique. Les comparaisons comme les personnifications abondent, générées par l'ébranlement des cinq sens. L'ouïe s'avère très présente tout au long du roman et surtout par les évocations de la musique, comme au début du récit où elle est personnifiée. C'est d'ailleurs le chant du coq qui déclenche chez Sabine l'envie de retourner à la campagne. Mais l'odorat reste le plus sollicité. Sur place, elle se repaît de tous les arômes de la nature et parfois isole sciemment d'autres sens pour mieux en jouir : « Sabine, dès l'arrivée, aspirait, les yeux fermés (...) l'odeur épandue dans le château », ou encore « Passant auprès du jardin potager, elle respira, dans le vent, la faible odeur des poires, des violettes, du réséda et de la verveine acidulée »³⁸⁴. Ces différents parfums caractérisent le château des Bruyères. Pour elle, si les odeurs prédominent toutes les autres sensations c'est qu'elles sont véhiculées par l'air qui symbolise la vie. Ensuite seulement, elle a recours à la vue pour décrire le mobilier, les tapisseries ou les porcelaines. Durant les soirées, l'ouïe est sollicitée dans le « salon sonore, bas [où] on entendait le bruit des jetons, l'énoncement des cartes. » (p. 52). Parfois, même les sens sont superposés et forment une association inusitée auparavant, totalement surréaliste : « Tout le feuillage du parc, humide et bruni, et les fleurs des massifs, hérissées, effeuillées, penchées, prenaient l'émouvant aspect et le parfum mou de la mort végétale. » (p. 272). Les allusions au goût se font plus rares et surviennent, par exemple, lors d'une soirée au restaurant : « les petites tranches de tomates crues, vives comme de la chair, les céleris qu'on devinait craquants comme des joncs et gardant le goût de la terre » (p. 166). Mais il n'est point besoin d'aliments puisque « un vent mou » peut même provoquer « mal à la gorge » (p. 162). Ces descriptions à la fois esthétiques et explicatives illustrent la finesse de la sensibilité de l'héroïne pour qui tout élément environnant peut être un stimulus offert à chacun de ses sens. Enfin, il faut dire également que si l'odorat, l'ouïe et la vue demeurent à ce point fondamentaux, c'est

³⁸³ Gérard Genette, *Figures II*, p. 59.

³⁸⁴ P. 47 et p. 272. Voir également pp. 62, 132, 162, 165, 176, 180, 246, 276, 292...

parce qu'ils constituent le socle de la mémoire de Sabine³⁸⁵.

Les régulières annotations descriptives sur la nature et les saisons ont également pour fonction d'assurer les transitions entre les différentes périodes de sa vie comme l'arrivée dans le Dauphiné, les séjours en Suisse ou aux Bruyères – villégiature du début et de la fin du roman. De ce fait, elle transpose parfois ses états d'âme dans des descriptions végétales³⁸⁶. Comme dans *Le Visage émerveillé*, ces énoncés englobent une myriade de composants non hiérarchisés, non classés. Elle ne retient que ce qui la frappe réellement, sans distinction de valeur ni d'importance. Ainsi, lorsqu'elle entre dans le jardin de son père, ce n'est pas la maison ou quelque autre objet important qui s'impose à elle mais la discrète « mousse », la « terre noire (...) et de petits champignons » (p. 176). Cependant, le soleil reste l'élément le plus fréquemment mentionné. Enfin, on peut noter que ces passages ne relèvent jamais du jugement ni de la critique, contrairement à ce que l'on trouve dans *La Domination*, ayant avant tout comme fonction de décrire l'atmosphère des lieux et le psychisme de Sabine de Fontenay car « on ne peut bien comprendre un sentiment que dans les lieux où il fut conçu³⁸⁷ ». En définitive, pour Noailles, il s'agit moins de façonner un personnage réaliste que de décrire un état psychologique.

2.2 *L'ekphrasis*

Dans *Le Visage émerveillé* on relève quelques descriptions relatives aux objets culturels : livres, peintures, dessins et photo. Tout d'abord, on remarque que les annotations artistiques débutent avec l'arrivée de Julien, jeune artiste qui voudrait aussi devenir écrivain. Ainsi, la première allusion au tableau qui orne la chapelle est-elle faite concomitamment à l'irruption de Julien. En fait, pour Sophie les aspects artistiques de

³⁸⁵ La description de ses souvenirs avec Philippe, p. 292, illustre cette analyse car ce passage descriptif repose sur : les lieux (le quartier Latin), les sons (à travers le champ lexical de la musique : « chantait, voix, chansons, mélodie, poésie, écouté, écoutaient – cités deux fois – musiques molles ») et l'odeur.

³⁸⁶ « Tout est dévasté partout, tout est petit et misérable dans la nature : les pauvres arbres avec leurs feuilles qui tremblent et à qui le vent fait peur, et tout ce jardin qui a peur du soir, et qui n'est jamais heureux et qui ne s'amuse jamais... », p. 104.

³⁸⁷ Alphonse de Lamartine, *Raphaël*, (Perrotin, Furne, 1849), Hachette, 1924, p. 1.

son environnement ne semblaient pas exister auparavant. C'est bien lui qui l'éveille à quelque chose qu'elle ne voyait pas, sans quoi cette passion aurait figuré dans les notules précédentes. D'ailleurs, le 2 juin, la toile de l'église reste juste citée : « il était venu voir un tableau qui est dans notre chapelle et qui a beaucoup de valeur pour les peintres... » Mais cette dernière précision nuance l'affirmation précédente : comment connaît-elle sa valeur ? Cela signifie-t-il qu'elle a déjà eu l'occasion de s'interroger à ce sujet ? Aucune réponse ne peut être apportée à ces questions car finalement cette peinture constitue un prétexte voire un artefact littéraire. D'ailleurs, on n'apprendra qu'à la fin du roman ce que représente ce « tableau calme » : « la Vierge avec un petit enfant endormi³⁸⁸. » La manière très succincte d'évoquer ce tableau, au milieu d'ultimes péroraisons, laisse penser qu'il constitue une parabole de la vie de la jeune nonne avant l'arrivée de Julien. Le non-respect de la concordance des temps entre l'imparfait « il y avait » et les deux verbes à l'indicatif présent marque bien une rupture dans le temps par rapport au fait lui-même dont les conséquences ne sont pas assumées par le personnage. Comme le tableau « qui ne regarde rien », Sophie non plus ne se souciait de rien jusqu'à l'arrivée de Julien.

La première véritable ekphrasis porte précisément sur les propres créations du peintre qui montre ses aquarelles à Sophie. Celle-ci s'enthousiasme devant les paysages et les villes d'Italie. Cependant, la frontière entre la description de ces peintures et les élucubrations imaginatives de Sophie s'avère quasiment imperceptible. En effet, elle parle « d'un vertige » qui la fait « chanceler » quand elle les regarde³⁸⁹. De plus, les phrases descriptives suivantes débutent directement par l'objet observé : l'article a été omis donnant plus l'effet d'un ressenti général que d'une description précise d'un lieu fixé par le tableau. Il n'y a pas non plus de remarque sur le style. En clair, là encore Sophie est submergée par ses émotions et privilégie ses réactions : « Villes bleues, jardins suspendus, terrasses qui avancent dans mon cœur !³⁹⁰ » Un peu plus loin, elle s'insurge contre Julien qui souhaite réaliser son portrait, ce qui serait immoral. Pourtant, quand il lui apporte une photo de la sculpture du Bernin représentant sainte Thérèse, elle la regarde longuement et la décrit, nullement offusquée. Sans utiliser de vocabulaire spécialisé, elle commence par détailler la robe et le visage de la sainte : son

³⁸⁸ Le 8 novembre, p. 139.

³⁸⁹ Le 13 août, p. 82.

³⁹⁰ *Ibidem*.

vêtement est comparé à un « grand voilier » et sa tête à celle d'un oiseau³⁹¹. L'absence d'article, les adjectifs antéposés et le lexique à connotation doloriste caractérisent cette ekphrasis. De plus, les exclamations admiratives et les interpellations de Sophie attestent à la fois de la force de l'objet d'art et du talent créateur de l'artiste : celui-ci a animé (au sens étymologique du terme), a redonné vie à sainte Thérèse à tel point que cette sculpture provoque l'identification de sœur Sophie et un bouleversement profond. En fait, cette ekphrasis est une apologie de l'œuvre d'art mais également de la sainte, ce qui prouve non pas leur antinomie mais leur compatibilité, contrairement à ce que suggérerait la réflexion de Sophie : « Julien m'a montré de petits dessins qu'il a faits de moi, j'ai été offensée. On ne fait pas de portraits d'une religieuse³⁹². » Par conséquent, la description de cette sculpture a aussi pour objectif, dans un mouvement réflexif et rétroactif, de nous fournir un portrait de Sophie elle-même : en effet, elle affirme que sainte Thérèse lui ressemble. Comme piégée, tel Narcisse en son lac, Sophie s'approche de plus en plus près de « cette image » et enfin « voit ». C'est une révélation : elle s'aperçoit à quel point elle aimerait lui ressembler et envie son « extase », « cette collation et ce sommeil ».

La description des livres que Julien apporte à la religieuse fonctionne comme l'ekphrasis analysée ci-dessus. Toujours introduit par « il y a », ce passage porte tout d'abord sur la moralité suspecte de certains d'entre eux puis, sur les préférences plus classiques de Sophie. En effet, elle a commencé à lire *Les Fleurs du Mal* mais ce recueil lui « faisait peur³⁹³ ». Elle est effectivement dérangée par la hardiesse du poète qui parle de l'amour comme d'une « torture », d'un « supplice ». Pourtant, elle a déjà comparé l'atmosphère des « chambres » du poète avec celle de la chapelle, s'autorisant déjà des rapprochements audacieux et compromettants. De cette manière, elle instaure un rapport entre deux éléments opposés, ce qui déclenchera plus ou moins rapidement un jugement de valeur. Pour l'instant, en effet, en ce 29 septembre elle préfère les poèmes « charmants » du XVI^e siècle, plus proches des « prières » et des « méditations » des saints, car elle ne soupçonne pas encore que sa relation avec Julien puisse déboucher aussi sur les « grandes blessures » dont parle Baudelaire. D'ailleurs, elle ajoute : « On ne peut pas tout sentir quand on vit dans un couvent. » Non concernée et sûre d'elle à ce moment, elle reviendra plus tard sur ce postulat. De même, elle reste

³⁹¹ Le 25 septembre, p. 97.

³⁹² Le 23 septembre, p. 95.

³⁹³ Le 29 septembre, p. 101.

persuadée que Julien « s'exprime plus doucement que lui » alors qu'il lui cite deux vers extraits du poème *Une charogne*.

On rencontre également une longue ekphrasis dans *La Nouvelle Espérance*, lors du premier séjour de Sabine aux Bruyères. Dans sa chambre, allongée sur son lit, elle regarde « dans un cadre en forme de médaillon, le portrait d'une jeune femme. » (p. 52). Le titre de ce tableau fictif est précisé par le biais de la locution « il y avait », toujours signe d'un immobilisme chez Noailles : « Henriette de Roche grande / Marquise de Fontenay / Morte en 1771 ». Puis, détachée typographiquement, la description commence avec le verbe « regarder ». Sabine détaille d'abord le visage puis passe à la coiffure, à la robe et enfin aux mains. Cette longue phrase sert en quelque sorte de présentation car Sabine reprend avec d'autres termes la description de ce visage. En six lignes, elle a associé, comme à son habitude, six adjectifs par paire dans une gradation, « riant et rose », « artificiel et charmant », qui finit avec deux adverbes d'intensité « si puéril et si continuel ». D'abord neutre, l'énoncé devient subjectif et favorable au personnage peint, comme le montre la connotation admirative sous-entendue dans le verbe « contempler » et l'expression « âme fraternelle ». Elle semble éprouver une certaine empathie pour cette marquise dont elle vante tant l'époque, « la plus délicate et la plus inventée ». En effet, Sabine se concentre sur l'expression de ce visage et tout ce qui lui semble faux dans ce portrait. Elle revient à trois reprises sur ses cheveux car la coiffure était alors l'objet emblématique accueillant toutes les transformations, tous les pastiches. Les différents atours ne sont pas décrits en détail, à peine retient-elle « les passementeries » et une « guirlande de fleurs ». Il ne s'agit donc pas d'une ekphrasis complète insérée pour l'intérêt de la peinture elle-même. De plus, le champ lexical renvoie toujours au même thème, celui de l'illusion et de « l'artificiel ». En fait, ce tableau fige les aristocrates du XVIII^e siècle comme des femmes « déguisées », trop maquillées, qui ressemblaient à des poupées ou des comédiennes éternelles et inaltérables. Sabine s'étonne même de l'audace de la mort qui les a emportées dans cet état « d'apparat » permanent. En s'interrogeant sur cette gageure, elle croit entendre dans un demi-sommeil la réponse sortant de la bouche même de la marquise de Fontenay. Dès lors, l'ekphrasis évolue en une prosopopée ; le but de cette description est donc d'introduire un autre discours. En conséquence, l'énoncé se poursuit sous forme d'un autoportrait. La marquise apporte à son tour plus de détails sur le style de sa robe, caractéristique du siècle de Voltaire et de Rousseau, puis parle de la vie que ces hommes et ces femmes menaient sous le sceau de la beauté

et de l'amour. L'énoncé se déroule grâce aux séries lexicales nominales juxtaposées et produit, à deux reprises, un effet de liste. Les paroles du personnage créent un effet de rythme binaire grâce à une longue liste de compléments du nom détachés par une virgule et antéposés aux quatre termes qu'ils développent. Sa démonstration en étoile a pour objectif de prouver que l'amour a été l'unique finalité de la vie des aristocrates de ce siècle. L'expression est même répétée deux fois : « nous aimions l'amour » (p. 55). Après avoir pris l'exemple excessif de Julie de Lespinasse, la prosopopée se poursuit par un retour à une autre ekphrasis car la marquise décrit « les estampes » où apparaissent les femmes « voluptueuses » et « impudiques » de l'époque. Enfin, dans ses dernières paroles, elle illustre ses propos en relatant une anecdote incluant Rameau et Watteau.

Cette double ekphrasis est en définitive un éloge à l'amour et à ce siècle qui avait tout mis en œuvre pour magnifier le sentiment amoureux. Cette description sonne comme une exhortation pour l'héroïne à continuer à chercher l'amour. Enfin, cette ekphrasis peut également correspondre au discours inconscient qui conforte Sabine dans l'idée que l'amour est effectivement plus important que tout.

Après le dévoilement de Jérôme, madame de Fontenay abasourdie se trouve seule et regarde un « paysage japonais dans un cadre de bois noir accroché au mur. » (p. 102). Au-delà des connotations exotiques et culturelles concernant ce pays, il est étonnant de faire apparaître ce petit tableau à ce moment du récit. Cette courte ekphrasis se compose d'une seule phrase d'une dizaine de lignes. Elle s'articule autour de deux verbes : « regarder » (répété deux fois) et « remarquer ». Le rythme ininterrompu est assuré par une ponctuation très présente qui découpe ce long énoncé en trois mouvements. Ici, Sabine se contente de souligner le contraste entre le noir du cadre et le « ton d'ivoire » du papier, et de ne rapporter d'un seul détail : « les nuages » dans « un ciel noir ». Puis, elle achève en personnifiant le tableau qui est pris comme témoin de la scène avec Jérôme et de son affliction. Cette description sert de transition et permet aussi d'introduire le rôle de l'art dans la vie de l'héroïne³⁹⁴.

Contrairement à ce que l'on aurait pu penser, *La Domination* ne contient pas de réelles ekphrasis. Malgré la visite de nombreux musées, ni Antoine Arnault ni le narrateur ne feront de descriptions artistiques complètes. On peut néanmoins citer le tableau qu'il contemple avec Marie Albi dans la Maison d'Or à Venise. Tel un

³⁹⁴ Ce sujet sera développé dans la dernière partie de ce travail.

professeur, Antoine s'attache à rendre sensible certaines expressions du saint Sébastien peint par Mantegna. Cette œuvre sert à appuyer la théorie du jeune homme qui cherche à mettre en évidence que cette « tête pâmée de douleur, la bouche qui grince et sourit » malgré les flèches transperçant son corps, représente la « volupté ».

Les ekphrasis noailliennes n'ont pas pour but de décrire purement et simplement le tableau d'un maître pour ce qu'il représente. Hormis celle de *La Domination*, les autres descriptions d'œuvres d'art sont fictives et assument un rôle dans le récit. Le personnage principal dont elle dépend voit soudain surgir cet aspect artistique, fruit à la fois de la réalité et de l'imaginaire. L'ekphrasis remplit les mêmes fonctions qu'une description classique, relevant de la pause et du développement psychologique du protagoniste principal.

3. « L'imagination linguistique³⁹⁵ » de Noailles

Gérard Genette suivant le raisonnement d'Aristote affirme : « ce qui fait le poète, ce n'est pas la diction, c'est la fiction³⁹⁶ ». Les principes formels qui délimitaient et encadraient le langage poétique et la prose n'ont plus cours en France depuis Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. Fiction et poésie se confondent de nouveau, aboutissant à l'indétermination des genres ; l'antagonisme profondément ancré entre romancier et poète tend à s'estomper. Si la poésie se définit comme « la fonction esthétique du langage » selon Jakobson, l'opposition vers/prose s'annihile : en effet, pourquoi l'écrivain qui choisit la prose n'aurait-il pas la même préoccupation esthétique que le poète ? Ainsi Gérard Genette, définissant le style comme « un écart, en ce sens qu'il s'éloigne du langage neutre par un certain effet de différence et d'excentricité³⁹⁷ »,

³⁹⁵ Gérard Genette, *Figures II*, p. 146.

³⁹⁶ *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 17.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 151.

n'instaure-t-il plus de catégorie. L'émergence du récit poétique au début du XX^e correspond à la volonté de mettre clairement en évidence l'opportunité de cette fusion. Par conséquent, qu'il soit poète ou romancier, « la littérature est bien ce champ plastique, cet espace courbe où les rapports les plus inattendus et les rencontres les plus paradoxales sont à chaque instant possibles³⁹⁸. »

Depuis le début de cette analyse, il est déjà apparu clairement que certaines données récurrentes caractérisent le style en prose d'Anna de Noailles. Ces faits remarquables laissent percevoir un véritable travail sur la langue qui se plie et se modèle à la pensée de l'écrivain. Celui-ci opère des choix qui concourent progressivement à former un style devenant par la suite reconnaissable. Ce faisant, l'auteur ne subit plus le langage ni le monde. Il lui imprime une forme arbitraire et personnelle établie selon ses propres règles, ce que Georg Lukacs nomme « l'éthique de la subjectivité créatrice³⁹⁹ ». Dès lors, l'écrivain quitte « la neutralité du langage commun⁴⁰⁰ » par le biais des figures et confère au texte une dimension poétique. Un nouvel univers naît, unique et particulier, rendu en partie possible par la force créatrice de l'image, topique permanent et essentiel dans le récit poétique. Le langage imagé permet aussi d'introduire dans le texte en prose « une série d'éléments qui ne sont pas amenés par la marche logique de la narration⁴⁰¹. » Par conséquent, cela engendre de nouvelles relations entre fiction et signification, multipliant les niveaux d'interprétation. En outre, Jean-Yves Tadié rappelle que le récit poétique s'appuie sur « un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes⁴⁰² ». Comme nous allons le montrer, les récits noailliens, comportent également de nombreuses figures de style, des harmonies sonores, des effets rhétoriques et un système de reprises et de répétitions. À cela s'ajoute un lyrisme permanent, à savoir « les états d'âme et la réflexion⁴⁰³ », qui donne forme à ses romans. Mais il ne s'agit pas d'un lyrisme ornemental comme le croyaient parfois les critiques contemporains. Et comme l'a noté très justement Jean-Louis Vaudoyer, « ce sont des livres de poète (...). Son lyrisme éperdu, sa sensibilité toute aiguisée (...) l'obligeront toujours à faire du livre (...) autre chose qu'un roman, qu'une

³⁹⁸ Gérard Genette, *Figures I*, p. 131.

³⁹⁹ *La Théorie du roman*, Gallimard, 1989, « Tel », p. 79.

⁴⁰⁰ Gérard Genette, *Figures II*, p. 146.

⁴⁰¹ René Jakobson, *Question de poétique*, Seuil, 1973, p. 19.

⁴⁰² *Le Récit poétique*, Gallimard, « Tel », 1994, p. 8.

⁴⁰³ Georg Lukacs, *op.cit.*, p. 112.

œuvre de métier⁴⁰⁴ ». Il faut dès lors distinguer la technique poétique de la sensibilité, l'être au monde particulier de l'écrivain. Tandis que la technique reste plus visible dans les recueils de vers de Noailles, la dimension esthétique de sa prose devient un aspect qualitatif et représentatif de son style romanesque. En fait, la poésie dans ses romans « n'est plus attribut, elle est substance et, par conséquent, elle peut très bien renoncer aux signes, car elle porte sa nature en elle, et n'a que faire de signaler à l'extérieur son identité⁴⁰⁵ ». Mais les empreintes du traitement poétique n'agissent pas seulement sur « la densité sonore » des phonèmes ou sur « la puissance imageante » de la langue⁴⁰⁶. En effet, l'intention poétique s'avère tout aussi remarquable dans les thématiques, la syntaxe et le choix du lexique. Celui-ci traverse de manière récurrente les trois romans d'Anna de Noailles, constituant un réseau sémantique unique fondant la pensée de l'écrivain, ce qui n'enlève rien à la spécificité stylistique de chaque récit.

3.1 *La richesse du style*

« La poésie n'est plus intercalée. Elle est perpétuelle, intégrante, comme une qualité merveilleuse de votre œil qui vous ferait tout voir en beauté, en vérité, en nouveauté, en génie⁴⁰⁷. » Telles furent les lignes envoyées par Marcel Proust après la lecture du *Visage émerveillé*. André Gide semble aussi avoir été touché par le petit roman car il écrivit en 1905 dans son journal : « Ses défauts mêmes, ici, lui servaient, exagéraient ses qualités ; oui, j'aime ce livre jusqu'au "petit couteau d'or contre mon cœur"⁴⁰⁸. » Ces deux citations indiquent à quel point le deuxième roman de Noailles interpella le milieu littéraire de l'époque. Effectivement, *Le Visage émerveillé* diffère totalement du livre précédent : le genre, la visée ambiguë et le style précieux mais parfois aussi proche de l'oralité, surprennent le lecteur même s'il est habitué à l'écriture noaillienne.

Le style de ce récit éminemment poétique repose sur les grandes caractéristiques

⁴⁰⁴ « L'œuvre de Mme de Noailles », *Les Essais*, 1904, p. 88-89.

⁴⁰⁵ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972, p. 36.

⁴⁰⁶ Jean-Yves Tadié, *op.cit.*, p. 179.

⁴⁰⁷ Marcel Proust, lettre de juin 1904, *Correspondance générale*, t. II, Plon, 1931, p. 75-76.

⁴⁰⁸ *Journal 1889-1939*, Gallimard, « La Pléiade », 1941, p. 189.

énoncées ci-dessus dans l'introduction. *Le Visage émerveillé* comporte en effet un nombre très important d'images telles que des comparaisons, des métaphores, des allégories, des hyperboles et aussi des figures relevant typiquement de la poésie comme l'anaphore et les homéotéleutes. De plus, on retrouve cette tendance dans la construction même de la phrase puisque les parataxes, chiasmes et constructions sans verbe y existent également.

Ce court roman se caractérise surtout par l'emploi surabondant des figures de l'analogie. La comparaison reste de loin la figure la plus usitée. On ne dénombre en effet qu'une dizaine de métaphores contre plus de quatre-vingts comparaisons sur les quelque cent vingt pages du livre⁴⁰⁹. Celles-ci s'articulent essentiellement autour du mot comparatif « comme » et plus rarement avec le verbe « sembler ». Elles portent aussi bien sur les objets, la nature, les personnages, que sur les sentiments, voire sur une abstraction. Les termes comparants et comparés sont très divers et ne correspondent pas toujours aux critères classiques en la matière. En effet, « le trajet “normal” de la métaphore est d'aller toujours de la culture à la nature, du monde humain au monde cosmique⁴¹⁰. » Contrairement à ce que l'on aurait pu penser⁴¹¹, l'auteur n'établit pas systématiquement un lien avec la nature : Noailles a complètement dépassé le cadre traditionnel et habituel. En effet, elle est allée à l'encontre du goût classique qui voulait que le terme comparatif provienne d'« un domaine aussi proche que possible de celui auquel appartient le terme comparé⁴¹². » Le terme comparé reste le plus souvent soit une personne soit une abstraction et le terme comparant un objet ou une autre personne. Ce système débouche sur des images singulières et parfois désopilantes. Dans le cas d'un rapport analogique entre une personne et un objet, on peut citer l'exemple suivant : sœur Sophie est « comme la belle église de Constantinople », sœur Marthe « est comme un train qui s'arrête »⁴¹³. Dans ces images, on observe un glissement vers la synecdoque quand sœur Sophie se décrit elle-même ou un autre personnage : « mon visage était ovale et clair comme un petit miroir⁴¹⁴ », « Mes doigts joints, pointus, sont

⁴⁰⁹ Cependant, il ne s'agit pas ici d'analyser en détail le style noaillien, ce qui serait l'objet d'un travail à part entière. Ce paragraphe a pour objectif d'en dégager les grandes tendances et d'en comprendre le fonctionnement à travers le récit et les personnages.

⁴¹⁰ Gérard Genette, *Figures I*, p. 248.

⁴¹¹ Cf. les critiques sur le romantisme de Noailles au début de ce travail.

⁴¹² Gérard Genette, *op.cit.*, p. 249.

⁴¹³ Respectivement le 18 septembre, p. 92 et le 3 juillet, p. 60.

⁴¹⁴ Le 22 mai, p. 38.

(...) comme de petits cierges⁴¹⁵ ». L'autre combinaison très fréquente rapproche deux personnes le plus souvent par rapport à leur fonction ou leur métier : « je m'accuse devant vous humblement, comme le font les religieuses protestantes », « vous l'auriez aimé (...) comme une servante »⁴¹⁶. On trouve également des comparaisons entre un objet et la nature : « Mon couvent était frais, doux, parfumé comme l'intérieur d'un melon blanc⁴¹⁷. » Enfin, plus surprenant encore, l'auteur tente le plus souvent d'explicitement une abstraction par une autre abstraction : « On ne comprend plus rien, et c'est comme si tout l'univers avait été différent (...) »⁴¹⁸, « Ce bruit du train est beau comme un parfum ». En résumé, on trouve dans ce roman plus de dix combinaisons différentes. S'il existe autant de possibilités, chaque type comparatif a des fonctions précises. De même, se dessinent déjà les thèmes les plus chers à l'auteur.

Tout d'abord, au vu des exemples donnés plus haut, beaucoup de comparaisons ont pour but de caractériser l'héroïne et son entourage, tant sur plan physique que psychologique. Dans ce cas, la religieuse se focalise sur un détail qui a attiré son attention. Elle s'intéresse particulièrement au visage : les yeux, la bouche, et surtout leur fonctionnalité – le regard et la voix – sont mis sur un plan d'égalité : « Il me regardait comme s'il me parlait⁴¹⁹ ». De plus, le regard, évoqué par le biais de ses facultés, est comparé à divers éléments, naturel, inanimé ou humain : il « fond comme une tiède neige », il est « attirant et sourd comme une salle basse » ou encore « dur comme deux poings tendus »⁴²⁰. La voix et la parole, comparées à la nature, démontrent la portée universelle à laquelle elles peuvent prétendre. Par conséquent, les images du roman assument principalement trois fonctions : la première est clairement esthétique et concerne surtout les comparaisons sur la nature. La deuxième, dont les termes impliquent des personnes, permet de les décrire et de préciser leurs relations. On peut citer, par exemple, les deux comparaisons impliquant la mère supérieure qui se comporte comme le père de Sophie et « comme un roi »⁴²¹. Ces images fournissent des explications supplémentaires sur les raisons de son attachement à cette femme forte devenue la remplaçante du père. Enfin, la dernière fonction permet d'aborder des notions plus abstraites telles que les sentiments, la mort, l'âme ou le pays. Dans les

⁴¹⁵ Le 30 mai, p. 41.

⁴¹⁶ Respectivement le 20 et le 6 octobre, p. 125 et p. 113.

⁴¹⁷ Le 8 novembre, p. 139.

⁴¹⁸ Le 27 octobre, p. 130.

⁴¹⁹ Le 5 juin, p. 45.

⁴²⁰ Respectivement le 25 octobre p. 128-129, le 29 juillet, p. 72.

⁴²¹ Le 16 juin, p. 50, et le 3 novembre, p. 138.

exemples suivants, le terme comparant s'avère très éloigné du terme comparé, il n'y a même aucun rapport d'analogie entre eux : « un pays qui est comme un oreiller », « cette sentimentalité (...) pèse sur mon cœur et m'étouffe comme ces beaux chats », « les caresses reluisantes comme l'argent et l'or », ou encore « l'âme se porte d'un côté et de l'autre côté du plaisir comme un vent soyeux »⁴²². On en déduit que le rapprochement effectué est totalement arbitraire et artificiel. L'auteur bafoue la règle de la rhétorique puisque les deux éléments comparés n'ont pas de caractéristique commune. Dans ce cas, il semble que l'élément figuré l'emporte. En effet, le lecteur est obligé de trouver la qualité reliant les deux termes ce qui développe et « grossit » encore l'image. Le récit apparaît dès lors comme un espace ouvert où le lecteur doit construire le sens sans savoir s'il fait fausse route ou pas. Ainsi l'auteur semble-t-il agir avec l'intention de brouiller les repères fondamentaux. En mélangeant sciemment les termes abstraits et concrets, animés ou inanimés, en inversant le sens de l'analogie⁴²³, l'écrivain abolit les frontières pour recréer un monde multidimensionnel libéré des contraintes « limitantes » de la logique. De ce fait, dans le couvent de sœur Sophie, il semble régner une unité totale qui repousse toute dichotomie, division et cloisonnement : ce nouvel ordre factice, cette recreation d'un monde personnel fait fi des principes entre les règnes et les espèces qui régissent l'univers. En définitive, ces images qui exposent l'imaginaire et le fonctionnement des personnages les rendent plus complexes et en épaississent le mystère.

Les images conçues expliquent le regard fusionnel de sœur Sophie sur les choses. Par conséquent, les métaphores, pourtant moins nombreuses, participent de ce processus et même le renforcent : « Toute la douce nuit, toute la lune délicieuse, et mon cœur, nous coulions vers lui...⁴²⁴ » Cette tendance va logiquement de pair avec la personnification. Là encore, la différenciation avec la métaphore est parfois malaisée. Les trains « courent, fuient » et poussent des « cris », la nature, le silence et les objets du couvent parlent ou encore, la cloche rêve. L'habitude qu'à la jeune nonne d'humaniser les choses peut s'interpréter comme un palliatif au vide et à la solitude, une sorte de parade à l'impuissance qu'elle éprouve. Pour cela, elle semble s'approprier les éléments extérieurs qui contribuent à embellir sa vie de recluse. Il résulte de ce

⁴²² Respectivement le 5 août, p. 76, le 10 décembre, p. 151, et le 5 octobre, p. 108.

⁴²³ En prenant pour terme comparé la nature et comme terme comparant un objet, par exemple : « toute la nature est claire comme le parloir », le 22 mai, p. 38.

⁴²⁴ Le 4 juillet, p. 61.

comportement une unité globale tant interne qu'externe : l'atmosphère du couvent n'est pas oppressante mais plutôt enveloppante et le récit garde toute sa cohérence. Enfin, l'absence de figures de l'opposition telles que l'oxymore ou l'antithèse prouve que l'héroïne ne connaît pas de tiraillement durable ni de déchirement intérieur.

Bien que les figures de l'analogie saturent le roman, il existe quelques grands épisodes poétiques constitués par les descriptions de la nature et par les échanges amoureux entre Sophie et Julien. Dans ces passages propices à l'expression, on trouve une concentration de procédés stylistiques. Le premier, en date du 4 juin, figure en une dizaine de lignes la nature dans le jardin du couvent⁴²⁵. En plus des métaphores et des métonymies, on relève des ressemblances sonores entre certains mots. Ce procédé doit être souligné car « dans bien des œuvres (y compris, évidemment, des œuvres en prose) le niveau phonique attire l'attention et constitue par là une partie intégrante de l'effet esthétique⁴²⁶. » Les homéotéleutes portent sur le son [ør] « odeurs, odeur, leur, chaleur » et sur le son [ú] : « dans, banc, tenant, répandent, grésillante, quand, brûlant ». De même, ce son fait écho à un autre très proche, le [ɔ] des mots « ombre, mon, gazon, flocons ». D'autres proximités de phonèmes parcourent tout ce paragraphe : « odeurs, velours ». Ces voyelles nasales, sombres ou éclatantes, semblent exprimer quelque chose de la lourdeur et de la douceur de l'environnement de la religieuse, toutes ces répétitions phonétiques laissant une impression d'harmonie et de sérénité. De cette façon, le lecteur a l'impression de ressentir le même accablement que sœur Sophie écrasée par la chaleur, et croit entendre « le bruit un peu voilé⁴²⁷ » de la nature, rendu par la nasalité des voyelles. On relève également un jeu sur les consonnes avec des allitérations en [p] et [z] et sur les voyelles avec surtout l'assonance en [i]. Ces deux derniers phonèmes traduisent l'acuité perçante de la religieuse qui croit entendre frir et crépiter toute la nature autour d'elle. Cette interprétation se voit confirmée par la théorie de Maurice Grammont : « Les voyelles claires dans leur ensemble, en s'attachant autant aux [a] qu'aux [i], on constate qu'elles sont plus ténues, plus douces, plus légères que les graves. Elles sont donc aptes à exprimer un bruit ténu, clair, un murmure léger⁴²⁸ ».

⁴²⁵ L'analyse suivante peut aussi s'appliquer à la fin de la notule du 11 juin, p. 48.

⁴²⁶ René Wellek et Austin Warren, *La Théorie littéraire*, Seuil, 1971, p. 217.

⁴²⁷ Maurice Grammont, *Le Vers français – ses moyens d'expression, son harmonie*, Champion, 1913, p. 232.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 256.

La rencontre amoureuse décrite du point de vue de Sophie donne lieu à des échanges de regards puis de mots qui sont parfaitement rendus par le parallélisme et une figure d'opposition : le chiasme. Ce procédé stylistique établit la vision synthétique d'une réalité perçue différemment. Dans les exemples suivants, il ne s'agit pas exactement d'un chiasme mais plus précisément d'un parallèle de type chiasme. Cette figure reste la plus idoine pour exprimer le choc ressenti par les deux parties car elle contient également une nuance d'opposition qui campe tout ce qui les sépare. Lorsqu'ils se voient pour la deuxième fois dans la chapelle, le 5 juin, il n'y a pas de réciprocité simultanée de type flaubertien⁴²⁹. Ici, ils se regardent tour à tour, Julien le premier : « Il m'a regardé et je l'ai regardé. » Ensuite, Sophie précise qu'elle ne fait que « voir » alors que le verbe « regarder » revient trois fois concernant son ami. Ce regard tellement appuyé semble même « parler ». Le 11 juin, il se produit le contraire, et cette fois, dans une parfaite symétrie : « Je l'ai regardé, il m'a regardé », les yeux du garçon étant toujours aussi explicites. Cette inversion de genre chiasmatique met en relief le coup de foudre partagé par les deux personnages et peut-être aussi la proximité de leur tempérament. Un peu plus loin, un autre parallèle traduit l'affolement et l'inquiétude de Sophie. Elle répète à trois reprises « je ne sais pas⁴³⁰ » alors que Julien lui répète deux fois qu'il l'aime. Quatre jours plus tard, elle réitère : « je ne sais pas comment » et « je ne sais pas pourquoi » avant de conclure : « je sais tout (...) il m'aime ». Cette même tournure se retrouve encore le 10 septembre : « Il vient, je le connais, je ne le connais pas. (...) Il veut, je ne veux pas, je veux. » Le pronom personnel sujet au pluriel, nous, n'est employé qu'après, comme si la connaissance et la volonté ne pouvaient s'accorder concomitamment, contrairement à la peur. C'est d'ailleurs de ce sentiment que naîtra la volupté. Il apparaît donc que la répétition et la reprise forment le mode d'assimilation de la nonne et constituent l'une des marques les plus propres à la prose poétique de Noailles. Celles-ci se trouvent partout, tant au niveau de la phrase que du roman, et sans distinction de genre ni de fonction ; il s'agit le plus souvent de répétitions de noms et d'adjectifs mais on relève également des phrases entières. Leur emplacement dans la phrase est également variable : néanmoins, on peut parler dans certains cas d'anaphore et d'épiphore⁴³¹. Cette pratique répétitive tient à la fois de l'amplification (par exemple

⁴²⁹ Dans *L'Éducation sentimentale*, c'est aussi Frédéric qui initie la rencontre avec madame Arnoux. Mais ils ne se regardent qu'après s'être parlé : « Leurs yeux se rencontrèrent. », *op.cit.*, p. 24.

⁴³⁰ Le 4 juillet, p. 61.

« Seigneur », redit cinq fois le premier jour, « mille »...), de l'indécision ou de l'inquiétude et aussi de l'insistance à valeur explicative (« si vous m'aviez... », « parce que », « elle est ») ou enfin du martèlement, comme si Sophie par ce procédé pouvait circonscrire la portée du mot (le 12 août, « jardin » est répété cinq fois, « mort » quatre fois le 4 janvier). Ces mots ou phrases itératifs ont une double fonction : tout d'abord, ils assurent un rythme à la phrase elle-même. Dans ce cas, l'auteur joue sur l'effet sonore mais aussi sur la cadence binaire ou ternaire. Ces « distinctions relationnelles quantitatives » accentuent l'aspect poétique du récit : en effet, « le ton, la durée des sons, l'accent, la fréquence de récurrence » soulignent que « c'est la qualité phonique qui est l'élément manipulé et exploité par l'écrivain »⁴³². C'est donc une volonté de rendre le texte plus mélodieux, et certains n'hésitent pas à rapprocher ces reprises de la rime. Enfin, on peut ajouter qu'elles confèrent au personnage une dimension naïve et candide, comme si elle avait besoin de s'imprégner ou de matérialiser de ce qu'elle écrit. La seconde fonction de ces répétitions se situe au niveau du roman permettant de constituer un lexique récurrent et repérable dans les trois œuvres.

Lors d'une promenade avec les autres religieuses, Sophie interroge ses comparses sur leur fruit préféré. Sa description donne lieu à un moment très poétique qui réunit toutes sortes d'images et de figures de style. Elle cite dix fruits différents et les décrit d'abord de l'extérieur, comme un objet, puis relate ses sensations lorsqu'elle les mange. Ainsi les aime-t-elle également pour ce qu'ils évoquent : le mois de mai, la nature claire, et de manière latente la sensualité indéniable qui s'en dégage : « Mais moi je les aime tous, tous ceux-là, et aussi le raisin, qui a le goût de musc et de cassis (...) et qu'on mange avec une telle douceur et tant de perfection, que ce sont, dès que mes lèvres le touchent, de beaux baisers et de beaux soupirs⁴³³ ». De plus, on remarque dans ce paragraphe des personnifications, des ressemblances phoniques fondées sur la répétition des consonnes momentanées [b] et [p] alternant avec un rythme cadencé dû aux longues asyndètes. On constate que ces consonnes labiales semblent les plus appropriées pour évoquer des fruits que des « lèvres touchent »... Quant au rythme, il se développe autour de l'accumulation d'adjectifs, assemblés en deux séries de cinq. Ce chiffre n'est pas anodin puisqu'il est cité, en quelque sorte, deux fois lors de la

⁴³¹ Voir, par exemple, le 19 octobre, p. 124 : le mot « bonheur » est répété quatre fois en fin de phrase et représente le moment paroxystique de son amour.

⁴³² René Wellek et Austin Warren, *op.cit.*, p. 218.

⁴³³ Le 2 octobre, p. 105.

description de la nêfle : elle possède cinq noyaux caractérisés par cinq adjectifs : « petite nêfle morte (...) qui avez cinq beaux noyaux, ronds, lisses, vernis, luisants, joyeux ».

Parmi ces longs passages particulièrement poétiques, il faut encore parler de la « prière de l'amour » composée par Julien et adressée à sœur Sophie le 13 août. Cette prière s'apparente plus précisément à un poème en prose. Celui-ci se déploie autour de deux anaphores alternées : « Je vous consacre », répétées trois fois, et « Je vous donne » répétées cinq fois. Dès le deuxième paragraphe, Éros est associé à la Nature. Le poète dépose aux pieds du dieu tout ce qu'il estime le plus : le Temps, l'azur, les plus beaux lieux, les rivières... Toutes ces offrandes disposées dans de courtes strophes concourent à former une liste exhaustive qui reproduit l'univers lui-même. Celui-ci est envisagé par le biais de ses composantes essentielles, à savoir les quatre éléments primordiaux : l'eau, l'air, la terre, le feu. Se faisant, Éros reçoit le principe de toute vie et par conséquent tout ce qui en découle y compris l'homme. On relève alors l'emploi redondant de « tout », employé sept fois, et de nombreuses tournures superlatives. Les comparaisons abondent également. Éros devient ainsi le récipiendaire ultime des perfections de la Nature mais aussi de toutes les passions des mortels, qu'elles soient réelles ou imaginaires, négatives ou positives : « Je vous donne aussi les yeux de tous les visages, tous les regards (...) je vous donne aussi toutes les violences, les crimes et les colères ». Ces énumérations ont une visée globalisante et développent la pensée du poète qui voit en l'amour la justification de la beauté et des actes humains. Pour illustrer cette puissance, le poète convoque de nombreuses figures mythologiques le plus souvent victimes puis symboles de leurs sentiments extrêmes tels que Calypso, Samson, Phèdre, Tristan... Entre les hyperboles et les références aux matériaux précieux, l'or et l'argent, on saisit la rareté et la préciosité de l'amour. En outre, cette prière ressemble aussi à un chant car l'alternance phrases longues phrases / phrases courtes la rend mélodieuse et rythmée. Cet effet se voit renforcé par les harmonies phoniques émanant des assonances et des homophonies : « celle » répété deux fois avant l'allusion au bord de mer fait penser au « sel » que l'on retrouve aussi dans « les larmes d'Ariane » ; le cœur « qu'on fit manger à l'amante » laisse entendre un amant « confit » par l'amour. Enfin, dans cette évocation intense, une expression éclaire particulièrement la ferveur du poète : « l'azur traversé par l'azur ». Cette formule étrange n'est pas la seule de ce genre dans le roman, on peut citer également : « la vie

de la vie », « le soupir de votre soupir », « douce douceur »⁴³⁴. Dans sa volonté de s'exprimer le plus précisément possible, de prolonger davantage la sensation ou l'émotion, le poète cherche à revenir à l'origine des choses comme s'il voulait percer le mystère de l'instant où naît le sentiment. Grâce à ce que l'on pourrait appeler des redondances tautologiques, le poète apparaît capable de saisir l'essence des choses. De plus, cette propension à s'efforcer de trouver l'expression la plus juste amène l'auteur à réunir ou mélanger les impressions et les registres sensoriels. En effet, on trouve à de multiples reprises des énoncés synesthésiques et des hypallages qui déroutent le lecteur : « un bruit doux qui scintille », des anges qui « écoutent la douceur de l'air », une fraise « écrasée de peur »⁴³⁵... Peu conventionnelles, ces expressions ajoutent une dimension poétique indéniable par leur tournure unique et inimitable. D'ailleurs, Paul Ricœur affirme que ces « “transpositions sensorielles” conjuguant deux domaines perceptifs différents (...) viennent aisément s'inscrire dans la grande famille des métaphores, les synesthésies constituant un cas de perception spontanée des ressemblances, en fonction toutefois des dispositions mentales des locuteurs⁴³⁶. » Enfin, ces énoncés obligent le lecteur à effectuer un travail de réflexion et d'imagination : « chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit tout l'Univers⁴³⁷. »

Enfin, le poète se trahit immanquablement lorsqu'il emploie la tournure « ô » que l'on relève une vingtaine de fois. Cette tournure interjective traduit divers sentiments, elle n'a donc pas uniquement valeur de supplication ou d'exaltation. Ces nombreuses invocations ont de multiples destinataires et là encore ils peuvent être animés ou inanimés. Une partie de celles-ci s'adresse à sœur Catherine que Sophie exhorte à l'imiter afin qu'elle comprenne que l'amour humain peut être plus fort que la passion religieuse. Cependant, la plupart de ces phrases prennent à partie des abstractions comme un pays, la mort, le désir, le plaisir... Dans ces cas, Sophie oscille entre une crainte révérencieuse et une admiration intense : « ô Contrainte », « Désir, ô poésie aimable et sauvage », « O mon couvent », « O beau pays nègre ! »⁴³⁸. En définitive, tous ces énoncés traduisent la faculté d'engouement et d'implication de la religieuse diariste.

⁴³⁴ Respectivement le 24 mai, p. 39, le 2 juin, p. 44, et le 4 octobre, p. 107.

⁴³⁵ Respectivement, le 13 août, p. 82, le 11 juin, p. 48 et le 2 octobre, p. 105.

⁴³⁶ *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 154.

⁴³⁷ Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, « Folio », 1972, p. 82.

⁴³⁸ Respectivement, le 7 octobre, p. 114, le 9 novembre, p. 141 et le 17 octobre, p. 123.

Alors que l'on reste surpris de l'omniprésence de la poésie dans *Le Visage émerveillé*, de chaque nouvelle « trouvaille poétique⁴³⁹ » ou encore de l'abondance des comparaisons, *La Nouvelle Espérance* n'est pas proportionnellement aussi riche. Les comparaisons et les métaphores abondent mais elles ne truffent pas le récit. D'ailleurs, on constate que si le petit journal de la nonne est le roman de la comparaison, on trouve, dans les deux autres, un équilibre plus habituel entre ces deux figures de l'analogie ; l'histoire de Sabine et d'Antoine se prête davantage à la diversification du style. Cependant, ces romans se ressemblent dans l'usage des répétitions et des reprises, dans la longueur des phrases, dans l'attention portée aux rythmes et aux sonorités. Les analogies négatives sont moins nombreuses dans *La Nouvelle Espérance*. En effet, l'incompatibilité entre le comparant et le comparé (soit l'absence de traits communs) s'avère plus estompée dans ce roman. Néanmoins, le lecteur doit encore parfois découvrir les « propriétés homologables⁴⁴⁰ » qui relie, par exemple, la musique et « une fleur née du sang » (p. 30), ou les mouvements des narines « qui sont comme les mouvements de la soif » (p. 15). Enfin, on peut noter que la majeure partie des comparaisons se concentrent dans la première moitié du roman et dans les cinquante dernières pages. Le cœur du récit se fait plus concret et plus rapide. L'histoire d'amour entre Sabine et Philippe semble se passer de toute image, comme si l'héroïne apparaissait enfin elle-même, agissant sans détours, sans masque et pensant sans artifice. Les comparaisons de ce premier roman sont construites le plus souvent avec « comme » et « semblable ». On peut déjà les classer en deux catégories : les comparaisons qui ont pour sujet l'un des personnages et celles qui concernent les éléments abstraits. Dans la première catégorie, Sabine de Fontenay reste logiquement la plus concernée.

La description inaugurale expose la froideur d'un hiver à Paris et, progressivement, tout semble se glacer. Chaque élément de cette scène acquiert alors la rigidité et la fixité de givre. Les deux seuls personnages tentent de lutter contre cette paralysie mortelle en marchant sans cesse. Il y a donc une réelle et franche opposition entre la nature inerte semblant morte de froid et les deux femmes, frigorifiées mais mobiles donc vivantes. Pourtant, dès la septième page, Sabine est comparée à « une chose d'or » et quelques lignes plus loin à une statue. De plus, très étrangement et de

⁴³⁹ Henri Ghéon, « Les lectures », *L'Ermitage*, octobre 1904.

⁴⁴⁰ Éric Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, PUF, 2003, p. 32.

manière inversée, ce sont les statues de pierre qui acquièrent les attributs de la vie par le biais de la comparaison : elles « montaient comme une tiède haleine blanche » (p. 3). On peut également ajouter que l'existence de Sabine relève de l'inactivité, de l'immobilisme et, de surcroît, reste assimilée à la nuit⁴⁴¹. Ces premières comparaisons font entendre qu'il s'agit d'un personnage statique, figé et apeuré, craignant chaque mouvement susceptible de modifier sa tranquillité artificielle et fragile. D'ailleurs, ces différentes images suggèrent que Sabine est plus morte que vive, faite de pierre plus que de chair. Elles constituent autant d'indices qui laissent apercevoir la personnalité perturbée de l'héroïne. Les comparaisons suivantes ne contredisent pas cette première constatation car elle est rapprochée de divers éléments naturels. Penchée « comme le vent fait aux plantes », les paupières « palpit[ant] comme les étoiles dans la nuit » (p. 51), le désir l'envahit « comme une colombe » (p. 63). Déjà, on remarque l'hétérogénéité des comparants, animés ou inanimés. De même, les termes comparés ne se limitent pas à une caractérisation physique de Sabine. Il s'agit aussi de saisir une attitude, un détail qui, dès lors, prend une valeur emblématique. De plus, ces analogies positives et négatives sont renforcées par leurs signifiants. La colombe, par exemple, évoque la liberté et l'altitude, les étoiles, l'absolu.

Ces assimilations relatives à la nature correspondent à une période de latence dans la vie de Sabine et coïncide au début de sa relation avec Jérôme. C'est, en quelque sorte, un état de grâce qu'elle ne retrouvera plus, émanant de la volonté de fusionner avec ce qui lui est le plus cher. Ainsi, en toute logique, les comparaisons de ce genre disparaissent-elles de la suite du roman. On n'en relève que trois autres, concentrées dans la dernière partie du récit. Les premières visent à expliciter le comportement de Sabine avec son amant. De cette façon, on comprend mieux ce qu'elle représente aux yeux de Philippe qui la regarde marcher « avec des mouvements glissants, mous et onduleux, comme en ont les tanches dorées » (p. 223), et la désire car elle apparaît « brûlante et fraîche comme de la menthe » (p. 270). Il est donc assez clair qu'il perçoit sa maîtresse sous un double aspect : elle est un « don » providentiel dans sa vie érémitique, « comme un prêt admirable que la destinée lui avait fait » (p. 268), mais aussi, un être changeant qu'il ne parvient pas à cerner complètement. De même, lorsque

⁴⁴¹ On en trouve d'ailleurs tout le champ lexical : « nuit, sommeil, lunes bleues, sombre, obscurément, noir... » ; on peut également souligner les très nombreuses connotations qu'il suggère : l'horizontalité, la mort, la solitude, la réclusion, l'angoisse, le rêve...

Sabine alanguie dans ses bras s'abandonne « comme une enfant endormie⁴⁴² », toutes les associations d'idées qui en découlent deviennent un argument supplémentaire le conduisant à la considérer avec prudence et détachement. Si l'on poursuit ce raisonnement, un doute affleure : la prend-t-elle vraiment au sérieux ? La suite tend à prouver que ce n'était pas tout à fait le cas.

Après ces cruelles désillusions amoureuses, Sabine se tourne de nouveau vers la nature. Ce mouvement marque la fin de sa révolution et la ramène quasiment dans la même situation qu'au début. Elle est de nouveau prostrée, attirée par les arbres, connaissant leurs habitudes et leurs inquiétudes : « j'étais parmi vous comme l'un de vous » (p. 275). Mais l'emploi du passé indique qu'il s'agit d'adieux, ce n'est pas un retour à l'état de plaisir symbiotique initial. Ces analogies axées sur la nature nous incitent à conclure que Sabine refuse de prendre part active dans la société des hommes et qu'elle s'identifie plus à un végétal – sans connotation péjorative –, préférant le « royaume » des fleurs où elle se sent « comme au cœur même d'une rose énorme » (p. 97). En outre, les autres comparaisons valident cette hypothèse. Effectivement, lorsque le comparant n'est pas un élément de la nature, il s'agit d'objets ou de personnes envisagées sous un angle dépréciatif : elle se traite « comme une malade », elle ressemble à « de vieilles gens », à une touriste, à « quelqu'un qui étouffe »⁴⁴³. Mais pourquoi toujours vouloir comparer Sabine ? Cette tendance prouve qu'elle connaît une réelle impossibilité à exister ou tout au moins qu'elle n'est jamais considérée dans sa singularité ni acceptée comme tel.

Enfin, les dernières comparaisons annoncent la fin tragique de l'héroïne. Seulement douze pages après le début du troisième chapitre, en l'espace de quelques paragraphes, Sabine est comparée à « quelque chose qu'on a vu bouger et qui ne bouge plus », aux « crucifiés d'ivoire » et, pour la seconde fois, à « quelqu'un qui se noie » (p. 202-203). La brutalité et la violence de ces expressions constituent les jalons du drame à venir. Le lecteur attentif a immédiatement saisi leur fonction dans la mise en place du tragique. Cette mise en perspective se voit renforcée par la répétition de l'image du noyé, vingt pages plus loin, puis par d'autres termes comparants qui incluent toujours l'idée de la mort : « elle se jeta contre lui, comme contre un mur où elle eût voulu se tuer », « Elle buvait le vertige comme ceux qui se noient boivent la vague », et enfin

⁴⁴² P. 253. La même comparaison est effectuée une centaine de pages avant : « elle souffrait alors véritablement comme les enfants, dont le cœur saute dans des larmes. », p. 169.

⁴⁴³ P. 119, 132, 248 et 258.

elle « se laissa glisser le long de sa douleur (...) comme un ouvrier qui tombe et se tue »⁴⁴⁴. En définitive, ces comparaisons fonctionnent comme des synthèses, des raccourcis pour la compréhension du personnage principal et de son destin.

D'autres comparaisons concernent surtout la nature et la musique, les deux passions de Sabine. Dans ce cas, ces images, très esthétiques, exposent les émotions de l'héroïne. Ainsi les termes comparants (« encens », « fleur de sang », « déchirure », « écrasé de sublime »...) visent-ils à expliquer les rapports complexes que le personnage entretient avec la musique. La force évocatrice de ces énoncés prouve l'intensité de l'émotion ressentie et l'influence de cet art. En outre, à l'instar du *Visage émerveillé*, certaines comparaisons approfondissent la vision que Sabine a de la nature. Les comparants sont donc très divers : un objet, un autre élément de la nature, une peinture, une partie du corps... Là aussi, l'auteur brouille les repères habituels même quand l'image s'effectue dans un domaine analogue : « le soleil est proche des sables comme une orange qui laisse couler son suc... » (p. 68). Les saisons finissent par se confondre, l'automne devient l'été et possède les mêmes caractères qu'une « poire savoureuse » (p. 260). Au-delà de leur dimension esthétique évidente, ces images révèlent que ce regard poétique est également analytique. Cette acuité, illustrée par l'exemple « des cèdres de l'Atlas (...) soyeux et pleins de reflets comme la fourrure des renards bleus » (p. 260), n'est pas seulement ornement, elle relève aussi d'une faculté d'observation et d'imagination.

Enfin, les rapprochements les plus insolites comparent des abstractions à des objets ou à des personnes dans le but de les rendre plus tangibles. À l'instar des gestes qui « modèlent » la phrase, on pourrait ajouter que l'adjectif modèle l'idée. Ces images s'efforcent donc de donner « une forme » aux sentiments et aux sensations, rôle assumé par le corps dans la réalité⁴⁴⁵. La douleur de la passion éteinte se transforme en une « égratignure », Jérôme esquive des questions « comme on se défait d'une étreinte », un rire peut agresser autant qu'un « coup de coude », les cœurs amoureux ressemblent à des « tiroirs ouverts »⁴⁴⁶. De même, quand Sabine décide d'abandonner la partie, elle laisse « tomber la vie (...) comme un vêtement défait » (p. 264). En bref, qu'il s'agisse des émotions, en particulier de la tristesse et de l'angoisse, ou des souvenirs, la

⁴⁴⁴ P. 216, 226 et 285.

⁴⁴⁵ « Comment pourrait-elle maintenant (...) garder contre elle ses bras désolés, tandis que de son corps rigide et de son souffle inégal monterait dans l'air la forme silencieuse du cri et des lamentations. », p. 114.

⁴⁴⁶ P. 80, 92, 164 et 241.

comparaison sert à la fois à redoubler l'intensité de l'affect et à mettre en lumière une réalité le plus souvent accablante.

La métaphore est beaucoup plus employée dans *La Nouvelle Espérance* que dans le roman suivant. Dès lors, on peut s'interroger sur les motivations de ce choix. Que permet la métaphore que la comparaison ne peut apporter ? Pourquoi cette dernière disparaît-elle parfois au profit de l'autre ? Pour certains, « La métaphore (...) est d'abord un marqueur de subjectivité individuelle⁴⁴⁷ » et il semble en effet que la poésie émane avant tout de cette appropriation du monde retranscrite dans le langage. La métaphore devient alors la figure qui révèle le plus l'idiosyncrasie de l'auteur. Pour d'autres, elle serait même indispensable dans la création du sens, à la fois « système non défini et instrument⁴⁴⁸ » nécessaire à la conceptualisation. Ces deux caractéristiques prégnantes ont même fini par rendre le procédé suspect auprès d'écrivains tels que George Sand, Stendhal ou Camus qui ont tenté de limiter son utilisation le plus possible.

Dans le deuxième roman noaillien, rien de cela et les métaphores abondent, essentiellement dans sa première moitié. Comme les comparaisons, elles sont de plusieurs types. Tout d'abord, on peut souligner que les termes mis en rapport sont moins hétérogènes et moins éloignés que dans les comparaisons. La finalité diffère également et l'on peut émettre l'hypothèse suivante : la comparaison tendrait à expliquer et analyser en transférant les propriétés du comparant au comparé, tandis que la métaphore effectuerait cette même opération par l'approfondissement et la recherche de l'exactitude. Dans cette optique, l'élection des verbes, des adjectifs, et la précision du mot qui doit exprimer une situation avec le plus de justesse possible, sont les principales caractéristiques de la métaphore noaillienne. Chacune d'elles correspond à la volonté de trouver une adéquation totale entre la pensée et la langue. Mais cette manière de déchiffrer le réel peut conduire à des extrêmes étranges. En effet, certaines métaphores *in absentia* rendent l'énoncé ambigu et aucune traductibilité ne semble plus valable qu'une autre. Toute l'amplitude de la métaphore se révèle alors, y compris dans son opacité. Ainsi la multiplication des « couches » de signification peut-elle rendre le style confus voire ampoulé. L'écrivain doit veiller à n'en pas abuser ou doit s'appuyer sur les clichés culturels portés par chaque sème et ses extensions. Dans l'exemple suivant : « La flamme chez cette enfant montait des profondeurs du sang, gagnait le

⁴⁴⁷ Éric Bordas, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁴⁸ Jean Molino « Anthropologie et métaphore », *Langages*, n°54, 1979, p. 115.

cerveau, faisait sur la pensée, sur la raison, danser son rouge incendie. Nulle réserve et nul jugement en cet esprit que la première vague emplissait », que représentent « la flamme » et « la vague » (p. 14) ? Certes, on peut apprécier le style, mais quel sens lui donner en l'absence de motif et de comparé ? Dans ce cas, même les clichés ne peuvent fournir une interprétation viable et la métaphore devient à son tour une abstraction sans véritable intérêt.

Lorsque cette figure ne relève pas uniquement de l'expression de la subjectivité esthétique de l'auteur, elle permet également de matérialiser des notions abstraites. Ainsi peut-on noter l'emploi systématique de la métaphore à propos de la musique, du silence, du temps ou encore du bonheur. De plus, ces énoncés appartiennent le plus souvent à la sphère de l'héroïne, ce qui leur confère également une portée explicative : la métaphore n'est pas une fin en soi. Elle porte, par exemple, les pensées de Sabine : « (...) l'amour si impossible, tout si triste et si bas autour d'eux, et la musique qui leur fait en rêve ces corps de lumière, ces bouches de larmes et de suavité, ces regards plus déchiffrés et plus adhérents que les mains autour des cous renversés... » (p. 31). Grâce à cet aspect explicatif, l'idée intensifiée par l'image gagne en clarté. Les gestes de Sabine, dans l'exemple suivant, semblent plus vrais que nature et l'auteur remporte son pari quand le lecteur s'identifie à ce personnage anéanti : « Elle se maintenait ainsi, tendue, courbée dans l'attitude d'un arbre sous l'orage, et elle marchait rapidement ayant l'apparence de tordre du fer, de se rompre l'âme. » Une multitude d'exemples de ce genre montrerait que, dans ces énoncés, la métaphore s'apparente à une figure de l'amplification⁴⁴⁹.

Enfin, les analogies ont une dernière fonction : faire ressentir les émotions avec le plus de nuance possible. En effet, la métaphore tire toute sa puissante efficacité de la superposition des significations et de l'image, se transformant en instrument de précision capable d'exprimer l'intégralité d'un affect : « il lui apparaissait que cet amour avait été sa jeunesse, que la douleur même y avait eu le glissement et la force légère des colères d'enfant » (p. 263), ou encore « (...) et son âme à elle poursuivait l'autre âme jusqu'au fond de la gorge chantante... » (p. 63). Par conséquent, forme de

⁴⁴⁹ Selon la définition de Paul Ricœur : la métaphore consiste en « (...) l'adjonction à chaque "sens" et à chaque "nom" de "champs associatifs" qui permettent des glissements et des substitutions au niveau du nom, au niveau du sens, ou aux deux niveaux à la fois ; ces substitutions par association se faisant par contiguïté ou par ressemblance » [il s'agit] d'« association par contiguïté et association par ressemblance au niveau du sens. Les deux derniers cas définissent la métaphore. », *La Métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 150.

la figuration totalisante du sujet, on comprend mieux que cette figure s'impose à l'écrivain qui recherche l'exactitude et la globalité, « l'identité et la différence⁴⁵⁰ ».

La langue poétique de *La Nouvelle Espérance* repose également sur de nombreuses autres figures de style. Parmi celles-ci, la personnification reste la plus représentée. Comme dans *Le Visage émerveillé*, l'auteur fait fi des différences entre les règnes, mélange les êtres et les choses. Sabine accueille toutes les manifestations de son environnement sans distinction de provenance ou de genre : « les feuilles jaunes [sont] mortes de chaud », les coussins « gonflaient autour d'elle », l'ombre « fait frissonner les arbres », les fenêtres du château « regardaient des pelouses rondes »⁴⁵¹. Chaque nouvel exemple confirme l'hypothèse que la personnification est pour elle un moyen de se créer un entourage familial le moins hostile possible. Cela lui permet en quelque sorte de maîtriser voire de dominer les éléments extérieurs pour mieux les transcender. Elle parvient à se recréer un monde beaucoup plus subjectif et personnel grâce aussi aux troubles sensoriels provoqués volontairement et qui touchent là encore tous les domaines. Les nombreux énoncés synesthésiques rencontrés également dans *Le Visage émerveillé*, favorisent le mystère et procurent au texte une originalité véritablement poétique. Ces mélanges tout d'abord déconcertants – à tel point qu'ils ont provoqué une violente levée de bouclier de la critique de l'époque – participent, au même titre que les analogies, de l'exactitude recherchée. L'acuité sensorielle du poète, comme l'indiquent les exemples ci-après : « des cheveux doux d'un noir lourd et des yeux obscurs, ardents et glissants », « l'odeur molle des pétunias », des « souvenirs stridents », « des yeux aigus, arides et sifflants »⁴⁵², transposée dans ces audacieuses expressions, se justifie donc pleinement.

La richesse stylistique du roman se fonde aussi sur l'utilisation d'autres figures telles que le chiasme, la gradation, la synecdoque, la périphrase. La redondance tautologique observée plusieurs fois dans *Le Visage émerveillé* se fait plus discrète dans le cas présent⁴⁵³. En revanche, les figures de l'opposition, l'oxymore et l'antithèse, totalement absentes dans le court roman de la religieuse, apparaissent ici ponctuellement. Enfin, la poésie de cette prose émane également des répétitions et des reprises qui procurent rythme et harmonie à certaines phrases et paragraphes du roman.

⁴⁵⁰ Paul Ricœur, *op.cit.*, p. 311.

⁴⁵¹ P. 249, 22, 51 et 46.

⁴⁵² P. 2, 16, 106 et 223.

⁴⁵³ Il n'en existe qu'une occurrence : « (...) que ferait-elle de cette ivresse de l'âme à se prolonger, à se recréer, qui l'appel de l'amour à l'amour ? », p. 112.

Ces écarts dans la syntaxe habituelle de la prose sont particulièrement flagrants car il ne s'agit pas de phénomènes isolés. Adjectif, verbe, nom, groupe nominal, adverbe, pronom, toutes les catégories grammaticales sont concernées. Ces mots, répétés au minimum deux fois dans la même phrase et jusqu'à cinq fois en plusieurs pages, ont des fonctions variables.

Ce procédé peut tout d'abord mettre en valeur un terme en particulier qui prendra dès lors plus d'importance : « visage », « piano », « odeur », « âme », « tranquille », « peur », « ombre », « mourir », « jaloux », « héroïsme », « remord », « cri ». Cette liste, quasiment exhaustive, présente divers types de reprises et répétitions. Tout d'abord, celles-ci peuvent être déclinées sous la forme verbale, nominale ou adjectivale. Par exemple, l'adjectif « jaloux » apparaît dans une première phrase au genre féminin, puis au masculin dans une autre et enfin à l'infinitif dans une troisième. À chaque fois le mot a été répété deux fois dans la même phrase. Cette tendance relève avant tout de l'insistance, du martèlement, mais elle met aussi en jeu la construction syntaxique et par delà, les sonorités et le rythme de la prose. Par conséquent, ce n'est pas tant le mot répété qui est valorisé et important que l'effet produit : « Elle regarda autour d'elle les meubles de la pièce, des meubles de bois châtain, lourds et ornés » (p. 49). Dans cet exemple, où quelques lignes plus loin le nom « porcelaine » est aussi repris, le mot « meuble » n'a pas d'intérêt en lui-même mais la répétition fait sens car elle simule la saturation qu'ils procurent à la chambre de Sabine. De plus, l'attention portée aux objets rappelle les décors d'un théâtre et les séjours de Sabine aux Bruyères se transforment en une scène comme « dans les comédies de Molière » (p. 49). La répétition de l'adjectif « tranquille », repris quatre fois à la page 104, ne fonctionne pas de cette manière. En effet, Sabine, après la révélation de Jérôme, constate qu'elle n'a jamais connu la sérénité. Elle s'en étonne et redit le mot comme si elle en cherchait le sens. Il lui semble tout à la fois extraordinaire et impossible, le répéter revient à essayer de saisir ce qu'il implique. De plus, tout ce paragraphe s'organise autour de deux autres répétitions : l'adjectif « morte » et le verbe « reposer » conjugué au futur puis au subjonctif présent. L'improbabilité marquée par l'aspect de ces deux temps et les diverses répétitions raisonnent comme un appel, une prière. Enfin, lorsque Sabine rédige sa lettre d'adieu à Philippe, l'expression « mon ami » alterne avec « mon bien-aimé », placée en début de paragraphe. La valeur de cette répétition ne se situe pas dans l'instance en tant que telle mais constitue plutôt une interpellation censée accaparer toute l'attention du destinataire. Ce procédé itératif peut s'apparenter

à l'anaphore poétique. Dans d'autres cas, la répétition bouleverse complètement la signification de l'énoncé et aboutit à un nouvel écart rhétorique. Ainsi, l'antanaclase suivante : « À quelles ombres dans l'ombre, à quelles ombres apaisantes et caressantes (...) », renforce-t-elle l'effet de dramatisation et de mystère (p. 114). Il en va de même avec l'adverbe d'intensité « si » dont la reprise conduit à l'hyperbole : « l'homme et la femme si misérables, l'amour si impossible, tout si triste et si bas autour d'eux (...) » (p. 31). Ce procédé implique souvent des phrases longues et très cadencées, de rythme binaire ou ternaire. En outre, le rythme s'appuie sur la récurrence de certains sons (assonances, allitérations) et sur la construction de la phrase. On remarque, en effet, que certaines d'entre elles n'ont pas de verbe, d'autres pas de déterminant ou encore pas d'article de coordination. Dans l'exemple « Étonnante enfance mystique et amoureuse, désespérée, sage et violente ! », la phrase ressemble à un vers et rompt totalement avec la prose du reste du texte (p. 13). En conclusion, tous ces écarts rhétoriques par rapport au langage romanesque procurent au roman une dimension poétique indéniable.

L'ultime roman d'Anna de Noailles concentre une multitude de figures de rhétorique. Ce foisonnement étonne par sa densité et sa richesse, pouvant même aller jusqu'à lasser le lecteur. On dénombre en effet plus d'une centaine de comparaisons et au moins une métaphore par page ! Les figures les moins usitées dans les autres romans abondent dans celui-ci à l'instar des hyperboles, personnifications et oxymores. Les répétitions sont également omniprésentes. On retrouve aussi les spécificités de l'écriture noaillienne tels que les énoncés synesthésiques et les tautologies redondantes. *La Domination* est bien le roman de la démesure et des extrêmes. Mais alors, comment interpréter une telle prolifération ? Est-ce une fantaisie de l'auteur qui a laissé libre cours à sa verve, une démonstration maladroite de son savoir-faire, une nécessité compositionnelle ? Il ne s'agira pas dans cette partie de traiter de l'intégralité de ces procédés stylistiques, car cette analyse pourrait constituer à elle seule un travail de recherche fourni, mais plutôt de tenter de valider l'une de ces hypothèses.

La quantité et la variété des figures débouchent sur une véritable accumulation. Elles se succèdent avec une telle rapidité qu'il est parfois difficile de les distinguer. La comparaison contient une personnification, l'hyperbole appelle la métaphore ou l'oxymore, entraînant des phrases souvent très longues. Dès la première phrase du roman, la comparaison introduite par le verbe « sembler » se focalise sur l'environnement du héros. Cette page d'exposition se termine par la personnification de la vie doublée d'une comparaison. Les indices sont clairs : le destin d'Antoine Arnault,

marqué par une facilité manifeste, dépend des éléments extérieurs. Cette première page préfigure le parcours du héros qui est « solitaire » comme « le marronnier » et qui sourit à la vie comme il le fera plus tard à ses conquêtes féminines. Les métaphores et les comparaisons des pages suivantes confirment que le héros est sur une voie ascendante jalonnée de succès : « ils voudraient toucher mes mains et mes yeux pour être à leur tour enflammés », « à l'écart de la colline d'or où Antoine Arnault s'élançait » (p. 2 à 4). Les comparaisons portant sur le héros ont deux fonctions principales : elles le définissent et expliquent voire justifient ses comportements. Ainsi peut-on portraiturer le jeune homme par le biais de ce procédé. Il en émerge alors une vision assez différente de celle que l'on peut avoir après la première lecture. En effet, au lecteur qui voudrait résumer Antoine, s'imposeraient les qualificatifs ambitieux, viril, dominateur, mégalomane... Pourtant, les comparaisons nuancent quelque peu cette première image. Tout d'abord, les gens qui le côtoient chez le maître le perçoivent comme un parasite ou « comme un débutant naïf » (p. 33), alors qu'auprès de Corinne il joue les professeurs (la nuance péjorative est latente). Cependant, dans la première moitié du roman, il y a bien une correspondance entre sa fougue et les « gazelles qui se courbent et se relèvent » ou encore entre son attitude dirigiste et le « guerrier grisé (...), le chef » qui rudoie son amie⁴⁵⁴. Au fur et à mesure, cette image s'érode : dès son arrivée à Venise où il se trouve « cloué » par une « flèche » invisible (p. 103). Puis, dans les dernières pages du roman, il se trouve dépouillé de toute sa superbe à tel point qu'il est comparé à un ignorant et à Adam déchu « à qui on montre la mort. » (p. 289). Mais le plus étonnant réside dans la reprise d'un même comparant : trois fois Antoine Arnault est assimilé à un enfant⁴⁵⁵. Face à cette insistance, le mythe du jeune homme célèbre et impérieux arrogant et fier s'effondre. De plus, toutes les connotations associées au terme d'« enfant » sonnent comme un revers cinglant à tous ses rêves d'héroïsme et d'absolu. En définitive, les comparaisons agissent comme une sorte de rébus qui lève le voile sur un aspect du héros, achevant de décrédibiliser son caractère hâbleur et supérieur. Ces énoncés illustrent particulièrement bien le parcours chaotique d'un jeune homme et symbolise sa chute.

Les analogies permettent également de comprendre comment Antoine Arnault perçoit les femmes qui constituent l'enjeu du récit. En effet, elles sont sans cesse

⁴⁵⁴ P. 45 et p. 66.

⁴⁵⁵ « (...) timide et audacieux comme un enfant », p. 27 ; « (...) comme un enfant malade », p. 199 ; « j'étais comme un enfant », p. 211.

comparées et rapprochées de la nature ou de personnages littéraires. Ce procédé passe parfois par la mise en valeur d'un détail et deviennent des analogies synecdochiques. Le cœur, l'âme, et les yeux suffisent à définir la femme ou son comportement : « cette âme qui avait en soi de quoi briller comme un héros, comme Jeanne d'Arc (...) comme Yseult terrassée d'amour » (p. 298).

Ces métaphores ne sont pas toutes construites de la même façon. On remarque une grande proportion de métaphores articulées avec le verbe « être » ou mises en apposition. Les premières mettent en valeur soit l'identité soit la définition, les secondes facilitent le transfert de signification entre les termes. De plus, la comparaison permet d'établir des relations originales et parfois particulièrement révélatrices de rapports insoupçonnés. De ce fait, les figures de l'analogie orientent l'analyse dans une double direction : « vers la ressemblance visible ou vers le rapport abstrait⁴⁵⁶ ». Ainsi ces nombreuses métaphores et comparaisons aboutissent-elles à une vision très contrastée de la femme. Qu'elle soit comparée à une « grive », « un cheval », « des feuilles », des « fruits », « une plante », une « déesse féconde », un « fantôme », un « orage », un « guerrier », la femme semble à la fois forte et fragile⁴⁵⁷. Ces caractéristiques découlent surtout de comparants liés à la nature : son courage lui vient de son animalité – caractère si souvent souligné – et sa beauté de la végétation. Les filles d'Arnault sont même évoquées par le cliché de « roses parfaites », l'image de la fleur et de l'oiseau s'imposant régulièrement (p. 219). De manière très classique, voire passéiste, les analogies sur la femme proviennent donc de la nature. Mais que l'on ne s'y trompe pas, il s'agit du point de vue du protagoniste masculin qui ne parvient pas à les voir autrement que comme « une Ménade », « une reine », « un enfant », « Yseult et Desdémona », « Zuléika », « petite-fille de don Sanche, d'Alphonse le Magnanime, des Romenceros de Cervantès ! »⁴⁵⁸ etc. C'est-à-dire qu'à ses yeux, elles demeurent, au mieux des êtres imaginaires idéalisés, au pire des chimères débiles et aliénées. De même, quand il voit en Marie « une petite dame triste et chérie du beau XVIII^e siècle », il crée une distance qui mène à l'incompréhension (p. 178). Par conséquent, toutes ces images aboutissent à une fausse vision de la femme aimée qui biaise son jugement. Là encore, la femme n'existe pas en elle-même et n'est perçue que par ces filtres déformants.

⁴⁵⁶ Jean Molino, « La métaphore », *Langages*, *op.cit.*, p. 7.

⁴⁵⁷ Respectivement p. 86, 139, 72, 162, 258, 262, 254, 40, 160.

⁴⁵⁸ P. 142, 158, 35, 191, 233, 225.

Les ultimes analogies du roman apportent néanmoins un net changement. En effet, lorsqu'Antoine retourne visiter Marie après huit d'absence, il se rend compte qu'elle « avait été lui-même comme nos yeux sont dans nos visages » (p. 244), ce qu'elle avait déjà compris quand elle avoue à propos d'Émilie : « Je la goûte comme l'autre l'a goûtée » (p. 183). La révélation s'avère importante car elle met l'accent sur une certaine ambiguïté de genre que l'on retrouve avec Élisabeth dont les gestes sont comparés à ceux d'un « époux » (p. 295). Ces femmes qui, l'espace de quelques instants, usurpent la place de l'homme, ont-elles compromis par cette inversion des prérogatives la réussite de la relation amoureuse ? La virilité de ces personnages féminins brouillerait-elle les repères au point de déstabiliser l'homme qui, dès lors, se trouve égaré et diminué ? Pourtant, personne ne semble sortir vainqueur de ce double jeu. Serait-ce alors une allusion très discrète de l'auteur sur l'émancipation de la femme en ce début de XX^e siècle⁴⁵⁹ ?

Comme annoncé ci-dessus, les analogies, expression de la subjectivité et de la déviation, peuvent tendre aussi vers l'abstrait, et la métaphore en particulier « est tirée du côté du symbole, de l'énigme, de l'oracle, de l'hiéroglyphe (...)»⁴⁶⁰. Cet aspect énigmatique appartient aussi à la comparaison comme le prouve l'exemple suivant où la signification de l'énoncé reste assez sibyllin : « une vassalité totale et rigoureuse m'enivre et m'attendrit comme la volupté (...) » (p. 88). En outre, la comparaison permet aussi de signifier différemment et d'éclairer des concepts abstraits ; Antoine aime la vie « comme une sœur » (p. 228), le malheur ressemble à « une leçon » (p. 246)... On trouve également la dimension symbolique de la métaphore dans les pages sur Venise, certaines fonctionnant presque comme des expressions figées : « ivre de mélancolie » (p. 70), « dignité de plébéien » (p. 90) ... Enfin, on remarque également qu'une grande accumulation de comparaisons aboutit à l'hyperbole, l'énoncé acquiert donc une valeur emphatique.

L'emploi de la métaphore simple s'avère incontournable à chaque nouvelle évocation d'une ville tandis que la métaphore filée semble réservée à l'expression de l'amour⁴⁶¹. Les descriptions des séjours en Hollande et à Venise font l'objet de récits métaphoriques particulièrement développés. Durant ces longs passages poétiques, le

⁴⁵⁹ On sait en effet que cette tendance s'affirme plus spécialement au début de ce siècle. Voir par exemple le livre de Mélanie E. Collado : *Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre – Émancipation et résignation*, L'Harmattan, 2003, p. 61-62.

⁴⁶⁰ J. Molino, *op.cit.*, p. 7.

⁴⁶¹ Voir p. 126, 148-49 et 164.

lecteur a l'impression de tout percevoir par les facultés intellectives du héros, ce qui procure au texte une force émotive indéniable. De plus, cela accentue le mystère dû à la focalisation unique et resserrée, finissant par rendre ces villes imaginaires : « Il regardait passer les autres gondoles, carnaval noir, sombres sirènes qui portent devant elles leur beau peigne d'argent. » (p. 104). Cependant, la métaphore peut aussi créer une grande frustration voire un embarras. En effet, le lecteur est mis devant l'image, acculé à percevoir la chose considérée sans pouvoir s'y soustraire. Par conséquent, ce procédé peut susciter un rejet, provoqué par cette obligation de voir comme le héros, car « la métaphore crée la relation au lieu de la supposer⁴⁶² ». Mais le comparant réintroduit cette latitude, a priori amoindrie par la multiplicité de significations qu'il soulève. En quelque sorte, la comparaison limite et borne plus sensiblement l'idée alors que la métaphore débride l'imagination et joue sur des interactions infinies. L'équivoque peut même aller jusqu'à obscurcir le sens de l'énoncé : « Foule invisible des parfums d'été qui vous réunissez sur une âme et prenez tout son terrain... » ou encore : « Mais elle rêvait, elle ouvrait son âme à toutes les armées de la vie... »⁴⁶³

Cet outil stylistique condense les sensations du personnage, simulant parfaitement ses différents états d'âme. La métaphore devient très efficace pour l'expression des sentiments, qu'il s'agisse de la douleur, de la passion (amour, volupté, désir) ou de la musique. Dans ces cas, l'écriture métaphorique fonctionne comme des raccourcis dans le raisonnement d'Antoine, décrivant le contexte de manière plus directe et condensée quasiment sous forme de liste : « Harlem, qui tient prisonnière dans son petit musée plus assoupi qu'un dimanche de province, – toujours brillants, toujours royaux, les beaux chevaliers de Franz Hals ; Rotterdam, joyeuse et goudronnée, si aimable avec sa paisible ardeur marchande, sa statue d'Érasme en courtois professeur sur la place fruitière du marché (...) » (p. 79-80). Arnault agit pareillement avec les femmes qui sont de cette manière rapidement radiographiées puis cataloguées. On s'étonne, en effet, du jugement hâtif qu'il porte sur Émilie, peut-être aussi précipité que son désir... En définitive, la métaphore contient quelque chose de plus percutant, de plus efficace que la comparaison qui prend le temps de poser les différents termes en présence, de les jauger, pour mieux les relier.

⁴⁶² J. Molino, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶³ P. 237 et 288. Il est à noter que par cet aspect, que l'on retrouve plus appuyé encore dans la poésie noaillienne, l'auteur se rapproche sensiblement et indubitablement des Surréalistes, comme l'ont souligné C. Mignot-Ogliastri, *op. cit.*, p. 321.

Il faut mentionner également l'utilisation esthétique de l'analogie qui, dans cette optique, est le plus souvent relative à la nature. On ne peut qu'apprécier les exemples suivants qui semblent des pauses ou des respirations accordées au lecteur comme au héros : « en regardant les cygnes tremper leur bec noir dans l'eau frisée », « la résidence odorante, où dans les jours de juillet, sous un immobile soleil, les roses comme de l'eau bouillent... », « Étendant sur le ciel bleu sa verdure subtile et délicieuse, la branche large du cèdre semble une fougère géante pressée sur un herbier divin... »⁴⁶⁴.

En conclusion, il s'avère que cette affluence, cette présence saturante des figures de l'analogie correspond au reflet de la conscience du héros. Le lecteur plonge ainsi au cœur de sa pensée dense et complexe. Ce point de vue subjectif explique l'abondance de ce procédé qui s'adapte à toutes les courbures de son raisonnement, de son esprit. La métaphore a aussi la faculté d'embellir, d'ennoblir la langue, ce qui caractérise aussi le héros qui souhaite construire un univers à sa dimension : « La métaphore a une valeur en même temps émotive, descriptive et cognitive (...) La relation qui existe entre les deux termes a donc une présomption de fondement ontologique, en ce qu'elle peut nous révéler quelque chose de la structure du monde, de la structure de notre être propre, et des rapports entre le monde et nous-mêmes, entre le microcosme humain et le macrocosme que constitue l'univers⁴⁶⁵. » Enfin, cette définition convient également aux intentions d'Anna de Noailles dont certaines métaphores semblent expliciter sa pensée, et, quand l'on procède au listage intégral, ces figures lèvent le voile sur une vision personnelle et inédite du monde.

Il existe de nombreuses autres figures de rhétorique dans ce roman. Les plus remarquables sont celles qui relèvent de l'exagération, telle l'hyperbole et la redondance tautologique, et celles qui appartiennent au registre de l'opposition comme l'oxymore et l'antithèse. Ces figures ne sont pas toutes construites de manière similaire. On peut déjà signaler que les superlatifs habituellement employés dans ces cas sont complètement absents. Certaines hyperboles sont introduites au moyen de nombres démesurés, tandis que d'autres s'articulent autour d'un verbe impropre à la situation qui met en relief la disproportion : « (...) et la douleur, mille douleurs circulent en elle (...) », « (...) tandis que six cents voix jetteraient avec elle son dernier soupir... », « Que mon âme qui depuis trois mille ans garde ton culte champêtre (...) » et « (...)

⁴⁶⁴ P. 75, 212, 303.

⁴⁶⁵ J. Molino, *op. cit.*, p. 23.

Antoine pensa mourir de la longueur d'un jour d'orage (...) »⁴⁶⁶. Dans plusieurs cas, l'hyperbole naît de la répétition de l'adverbe d'intensité « si » qui peut être réitéré jusqu'à quatre fois⁴⁶⁷. En outre, on trouve dans certains énoncés des noms qui, par rapport au contexte, expriment de fait une exagération : « Dans ce couvent perdu sur la colline, l'éternité ne m'eût pas suffi à vous aimer. » (p. 190). De plus, il est important de noter que ces hyperboles concernent le héros et les deux femmes les plus importantes de sa vie. Ces énoncés exagérés restent le mode d'expression de la passion et plus précisément du désespoir, participant par delà à la dramatisation du récit. Par conséquent, l'hyperbole correspond au caractère extrême de ces personnages qui se laissent entraîner dans des relations sentimentales aberrantes.

Les redondances tautologiques répondent sensiblement au même fonctionnement : elles permettent d'insister et d'amplifier une notion abstraite : « (...) Silence dans le silence », « (...) du lourd et désirant désir ». Enfin, parmi ces figures combinées et détournées, il faut évoquer les expressions de l'opposition dont l'emploi inédit et unique dans ce roman attire notre attention. En effet, même si l'on ne dénombre que six oxymores et une antithèse, leur présence s'avère révélatrice. Parmi les oxymores, trois d'entre eux ont un rapport avec la lumière : « noir soleil », « sombre lumière », « ardente pâleur »⁴⁶⁸, image qui semble la plus pertinente pour décrire des impressions indéterminées et complexes. Les trois autres, « molle force », « tombe ardente » et « givre chaud », sont fondées sur des relations synesthésiques. Alors que les hyperboles concernent uniquement les personnages, les figures de l'opposition visent indifféremment un palais de Venise, les deux amantes d'Antoine ou encore la mort, preuves que les tensions duelles qui s'exercent sur les personnages sont à la fois internes et externes. En outre, il est important de constater que ces figures se concentrent sur la fin du roman c'est-à-dire au moment paroxystique du destin d'Arnault qui se trouve face à des contradictions et doit faire des choix cornéliens. Par conséquent, l'utilisation de ces procédés se justifie pleinement, comme leur absence est logique dans les deux autres romans puisque ni Sophie ni Sabine n'ont dû affronter le dilemme de la passion de cette manière.

La langue poétique de *La Domination* repose également sur des répétitions et

⁴⁶⁶ P. 160, 298, 229, 80. Voir également p. 6 et p. 177.

⁴⁶⁷ « Et elle était si faible et si douce, si tendre, éclairée par l'ardente lumière rouge, si désarmée, qu'Antoine se rapprochait d'elle, l'écoutait, la plaignait, la touchait. », p. 249. Voir également p. 136, 273.

⁴⁶⁸ P. 110, 232, 268. L'oxymore « noir soleil » peut aussi s'analyser comme une référence à Baudelaire.

des reprises très variées. L'analyse suivante porte sur ces itérations dans l'unité de la phrase ou de la page. Dans ce roman, le procédé itératif est également plus important, tant au niveau de la fréquence que du nombre de répétitions : au minimum deux et au maximum sept en une page. Toutes ont pour finalité de mettre en relief le mot ou l'énoncé concerné. Cependant, leurs fonctions diffèrent. En effet, la répétition d'une citation ne relève pas de la même intention que celle d'un adjectif ou d'un nom. Dans le premier cas, « César pleura lorsqu'il vit la statue d'Alexandre », cette citation rappelée trois fois à la page 16, figure l'onde de choc qui parcourt Antoine lorsqu'il prend conscience qu'il n'a finalement rien réalisé d'important au regard de ces deux empereurs. Le face à face renforce la petitesse du jeune auteur qui semble bien peu comparé à eux. On trouve d'autres phrases reprises trois fois, par exemple : « Ôter la vie », « Je n'accepte pas » et « il se souvint »⁴⁶⁹. La première formule, d'abord citée à la fin d'une phrase, se trouve réitérée trois fois de plus sous la forme de l'anaphore. La tournure à l'infinitif exclamatif, peu habituelle dans ce contexte, isole et renforce l'intensité dramatique du passage. Là aussi l'itération souligne avec vigueur les impressions du héros totalement outragé. Le deuxième énoncé fonctionne de la même façon et la position en début de phrase martèle violemment l'opposition d'Antoine. Ces paragraphes pleins d'emphase annoncent son futur engouement pour la politique. Il existe un autre passage où l'infinitif apporte solennité et gravité aux réflexions du héros. Dans un moment de lassitude, Arnault exprime son désarroi en répétant trois fois le verbe « être » qui acquiert alors une valeur oblativ⁴⁷⁰.

La répétition de noms communs s'avère plus fréquente. Elle a pour but de rendre l'idée d'accumulation ou d'enchaînement plus saisissante : « De petites maisons se suivent, forment une ronde : maisons de pierre, maisons de bois, maisons peintes (...)»⁴⁷¹ » De même, lorsque Marie comprend qu'Antoine la trompe, elle tente de s'en convaincre par la simple répétition du mot « amant » (p. 159). De plus, la colère et le mépris qu'elle éprouve semblent apporter une valeur péjorative. Cette variation se retrouve aussi dans la répétition, par exemple, de « beauté », « plaisir », « désir », « chansons »⁴⁷². Ainsi l'itération et le contexte engendrent-ils de nouvelles significations, d'autres interprétations deviennent possibles. La répétition d'adjectifs

⁴⁶⁹ P. 63, 64 et 243.

⁴⁷⁰ P. 89. Dans le même genre, on peut relever la reprise « je veux vivre », p. 23.

⁴⁷¹ P. 73. Voir également la répétition de la phrase « Ils connurent », fonctionnant comme l'anaphore, p. 55.

⁴⁷² P. 258, 274 et 306.

reste plus rare et procure un effet d'instance sur le caractère qualificatif. Dans le cas de « respectueux », la répétition adjectivale assume la même fonction que celle des noms. En outre, l'attribut employé trois fois par Antoine à la page 29 sert à introduire une nuance sur la définition et la portée qu'il confère à ce mot, comme si chaque nouvelle répétition pouvait créer un sens différent. Il en va de même dans la liste qu'il établit et où il répète sept fois l'adjectif « morte ». Placée avant chaque nouvelle femme perdue, l'épithète détachée fait l'effet d'un macabre recensement, comme une cloche sonnerait le glas. On peut noter à ce propos que les paradigmes de « mourir » – mort, mortes – sont les plus souvent répétés dans ce roman. De plus, il faut ajouter que, de manière générale, la majorité des reprises est effectuée en nombre impair : trois, cinq ou sept fois. Étrangement, les mots répétés deux fois sont moins nombreux dans *La Domination* alors que c'était précisément l'inverse dans les deux autres romans. Cette tendance ternaire se confirme par l'étude du rythme de la phrase où l'on constate souvent la présence de trois termes de même nature. Il peut s'agir de trois verbes, de trois adjectifs ou de trois prépositions. Par exemple, la phrase suivante : « Il les trouvait impérieuses, arrogantes, satisfaites d'elles-mêmes dans leurs toilettes luisantes et tendues, sous leurs chapeaux de fleurs, avec leur air volontaire et restreint » (p. 10), s'articule autour d'un premier trio d'adjectifs, complété par deux groupes de deux adjectifs. Malgré ces deux derniers énoncés binaires, la phrase garde sa cadence ternaire grâce aux trois axes développés : les toilettes, les chapeaux et l'air des femmes. Les séries de trois adjectifs à la suite sont très fréquentes. On observe une tendance similaire avec les verbes et les subordonnées : « Mais elle parle, et voici que, douce, timide, toujours soumise, elle devient forte, et d'une voix nette, desséchée, elle dit tous ses griefs, ce qu'elle a deviné, ce qu'elle entrevoit, ce qu'elle sait. » (p. 167). De cette façon, certaines phrases deviennent très longues et peuvent comporter jusqu'à sept verbes conjugués. En revanche, on ne trouve qu'un cas où des adverbes se succèdent : « chaudement, brièvement, fortement » (p. 144). Ce procédé inclut également les noms dont l'accumulation relève de l'énumération ou de l'approfondissement d'une idée⁴⁷³.

Il semble assez ardu de tirer les conséquences de la prégnance du rythme ternaire mis en valeur par ces répétitions ou énoncés triples. Tout d'abord parce que le rythme binaire reste bien présent mais aussi parce que nous ne disposons pas d'autre récit de ce genre, c'est-à-dire dans lequel Anna de Noailles prend un homme pour héros

⁴⁷³ Voir par exemple, p. 17, 65, 262...

afin de relater son ascension et sa chute. Néanmoins, ces deux singularités se trouvent dans un même roman. Peut-on dès lors en conclure qu'elle pensait ou percevait le rythme ternaire comme plus masculin que féminin ? À priori, cette association femme/binaire, homme/ternaire ne se vérifie pas dans les unités syntaxiques alors qu'il s'agit d'une tendance nette dans les romans. La question reste donc ouverte et une analyse plus approfondie du rythme apporterait probablement une réponse plus tranchée.

Enfin, il convient de mettre en exergue deux autres composants du style poétique de *La Domination*, à savoir les jeux sur les sonorités et les phrases incantatoires et sur celles dont la syntaxe est bouleversée. Concernant la phrase, on relève essentiellement deux types de modification par rapport à la normale : soit le verbe a été omis, soit les articles. Dans le premier cas, ces omissions figurent différentes situations édifiantes vécues par le héros, comme l'indique l'emploi fréquent de la tournure exclamative. Ces énoncés se concentrent au début du roman quand Antoine visite Bruges, et, à la fin, comme pour la plupart des autres figures de style, quand il se trouve sollicité par Marie et Élisabeth. Ainsi le jeune voyageur est-il surpris, lors de ses promenades dans Bruges, de ne rencontrer aucun homme, « nulle ardeur » autre que la foi religieuse (p. 74). Dans ces trois cas, l'absence de verbe va de pair avec la sécheresse des habitants et la froideur de l'atmosphère. De plus, ces phrases condensées ressemblent aux constatations brèves et sans explication que pourrait faire un enquêteur ou un policier, comme l'atteste la disparition du point d'exclamation. Elles ne traduisent donc pas l'admiration ou la surprise, contrairement aux exemples suivants : « Cet encens, cris de sultanes, coffret d'amour vers Dieu ! », « Fier et noble bonheur ! », « Profond instinct des malades, voix puissantes de la génération ! »⁴⁷⁴. Les deux premières citations sont prononcées directement par Antoine. L'absence de précision peut laisser entendre qu'il estime autant qu'il brigue ce qu'il désigne. En outre, l'utilisation de ce procédé dans la description de Marie lors de leurs retrouvailles, traduit à la fois une heureuse surprise mais aussi un examen minutieux de l'ancienne amante destiné à conforter la valeur de son jugement passé⁴⁷⁵. Enfin, cette construction syntaxique abrégée rappelle le format des articles d'un dictionnaire, nuance intentionnelle que l'on trouve aussi dans le texte : « Désir, vertige profond, vacillement

⁴⁷⁴ P. 73, p. 203 et p. 284.

⁴⁷⁵ « Mince, pâle, les traits menus, douce dans sa robe noire ; fragile et nonchalante, toujours mademoiselle Aissé ! », p. 242.

des regards, divin strabisme de l'âme ! » (p. 274). Quant à l'éliision des articles, ces énoncés concernent spécialement Marie, appelée « Pâle petit cœur aristocratique », « Petite dame triste » et « Petite immortelle »⁴⁷⁶. Outre la ressemblance des expressions qui la qualifie, ces phrases, débordant d'affection et de dépit, marquent le début d'une distanciation. En effet, même si le sujet auquel ces périphrases se réfèrent est clairement identifié, il ne reprend pas moins un aspect virtuel qui sacralise la jeune femme devenant dès lors inatteignable. Ces constructions spécifiques se rapprochent dans leurs finalités des phrases invocatoires largement représentées en poésie et dans ce roman. Celles-ci accentuent et élèvent à un rang supérieur les sujets ou les objets concernés. Au premier chef, il y a bien sûr les femmes aimées mais surtout la nature : « O printemps, force du monde ! » (p. 22), « O douceur de la verte prairie, quand juin enivre les abeilles ! » (p. 17). L'abstraction revêt un caractère symbolique, empreint de déférence et d'amour. En définitive, les personnages qui usent de cette interjection rendent hommage au destinataire sous l'angle d'une admiration soumise et passionnée, qu'il s'agisse de souffrance ou d'amour : « O jeunes hommes ! dont les os nus entassés sur la dalle froide, dans les caveaux de Bazeilles, forment une litière de roseaux durs (...) », « Tu es la vie, ô mon amour, tu es la jeunesse et l'azur, le parfum des vertes amandes ! »⁴⁷⁷.

Dans ce dernier paragraphe, il s'agit de montrer, par quelques exemples, que la prose noaillienne génère des préoccupations prosodiques analogues à celles de la poésie. En effet, on relève à maintes reprises des jeux sur les sonorités répétées ou déclinées avec des phonèmes proches. « Le pouvoir expressif⁴⁷⁸ » de ces phonèmes n'est plus à démontrer et l'accumulation de consonnes et de voyelles nuance l'idée formulée suivant leur emplacement et leur récurrence. Dans le passage « Hélas, songeait-il, tout, dans cette ville coulante et molle, est également voluptueux ; il n'y a pas un moindre objet. Tout ondule et fait défaillir ! J'ai vu un bouquet de roses balancé sur le flot vert. » (p. 105), on peut repérer en gras les nombreuses allitérations en [l], en [v] ou en [t]. La consonne liquide [l] soutient la sensation de fluidité qui caractérise Venise. De plus, l'occlusive sourde [t] et la labio-dentale [v] suggèrent que les bruits de la ville sont sourds et atténués par la présence de l'élément liquide, procurant au visiteur des impressions physiologiques uniques, comme l'adjectif tactile

⁴⁷⁶ P. 155, p. 178 et p. 191.

⁴⁷⁷ P. 66 et p. 274.

⁴⁷⁸ Maurice Grammont, *op.cit.*, p. 232.

« voluptueux » qui le désigne. Par ailleurs, la voyelle palatale aiguë [i] traduit l'intensité de la sensation ressentie par Antoine, interprétation corroborée par le verbe « défaillir ». Dans l'extrait qui suit, l'accumulation de la voyelle nasale [á] résonne comme un écho à ces pays lointains, d'abord rendu par la répétition du verbe « partir » : « **André** partait, il partait de l'**Orient**, de **Constantinople** ; et **Élisabeth** regardait les lèvres et les **dents**, le sourire **charmant**, **attirant**, **luisant** ; elle trouvait émouvant que ce sourire, qui était si délicieux, durât ainsi, qu'il fût en même **temps** un **moment** rapide de l'être et sa structure même⁴⁷⁹. » Enfin, la présence saturante de la consonne nasale [m] dont le timbre voilé évoque une ambiance feutrée, rappelle en quelque sorte la mollesse et la langueur que l'auteur a toujours associées aux pays orientaux. Le dernier exemple met en relief le rôle des couleurs et des phonèmes si cher aux poètes : « Il aima son éclat neuf et naïf de **cuivre** jaune, de **faïence**, de **pierres roses**, de **vitraux** verts, et il aima son **antique** douceur, ses maisons de **briques** noires rendues fragiles par un long espace de fenêtres glauques. » (p. 80). Tout d'abord, la reprise de la voyelle aiguë [i] mime les reflets lumineux du jaune déjà sous-entendu dans le cuivre et la faïence. Ensuite, la récurrence de la consonne liquide [r] et de la voyelle fermée [o] confèrent gravité (car elles sont dites « voyelles sombres ») et harmonie à l'ensemble de ces habitations : le vert et le jaune sont des couleurs complémentaires, le rose et noir s'atténuent réciproquement, ce qui apporte à l'ensemble équilibre et « douceur ». Enfin, la triple répétition du son [k] renforce par sa brièveté l'idée de fragilité formulée par le narrateur.

On pourrait multiplier les exemples et toujours l'on parviendrait à cette conclusion : le soin particulier pris par l'auteur à l'expressivité des phonèmes, la sonorité des mots ou encore le rythme de la phrase relèvent du travail poétique. Il apparaît donc clairement qu'Anna de Noailles n'a jamais dissocié les genres et que la poésie semble plus un matériau malléable qu'un style littéraire différent des autres.

⁴⁷⁹ P. 294.

3.2 *Le traitement des couleurs*

La richesse de la langue poétique noaillienne ne se fonde pas seulement sur une capacité inédite et surprenante à combiner les mots, les sons, les sensations dans un but esthétique ou rhétorique. Il est un autre domaine dans lequel la virtuosité stylistique de Noailles reste exemplaire. C'est, en effet, avec une acuité remarquable qu'elle définit et choisit les couleurs qui imprègnent ses récits⁴⁸⁰. Cette attention particulière portée au détail, à la finition, joue sur tous les paramètres de la couleur : le ton, la clarté, la luminosité et la saturation. Parallèlement, pour composer sa palette chromatique l'auteur a recours aux verbes et adjectifs permettant l'expression des plus fines nuances⁴⁸¹. Ce n'est pas tant l'originalité des couleurs ni les associations qui cette fois interpellent le lecteur : on ne trouve pas de combinaisons incongrues ou insolites. En fait, l'auteur se contente de quelques coloris souvent réemployés. Son intention n'est pas purement esthétique ou démonstrative ; au travers de ces annotations de couleur l'auteur aspire d'abord à l'exactitude. Cette exigence de précision et l'importance des termes évoquent inéluctablement l'art du peintre. Il n'est pas anodin d'ailleurs que Julien soit peintre et qu'il porte le nom d'une couleur : Violettes. En outre, on a pu remarquer que les romans sont truffés de références artistiques. La romancière a-t-elle voulu faire plus que les évoquer ? L'abondance des couleurs ne traduit-elle pas l'intention de concevoir une « œuvre totale » qui inclurait la poésie, la musique et la peinture⁴⁸² ?

Pour certains philosophes, la poésie possède la capacité de réunir tous les modes de représentation. Hegel, qui place ce genre au sommet de la hiérarchie des arts, conclut à la possibilité d'intégrer toutes les formes artistiques dans la poésie : « En effet, la

⁴⁸⁰ « Je veux dire que ce qu'il y a de plus extraordinaire, de plus beau dans ce livre (probablement ce qui vous frappe le moins parce que c'est ce qui émane le plus directement de vous sans intervention de votre raisonnement et de votre volonté), c'est qu'il n'est pas composé de parties, qu'il est un, baigné tout entier, où les couleurs se commandent les unes les autres, sont complémentaires (...) Cette vérité géniale de la couleur fait de vous le plus grand des impressionnistes et vos hardiesses éteintes par l'harmonie de tout sont inouïes (...) » Marcel Proust, lettre à la comtesse de Noailles XIII, *Correspondance générale, op.cit.*, p.85.

⁴⁸¹ « Par les fenêtres, que voilaient à mi-hauteur de légères soies d'un rouge acide de groseille, on voyait d'anciennes maisons à perron (...) », *La Nouvelle Espérance*, p. 79.

⁴⁸² Cette idée d'œuvre d'art totale fait référence à Wagner et était à la mode en France depuis les premières représentations de ses opéras à Paris. De plus, on sait qu'Anna de Noailles comme son ami Marcel Proust admiraient le compositeur allemand, qu'elle cite d'ailleurs plusieurs fois dans ses romans. Elle a pu être tentée de s'en inspirer, à l'instar de Proust dans *La Recherche*.

poésie renferme, comme la musique, le principe de la perception immédiate de l'âme par elle-même, qui manque à l'architecture, à la sculpture et à la peinture. D'un autre côté, elle se développe dans le champ des représentations et des impressions ; et crée ainsi tout un monde d'objets auxquels ne manque pas tout à fait le caractère déterminé des images de la sculpture et de la peinture⁴⁸³. »

Dans *Le Visage émerveillé* et dans *La Domination*, les couleurs sont omniprésentes : la claustration dans le premier impose un regard scrutateur sur les choses alors que dans le second c'est au contraire la quantité de paysages et de situations qui nécessite d'établir des différenciations précises. Dans *La Nouvelle Espérance*, l'usage des couleurs semble plus discret mais tout autant présent et efficace. Le recours aux qualificatifs de couleur s'applique à tous les sujets. Il peut s'agir de la nature, des villes, des objets et même d'abstractions. De ces références, on peut établir différentes interprétations : allégorique, mystique et symbolique⁴⁸⁴. Le premier cas où la couleur est rattachée à un concept de manière conventionnelle n'est pas l'usage le plus fréquent, il reviendrait en effet à reproduire des clichés. L'interprétation mystique semble le plus subjectif et donc recouvre plus véritablement l'inspiration poétique qui émane de ces romans. Enfin, la dernière option est celle qui développe le plus de possibilités de sens et de rapprochements significatifs, car la couleur se transforme en fonction de l'idée qui lui est associée. Quoiqu'il en soit, la dimension psychique reste le fait majeur et le choix d'une couleur relève également de l'expérience empirique : « Les faits n'en démontrent pas moins que la couleur recèle une force peu étudiée, mais énorme, capable d'influencer tout le corps humain, en tant qu'organisme physique⁴⁸⁵ ».

Dans les trois romans noailliens, il est surprenant de constater que les références chromatiques sont quasiment toujours les mêmes et qu'elles sont effectuées dans des proportions similaires. Ainsi peut-on en dénombrer plus d'une centaine dans *La Nouvelle Espérance* et dans *La Domination*, et environ quatre-vingts dans le petit livre de la religieuse. L'éventail chromatique récurrent est surtout composé de deux couleurs primaires : d'abord le rouge (comprenant les tons rose et violet), commun aux trois romans, puis le bleu, couleur dominante dans *Le Visage émerveillé* et *La Domination*. Enfin, le blanc s'impose dans *La Nouvelle Espérance* et *Le Visage émerveillé* tandis

⁴⁸³ Hegel, *Esthétique*, PUF, 1976, p. 119.

⁴⁸⁴ Cette classification a été réalisée par Goethe dans son *Traité des couleurs*.

⁴⁸⁵ Vassili Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, (Galerie R. Drouin 1949), Gallimard, « Folio », 1989, p. 111.

que le noir envahit littéralement l'histoire de Sabine de Fontenay et d'Antoine Arnault. D'autres nuances restent également très présentes telles que l'or, le doré et l'argent. L'azur, terme récurrent chez Noailles, ne rentre pas dans cette gamme chromatique car il est employé pour désigner une dimension spatiale infinie. En outre, les termes de *La Nouvelle Espérance* sont plus simples et les expressions moins audacieuses que dans le dernier roman. La composition des couleurs évolue donc au fil des romans. Cela peut s'expliquer soit par une plus grande maîtrise du procédé soit par la recherche d'une adéquation particulièrement ajustée au type des personnages. En effet, il se dégage de l'héroïne du premier roman une certaine sobriété ou plus précisément une sorte de dépouillement caractérisé par la solitude et l'isolement, ce qui s'opposerait en quelque sorte à une profusion de couleurs. D'ailleurs, l'emploi des couleurs rouge, rose et violet correspond toujours à l'expression de la vie et de l'intensité des sentiments, qu'ils soient positifs ou négatifs.

De manière assez traditionnelle, ces couleurs symbolisent le « principe de vie, avec sa force, sa puissance et son éclat⁴⁸⁶ ». On retrouve les associations classiques avec le soleil, le feu, et le sang : « Marie agitait des pincettes dans le feu, et la belle bûche rouge et grise éclatait en étincelles⁴⁸⁷ », « La sœur Catherine s'est aperçue ce matin, pendant ses prières, qu'elle avait dans chaque main une tache rouge et un peu de sang⁴⁸⁸ », « Et plus loin, dans leur enfance, se rappellent-elles l'aurore et ses chants d'oiseaux ? les couchers du soleil rouge, qui en août tombait d'aplomb sur les vignes de Montreux ?⁴⁸⁹ ». Ce ton et ses dérivés évoquent également la chaleur et la lumière aveuglante que l'on trouve exposées de manière insistante lors de la rencontre entre Sabine et Philippe, comme si cette couleur préfigurait leur passion future. Elle exprime également la féminité d'un visage, des vêtements et accessoires, la sensualité d'une bouche et des joues. Mais le rouge possède également un aspect négatif et synonyme de mort : l'étiquette du flacon de morphine qui servira au suicide de Sabine est rouge, l'étoffe de velours posée près du visage moulé de Beethoven « détendu par la mort⁴⁹⁰ » est pourpre. Dans *La Domination*, le rouge reste définitivement associé à Venise, ville de la volupté où cette couleur se retrouve partout, des lampions au lion de Saint-Marc, aux sorbets et aux salons. Bref, elle est le reflet de l'âme échauffée et bouillonnante du

⁴⁸⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, 1992, « Bouquins », p. 831.

⁴⁸⁷ *La Nouvelle Espérance*, p. 34.

⁴⁸⁸ *Le Visage émerveillé*, le 11 août, p. 79.

⁴⁸⁹ *La Domination*, p. 301.

⁴⁹⁰ *La Nouvelle Espérance*, p. 23.

héros. Là encore, l'interprétation symbolique nous amène à déduire que cette couleur se révèle ambivalente, signe de sentiment intense mais aussi de malheur latent. Cette dualité semble se transférer aussi aux éléments qu'elle qualifie, qu'ils soient abstraits ou concrets. Ainsi Sabine aime-t-elle la musique autant qu'elle la blesse, source de plaisir mais aussi de désespoir, ce qui explique sûrement la nuance suivante : « Il chantait, et la musique, mêlée aux mots, s'épanouissait, sensuelle et rose, comme une fleur née du sang⁴⁹¹. » Dans *Le Visage émerveillé*, cette teinte se réfère à la fois à la colère et à l'agitation dans sa saturation maximale : « je voyais rouge et consumé⁴⁹² ». Les tons plus clairs correspondent à la douceur de la nature, qu'il s'agisse des collines, du crépuscule, des coteaux ou de l'automne comparé au miel : « Automne ! ô douceur ! ô goutte de miel rose !⁴⁹³ ». D'ailleurs, Sophie résume son rapport au monde de manière polychrome. La vie lui apparaît au travers d'un prisme coloré de « bleu, jaune, et violet⁴⁹⁴. » Cette vision relève de l'expérience empirique acquise par le biais de la contemplation du haut de sa fenêtre ou dans la chapelle du couvent. Toutes les couleurs ont donc un rôle très important dans ce roman et, au regard du lieu, une connotation symbolique forte. On peut toutefois souligner que la gamme chromatique n'est pas étendue ni originale mais saturante. Dès la première page, l'adjectif « blanc » qualifie une abstraction étonnante : « un vide ». C'est également cette couleur, ou plus précisément l'absence de ton, qui clôture le roman. Entre ces deux allusions, le blanc reste très employé et surtout pour évoquer des parties du couvent, les arcades, les murs, la chapelle, sa cellule, des escaliers, le réfectoire, de la soie, un bol. Le blanc se confond donc avant tout avec la matière : les pierres, les vitres, la porcelaine, c'est-à-dire des objets inanimés. Ensuite, sœur Sophie l'associe à sa robe, aux oies et à la volupté. Comme Kandinsky, on s'accorde à dire que « le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu...⁴⁹⁵ » et en quelque sorte comme le manque dans lequel elle vit ; manque de chaleur humaine, d'ami, bref, la solitude. De plus, il implique également une dimension spirituelle et conceptuelle sous-entendue dans ce cas comme positive. Il symbolise tout d'abord la lumière : la lumière primordiale et vitale qui provient du soleil mais aussi la lumière mystique des « veilleuses⁴⁹⁶ » dont la blancheur

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁹² Le 3 novembre, p. 138.

⁴⁹³ Le 14 octobre, p. 120.

⁴⁹⁴ « (...) il voit l'univers comme je le vois, bleu, jaune, et violet. », le 17 juin, p. 52.

⁴⁹⁵ Vassili Kandinsky, *op.cit.*, p. 155.

⁴⁹⁶ « (...) les douces nuits brûlent comme des veilleuses blanches (...) », le 1^{er} mai, p. 158.

est rapprochée de la chaleur. Le blanc reste également indissociable de la religion car Dieu est lumière. Il incarne ici plus particulièrement la virginité par le biais, par exemple, des robes des religieuses, de l'hostie et de l'or des divers ornements. Il devient par delà « la couleur de la révélation, de la grâce, de la transfiguration qui éveille l'entendement en même temps qu'il le dépasse : c'est la couleur de la théophanie (...) »⁴⁹⁷. Ces significations peuvent justifier l'emploi restreint qui en est fait dans *La Domination*. En revanche, il revient régulièrement dans *La Nouvelle Espérance*, associé à des éléments naturels (les nuages, des bouquets, le crépuscule, la lune) ou à des objets (des volets, des murs, du papier, un luth, des porcelaines). Comme dans le roman précédent, on trouve aussi une abstraction assimilée à la blancheur, le désir : « (...) sous les ondes emmêlées, roulait l'enfantin caillou blanc du désir » (p. 64). Par conséquent, la couleur devient pour l'auteur un moyen approprié de préciser une notion abstraite. Dans cette optique, l'emploi du bleu dans *La Domination* semble parfois le fruit d'une sensation qui a toujours un rapport avec l'espace : qu'il s'agisse du ciel, de la mer, du soleil, des Alpes, du siècle ou des dieux, le bleu confère à ces éléments profondeur ou hauteur, soit une sorte d'intangibilité. En fait, outre les nombreuses mentions de l'azur, on pourrait quasiment dire que, quelle que soit la direction vers laquelle Antoine Arnault regarde, il semble submergé par le vide. Cette hypothèse se trouve corroborée par ses propres paroles : « (...) j'éprouve une tristesse sans raisons, initiale, finale, profonde... (...) À peine au centre de ma vie, j'en vois déjà le néant (...) » (p. 194). Dans *Le Visage émerveillé*, les termes reliés au bleu suggèrent aussi ce côté impalpable et plus précisément un rapport à l'imaginaire : il s'agit du vent, des villes d'Italie, d'un fruit à inventer ; en résumé, la couleur de l'évasion pour la none enfermée. Par extension, le bleu devient alors synonyme de l'air et de chaleur : « Je crois que je l'assoupis, étouffée par les flocons bleus de la chaleur... », « (...) l'air bleu compact et doux »⁴⁹⁸.

Grâce à ces exemples, on remarque que Noailles mélange souvent la perception et le toucher. La couleur aurait une dimension tactile, idée héritée de l'époque hellénistique qui avance que « toute couleur est mouvement »⁴⁹⁹. Enfin, cette couleur possède une dimension mystique. Le bleu est en effet la teinte de la royauté terrestre, celle du roi de France, et céleste, puisque la Vierge est vêtue de bleu depuis le XII^e

⁴⁹⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 127.

⁴⁹⁸ Le 4 juin, p. 44 et le 13 août, p. 83.

⁴⁹⁹ Michel Pastoureau, *Bleu - Histoire d'une couleur*, Seuil, « Points », 2006, p. 29.

siècle. Cette fusion entre le personnage biblique et la couleur se trouve parfaitement réalisée lorsque la petite Haïtienne arrive dans le couvent. L'incompatibilité qui existe entre ce personnage et sa vocation est mise en relief par le truchement des couleurs : le noir de sa peau s'oppose de manière rédhibitoire à la blancheur de Marie et à ses attributs, donc à ce qu'elle représente dans la religion catholique : « Affreuse petite Bénédicte, vous ne pouvez pas être une bienheureuse, parce qu'il faut pour cela des yeux bleu comme la molle écharpe de sainte Marie de Lourdes (...) » La couleur fonde des codes d'appartenance culturels et spirituels comme le prouve le « ruban de laine bleu ciel⁵⁰⁰ » que porte Bénédicte, censé la rapprocher de la symbolique mariale.

Enfin, parmi les couleurs les plus usitées dans *La Nouvelle Espérance* et *La Domination* se trouve le noir. Dans le premier roman, il caractérise d'abord les cheveux de Sabine, décrite dès la deuxième page à l'aide de couleurs foncées et contrastées : « (...) Sabine était mince et longue avec un visage soyeux, des cheveux doux d'un noir lourd et des yeux obscurs, ardents et glissants, dont la nacre à l'entour des prunelles avait la couleur des lunes bleues. » On remarque immédiatement que ce noir est pesant dans toutes les acceptions, telle la fatalité que porte l'héroïne. Néanmoins, les personnages féminins qui se caractérisent par la blondeur, comme Marie ou Madeleine, n'ont pas eu un destin plus agréable, tout au plus est-ce un plaisir⁵⁰¹. En outre, dans le portrait de Sabine, se dégage une certaine complexité due au mélange de couleurs à la fois claires et sombres. Mises en ouverture du roman, ces différentes teintes semblent définir quelques aspects torturés de l'héroïne alors que les cheveux châtain de Marie marquent plus de modération, de neutralité. En effet, le noir reste synonyme de malheur, de deuil ; il résonne pour Kandinsky « comme un silence éternel, sans avenir, sans l'espérance même d'un avenir⁵⁰² ». De même, à la fin du roman Sabine apparaît habillée et voilée de noir tel un page. Cette couleur appartient aussi aux caractères masculins : Pierre Valence a les cheveux et la barbe noirs mais sans mélange alors que Jérôme apparaît dans toute son ambiguïté au travers des diverses couleurs de son visage : « (...) l'éclat noir et blanc des pupilles, les cheveux blonds à reflets roses (...) » (p. 63). Le noir appartient aussi à la nature comme cela est plus fortement illustré dans *La Domination*. Les couleurs sombres correspondent à la nuit, la mer du nord, des

⁵⁰⁰ Le 17 octobre, p. 121.

⁵⁰¹ « Dans sa robe noire elle semblait une veuve, qui ne peut jamais être tout à fait veuve, à cause des cheveux blonds, du plaisir des cheveux blonds. » *La Domination*, p. 249.

⁵⁰² *Op.cit.*, p. 156.

branches, un étang, le bec du cygne – autre symbole de mort – et même le soleil. Mais dès qu'Antoine pénètre dans Venise, il se trouve submergé par le noir qui sature son environnement par le biais des gondoles, de leurs dossiers, leurs coussins, des robes des habitantes, des chapeaux, des matins, des places... Tout cela forme un « carnaval noir⁵⁰³ » qui participe du mystère de la ville et excite les sens du héros dont le poème revêt la même couleur. Ainsi tout semble-t-il contaminé par cette couleur capable d'être néfaste. En effet, le café, devenu un des emblèmes de la cité, est comparé à un « breuvage », terme péjoratif assimilable dans ce cas au poison (p. 109). Cependant, à l'instar de ce séjour initiatique, le noir, attribut des forces chtoniennes, représente également « le dessous de la réalité apparente, (...) la régénération du monde diurne⁵⁰⁴ », complémentaire du rouge. Après Venise, Antoine Arnault a changé, il est différent même si son âme et son cœur restent affectés par la noirceur gluante de cette ville. De ce fait, la personnalité du héros oscille entre la passion et l'anéantissement, entre le rouge et le noir. Reliant de la sorte les deux opposés de la gamme chromatique, le héros de *La Domination* aspire à un amour absolu comme il n'en existe que dans les fictions et surtout dans son roman préféré qui s'intitule évidemment *Le Rouge et le Noir*⁵⁰⁵.

Enfin, il faut ajouter qu'il existe beaucoup plus de couleurs que les trois principales traitées ici, qui sont en général renforcées par un adjectif portant sur l'intensité ou la luminosité, comme, par exemple, « éclatant, scintillant, bariolé, obscur, lumineux, clair, pâle, luisant, brillant, irisé, décoloré... ». Le vert et le jaune s'avèrent également très prégnants dans *La Nouvelle Espérance* et *La Domination*, relativement à la nature. Les mêmes expressions reviennent d'un roman à l'autre, fonctionnant comme des expressions figées, par exemple l'Espagne jaune. De même, l'or et l'argent restent très employés, souvent afin d'ennoblir les êtres, d'exprimer la préciosité des objets et de la femme, ou l'honneur conféré à telle ou telle chose. En résumé, l'emploi des couleurs correspond à de multiples desseins. Au-delà de la simple description ou de l'agrément, les couleurs permettent de renforcer une notion, une idée : le blanc devient la couleur du désir et de la volupté ou encore du silence. Cette large gamme chromatique participe de l'élaboration de l'intrigue et du personnage, touche par

⁵⁰³ Cette expression est répétée deux fois aux pages 104 et 130.

⁵⁰⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 671.

⁵⁰⁵ « La phrase que je préfère dans les livres, et qui enfin donne le sentiment de l'absolu, est celle qui clôt *Le Rouge et le Noir*. », p. 133.

touche, au même titre que les adjectifs servent à les définir. Grâce à ce procédé, les romans semblent acquérir une autre dimension, comme celle que l'on trouve dans un film ; il s'en dégage un lyrisme puissant, propre à illustrer les sentiments extrêmes qui agitent les personnages.

III. CAS PARTICULIER DU *VISAGE ÉMERVEILLÉ* : LE PROBLEME DE LA FORME.

Le Visage émerveillé reste un ouvrage à part dans l'œuvre d'Anna de Noailles. Différent, ce roman l'est à plus d'un titre : tout d'abord, par sa conception rapide et improvisée, effectuée, comme nous l'avons vu précédemment, entre d'autres projets plus conséquents et dans une grande solitude. En outre, à la lecture, le sentiment d'étrangeté persiste : à quoi a-t-on affaire précisément ? Qui est ce personnage qui se dit religieuse mais n'en assume aucun précepte ? Que déduire de cette ambivalence ? Ces questions ne constituent qu'un échantillon de réactions qui surgissent durant la lecture : « (...) la poétique romanesque de l'ambiguïté ne va pas sans susciter des contradictions⁵⁰⁶. » Ces dernières n'auraient-elles pas pour origine la forme même du roman ? Car le qualificatif imprécis de roman ne convient pas totalement aux confessions de sœur Sophie.

En effet, ce récit atypique tient à la fois du conte, de la propédeutique amoureuse, de la fable pourvue d'une morale car le journal intime fictif se révèle très malléable, très ductile. La forme traditionnelle du conte n'est certes pas respectée ici. Mais il reste indubitable que des histoires enfantines composent en partie l'arrière-plan du *Visage émerveillé*. En outre, le lecteur attentif aura reconnu le conte de Grimm *Raiponce*. Pierre Brunel pense y reconnaître également la pièce de Maurice Maeterlinck, que Noailles appréciait, *Pelléas et Mélisande*, publiée à Bruxelles en 1892 et mise en musique par Debussy dix ans plus tard⁵⁰⁷. Mais il semble que le ton tragique de cette histoire ne s'accorde pas avec le bonheur de vivre de la facétieuse religieuse. La référence commune aux cheveux ne suffit pas à en faire une source clairement établie. Les composantes du conte de Grimm rappellent certains aspects du roman : l'omniprésence de la nature avec le magnifique jardin de la sorcière, personnage assimilable à la mère supérieure par son autorité incontestée et sa puissance, la tour dans laquelle se trouve enfermée la fillette et qui prend les formes du couvent,

⁵⁰⁶ Pierre Brunel, préface à la réédition aux éditions du Rocher, 2004, p. 27.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 19.

l'anecdote des cheveux qui entraîne la transgression et le malheur. La fin diffère car le conte se termine par les retrouvailles et le mariage des deux amants. Le retour à l'état initial dans *Le Visage émerveillé* peut aussi être perçu comme un rétablissement du bonheur du même type.

Entre poésie et fiction, cette construction imaginaire est investie de nombreuses références symboliques à tel point qu'une autre possibilité serait d'interpréter le roman de façon allégorique. On retrouve cette particularité dans les écrits moyenâgeux et ceux du XVI^e siècle. Ce rapprochement ne semble pas incongru car on connaît la passion de Noailles pour la poésie de Ronsard, cité le 29 septembre, laquelle découle de la tradition courtoise. De plus, la composition sentimentale du journal de sœur Sophie fonctionne sur le schéma symbolique où se mélange secrets, métaphores et un état normé de l'amant. On retrouve une allégorie de l'amour écrite par Julien qui le relie à la rose : « Et je vous offre, Amour, comme rose dernière et plus belle (...) »⁵⁰⁸. La parole doit être aménagée pour ne pas provoquer l'angoisse de Sophie, les échanges d'abord désincarnés passent par le regard puis les lettres. Ainsi *Le Visage émerveillé* possède-t-il des consonances courtoises. De plus, le couvent rappelle *Le Roman de la Rose*, dans lequel la fleur figurerait la femme aimée qui va ensuite se réfugier dans la tour d'amour. Pareillement, les deux romans commencent au mois de mai. L'expression « il y avait » est également répétée deux fois. De même, le motif de la fontaine et de la rose existent⁵⁰⁹. En outre, le déroulement stéréotypé du récit se rapproche de ceux des romans courtois : « ouverture printanière, joie de la nature, éveil du désir ou souffrance de l'absence, attente, espoir, audace de l'aveu et timidité, raison et folie (...) »⁵¹⁰. Le culte du désir sur lequel est fondé la poétique noaillienne évoque incontestablement l'amour courtois. Enfin, la situation de Sophie correspond aussi à l'adultère qui le fonde puisque sa relation avec Julien produit un conflit intérieur qui met les protagonistes à l'épreuve. Le journal intime devient le moyen de déborder son cœur, le lieu où elle peut exprimer librement les forces contradictoires auxquelles elle est soumise et les tensions intérieures qu'elle endure. Il retrace ces conflits personnels et fait de sœur Sophie le personnage de l'initiation : elle a surpassé les affres de l'épreuve amoureuse.

L'ultime interprétation en rapport avec ce genre romanesque provient d'une remarque notée par Sophie dans les dernières pages de son journal : « La sœur Marthe

⁵⁰⁸ Le 13 août, p. 84.

⁵⁰⁹ Le 17 juin, p. 52.

⁵¹⁰ Armand Strubel, Introduction au *Roman de la Rose*, Le Livre de poche, 1992, p. 10.

me demande ce que j'écris. Je réponds : « Ce n'est rien, **c'est dans mon cahier**⁵¹¹. » Cette phrase étonne et semble à même de faire effondrer l'édifice du récit autobiographique fictif. En effet, suggérerait-elle que tout ce que l'on vient de lire n'est que le fruit de son imagination et qu'elle aurait réalisé un faux journal ? La question reste ouverte car l'emploi de la préposition « dans » laisse persister le doute.

L'étude des romans d'Anna de Noailles a permis de mettre en évidence le fonctionnement de ses récits et les intentions de l'auteur. Il en ressort que les modalités narratives sont maîtrisées et utilisées de manière efficace. La structure circulaire et bouclée des trois romans reflète parfaitement l'enfermement dans lequel les personnages se sont enfermés. De même, la valorisation de la parole intérieure par le biais des monologues valide le caractère expérimental du récit. Les dialogues peu fréquents attirent l'attention sur les problèmes relationnels et communicationnels qui préfigurent les rapports entre tous les personnages. Ceux-ci se caractérisent surtout par le manque et, par conséquent, la quête d'autre chose. Cet objet, c'est l'amour accompli et partagé. Mais il semble à chaque fois empêché ou éphémère. L'auteur a bien pointé les raisons de ces échecs dus aux idées préconçues des héros qui idéalisent la passion amoureuse. En fait, ces points de vue fallacieux proviennent de l'imitation du désir de l'Autre, perçu comme plus parfait ou mieux doté pour réussir. Leurs modèles viennent de la littérature ou de l'histoire et se nomment Emma Bovary, Faust, Don Juan, Julien Sorel, Napoléon, Iseult, Juliette... La déchéance de Sabine de Fontenay et d'Antoine Arnault sera à la hauteur de leur vanité car le temps passé à tenter de copier le désir de ces êtres fantomatiques les a empêchés de considérer leurs propres problèmes affectifs.

La recherche de l'absolu qui anime ces personnages devient à la fois exaltante et pathétique. En effet, comment ne pas s'émouvoir du bonheur de Sabine auprès de Philippe Forbier, comment ne pas aimer suivre Antoine Arnault dans la voluptueuse Venise, et comment ne pas appréhender leur chute finale ? Par conséquent, ces romans recèlent une forme de tragique particulièrement intense et quasiment mythologique. La mort est omniprésente sous des aspects très variés et dissimulés, par exemple, sous les traits de la nature, du destin ou de la personne aimée. Aucun des personnages, à l'exception peut-être de sœur Sophie, ne semble digne de la rédemption. Pourtant, dans cet univers sombre, il existe quelques moments de répit et de beauté, de longues pauses

⁵¹¹ Le 10 décembre, p. 153. C'est moi qui souligne.

réflexives ou des descriptions de la nature comme de la ville écrites dans un style pointu et recherché. En effet, la richesse et la créativité de la langue noaillienne, fondée sur les figures de rhétorique, le rythme, les répétitions de phonèmes et le traitement des couleurs, confèrent aux romans une grâce poétique à la fois intense et spécifique, également capable de porter la dualité des personnages. Mais la maîtrise dont fait preuve Anna de Noailles est à double tranchant car une simple lecture de ces romans ne suffit pas à cerner non seulement les enjeux et la portée des récits, mais encore leur valeur symbolique et philosophique. La dimension poétique et didactique ne facilite pas l'accès aux textes, qui furent jugés abscons ou sans intérêt, faute d'une réflexion approfondie. Effectivement, leur complexité n'est pas apparente : on les a souvent pris pour de vagues histoires sentimentales sans structure ni profondeur. De plus, certains défauts comme la longueur des monologues, la présence saturante des figures, les dénouements peu motivés et pessimistes ou encore l'invraisemblance des personnages parfois jugée problématique, ont cristallisé les critiques qui ont classé ces trois romans parmi les œuvres mineures de l'écrivain. De même, les audaces stylistiques et les idées peu normées d'Anna de Noailles ont sûrement contribué à indisposer le lectorat et la critique. Le cas du *Visage émerveillé*, « petit ouvrage » totalement à part, stigmatise tous les reproches.

Trop hermétiques, trop longs et trop extrêmes, les romans noailliens ont été fustigés et vite oubliés malgré d'indéniables réussites tant sur le plan stylistique que narratif. Le manque de recul de la critique de l'époque n'a pu – ou n'a pas voulu – saisir l'ensemble cohérent constitué par ces trois romans que l'on pourrait nommer une « trilogie sentimentale ». En définitive, cette analyse aura permis de considérer différemment cette globalité et de la faire apparaître sous un jour plus juste, révélant des qualités jusqu'ici rarement remarquées.

TROISIÈME CHAPITRE

LES AUTRES FORMES DE LA PROSE FICTIONNELLE NOAILLIENNE

Anna de Noailles a toujours mené de front divers projets littéraires : elle possédait des carnets de note où elle écrivait des bribes d'histoires en prose, quelques commencements de vers, des observations, des sentiments personnels¹. Ces cahiers, fourmillant d'idées ou parfois à peine remplis, constituaient une base de travail qu'elle jugeait exploitable ou non. La forme ne la préoccupait pas dans ces premiers jets, ce qui explique qu'une même matière poétique pouvait être à l'origine d'un poème ou constituer le passage d'un roman. La distinction entre les genres littéraires ne se faisait pas, selon l'écrivain, de manière formelle mais émotionnelle : les règles de la versification limitaient les débordements de son cœur et les errements de son imagination alors que la prose, qui nécessite une acuité sensible basée sur l'exactitude, exigeait de se révéler davantage. Parmi ces brouillons, on trouve des textes quasiment achevés qui n'ont pas été retravaillés à des fins de publication. En effet, entre la composition de poèmes et la rédaction des romans, Noailles travaille sur des textes sans s'inquiéter, dans un premier temps, de leur finalité précise : tout ce qui n'est pas publié reste susceptible d'évoluer. Grâce à ses carnets de note, on sait que dès l'achèvement de *La Nouvelle Espérance*, elle continue à écrire en prose. Par ailleurs, son frère, qui dirige *La Renaissance latine*, lui ouvre les colonnes de sa revue. Grâce à la publication d'articles inédits, Anna promeut cette revue qui accueille tous les grands noms de la littérature de l'époque. Ainsi, le 15 novembre 1903, paraît un court texte en prose intitulé « L'Exhortation ». Parallèlement, d'autres ébauches apparaissent dont les sujets révèlent déjà la focalisation de l'auteur sur les histoires d'amour déçu. Dans un cahier daté de 1903-1904, il est griffonné : « histoire d'un couple avec une petite fille marié depuis dix ans – Thème de l'habitude. » On reconnaît les inquiétudes qui ont traversé cette période de sa vie. Les deux années suivantes, 1904-1905, semblent peu intenses au regard des publications. Or, il n'en est rien : quelques événements cruciaux bouleversent la carrière littéraire d'Anna de Noailles.

Tout d'abord, sa relation avec Maurice Barrès devient intense et passionnelle. Le premier voyage qu'Anna accepte de faire les réunit en Italie, de Florence à Venise. La jeune femme est éblouie mais tourmentée par la frustration : « Le cri de cette Venise que Vénus tourmente !² » Ces notes qui expriment le désir et l'angoisse constituent les linéaments de *La Domination*.

¹ Ces carnets de note sont conservés à la BnF, Na.fr. 17189 (année 1904) à 17230 (année 1925).

² Cahier manuscrit, BnF, Na.fr 17189.

Alors qu'elle termine la correction des épreuves du *Visage émerveillé*, à paraître en juin, elle ne modifie pas ce texte et garde toute la matière italienne pour son prochain titre. Le périple de cet été 1904 se termine en Hollande puis à Chimay, en Belgique, où les impressions de voyage se trouvent incorporées au manuscrit de *La Domination*. Elle en achève la composition au début du mois de novembre ; les premiers mois de 1905 sont consacrés aux corrections. Une fois ce labeur terminé, Anna envisage de partir pour Londres au mois de mai, avec sa sœur revenue enthousiaste de son précédent séjour londonien. Mais elle est contrainte d'annuler le voyage prévu à cause de la maladie d'Anne-Jules. *La Domination* paraît en juin mais ne connaît pas le succès quasi unanime de ses autres livres. L'accueil défavorable, par la critique essentiellement, modifie totalement l'approche de Noailles du roman. Elle décide en premier lieu d'en interdire la réédition et, dans un second temps, elle refuse toute nouvelle publication en librairie pendant deux ans³. Elle poursuit donc la création poétique mais n'abandonne pas pour autant la prose. En effet, la notoriété de Noailles fait d'elle un personnage recherché par la presse qui s'intéresse autant à sa vie privée qu'à ses influences ou préférences littéraires.

Dès lors, les écrits d'Anna de Noailles subissent une évolution radicale. Alors qu'elle avait envisagé d'autres sujets de roman, elle abandonne toutes ses esquisses et réserve les plus abouties à un lectorat privé et confidentiel. Sans renoncer définitivement à la prose, elle devient plus cauteleuse et semble s'exercer avec la publication d'articles dans la presse. Le premier depuis « L'Exhortation » porte sur le livre de son amie Augustine Bulteau, *La Lueur sur la cime*, qui transforme Noailles en critique littéraire⁴. Par conséquent, sa collaboration avec la presse va en s'intensifiant et ne cessera qu'à la veille de sa mort. Il est donc évident que la poétesse aimait cette manière de s'exprimer et de composer. Parmi ses articles, on trouve de nombreux hommages à ses écrivains préférés (Ronsard, Hugo, Musset, Mistral...) et aux auteurs contemporains : Gans, Proust, Rostand, France... Mais qu'en est-il de la fiction ? Noailles a visiblement décidé de poursuivre autrement sa carrière de prosatrice et la rupture avec la fiction semble consommée. En effet, les expériences personnelles constituées surtout par les voyages vont l'amener à écrire des textes toujours plus

³ Edmée de la Rochefoucauld témoigne de la contrariété profonde ressentie par Anna : « Frappée par les critiques qu'on lui adresse, la Comtesse de Noailles en interdit la réimpression et garde le silence (...) », *op.cit.*, p. 19.

⁴ « *La Lueur sur la cime* de Jacques Vontade », *Le Figaro*, 22 mars 1905.

autobiographiques. Ses articles dans les journaux traitent alors d'une visite au musée Guimet, de la mode, des spectacles et surtout de ses séjours en Italie ou en Alsace. Il y a néanmoins quelques exceptions à cette tendance générale. En outre, en 1906, elle rédige deux contes, « Un Conte » et une reprise de *La Belle au Bois dormant*, genre qui s'avère très rassurant pour Noailles qui les a toujours fréquentés et aimés. De plus, cette forme souple et normée, ne représente pas beaucoup de risques. Malgré tout, la publication de ces petits récits s'est faite très discrètement⁵. *La Belle au Bois dormant* est le fruit d'une commande du peintre Forain qui organise chez lui, en mai 1905, un spectacle de marionnettes pour les enfants de ses amis⁶. Pour cette reprise, Noailles a choisi une forme poétique fixe : onze quatrains en alexandrins alternant avec des hexasyllabes. Enfin, on trouve également durant cette période les premières rédactions de préfaces à divers recueils de poésie.

Il semble bien pour le public que la romancière ait disparu au profit de la journaliste et de la poétesse. Pourtant, il n'en est rien. En effet, suite à l'incident de la dédicace du recueil *Les Éblouissements*, Barrès décide de s'éloigner d'Anna. Durant le voyage à Londres, censé apaiser la déception et la tristesse de la jeune femme, elle écrit quelques textes en prose qui ne paraîtront que bien plus tard dans le recueil *Exactitudes*. Faute de se rendre à Athènes, elle en profite pour visiter les salles grecques du British Museum où trônent les frises du Parthénon et se rend dans des soirées mondaines où elle est honorée⁷. Ces diversions ne changent rien à l'état psychologique d'Anna qui, après avoir suivi la comtesse de Warwick dans ses pérégrinations politiques en faveur de la cause féministe, rentre fin juin à Paris. Enfin proche de Barrès, elle peut lui prouver sa bonne foi en lui offrant le manuscrit des *Éblouissements*. Elle repart en voyage l'esprit tranquille : Anna lui fait part de son itinéraire et exprime aussi une certaine lassitude, comparant sa destinée de poète à « un incendie (...) sur une des collines du Bosphore, (...) ces flammes inutiles⁸ ». Barrès, toujours à l'écoute, lui

⁵ À tel point que ces deux contes ne figurent que rarement dans les bibliographies de Noailles. Il peut s'agir également de jugements critiques défavorables qui ont estimé qu'il n'était pas nécessaire de les y faire figurer.

⁶ Claude Mignot-Ogliastri, *op. cit.*, p. 207. Ce poème est paru dans le supplément littéraire du *Figaro* le 10 février 1906 et dans *Les Annales* du 29 décembre 1907. Anna, avec son sens de la dérision, écrivait à Barrès à propos de la deuxième parution : « J'ai vu avec peine que *Le Figaro* publierait les vers de la poupée. – Pour un poète mégalomane cet exil à Lilliput, quelle humilité ! » Lettre du 8 février 1906, *op. cit.*, p. 446.

⁷ À cette époque Anna était déjà très connue grâce à sa mère qui a été élevée à la cour d'Angleterre. De plus, les échanges culturels entre les deux pays étaient très importants en ce début de siècle, comme le prouve l'intérêt de Proust pour Ruskin, les voyages de Blanche à Londres...

⁸ Lettre à Maurice Barrès du 19 juillet 1907, *op. cit.*, p. 608.

demande les pages rédigées là-bas et l'encourage à reprendre ces notes enfantines pour en faire un recueil de prose. Deux récits répondent à cette demande : « Les nuits de Turquie » et « Les Petites filles grecques »⁹. Une fois encore, il devient son mentor et un livre intitulé *De la rive d'Europe à la rive d'Asie* verra le jour en 1913.

Noailles se remet également à l'écriture d'un roman, en cet été 1907, lors d'une cure de repos en Suisse : « Je travaille ici à un petit livre dans le goût du *Visage*, mais plus ferme et moins naïf¹⁰. » Ce déplacement se prolonge par un voyage avec son mari sur les lacs puis en Italie et en Sicile. Le retour à Paris à la fin octobre annonce des jours sombres. En effet, Mathieu demande solennellement à Barrès de ne plus revoir sa femme ni de communiquer avec elle. Séparés de force, meurtris, ils n'ont d'autre choix que de fuir : Barrès vogue vers l'Égypte et Anna reste enfermée chez elle, coupée du monde. Au printemps 1908, elle repart seule pour Rome et ne rentrera à Paris qu'en octobre, entérinant officieusement la séparation avec son mari. Elle reprend alors contact de manière épistolaire avec Barrès. En Italie, elle souffre de l'éloignement mais parvient malgré tout à écrire : outre de nombreux poèmes, elle rédige des récits en prose inspirés par ses promenades dans Rome, Naples ou Palerme. Huit d'entre eux, à connotation autobiographique, paraîtront beaucoup plus tard dans *Exactitudes* ; « Étude sur la Passion » fera partie des *Innocentes* et un court texte sur Palerme constitue l'introduction d'*Octave*. Mais ce roman quasiment achevé ne parut jamais sous la forme initialement prévue. Un autre projet subira le même sort : l'ouvrage sur la question de l'Alsace-Lorraine. Noailles quitte en effet la Sicile mais ne rentre pas directement à Paris. Après Milan et Bâle, elle rejoint Strasbourg qu'elle parcourt avec son fils en juin 1908. Déjà elle écrit un texte en prose sur ses premières impressions. Puis, elle retrouve le docteur Bucher, ami proche de Barrès. Il dirige un journal, *La Revue alsacienne*, qui relaye son engagement dans la cause régionale. Avec un groupe d'amis, Bucher et Noailles vont parcourir toute la région. En définitive, elle ne rentre à Paris qu'en octobre ; trois autres séjours en Alsace suivront en 1909.

Mais alors pourquoi ne pas publier ces nombreux textes ? En effet, entre *Les Éblouissements* et *Les Vivants et les Morts*, aucun recueil ni roman ne paraît durant cinq ans. Noailles a-t-elle encore en tête la débâcle de *La Domination* ? Craint-elle les réactions de Barrès à propos d'*Octave*, texte qui évoque encore le renoncement et la mort ? Les nombreux remaniements effectués tendent à prouver une certaine

⁹ Ces deux textes paraîtront d'abord dans la presse en 1913 puis dans deux recueils, voir paragraphe 2.

¹⁰ Lettre à Maurice Barrès du 29 juillet 1907, *op.cit.*, p. 614.

appréhension. De plus, les nombreux voyages et la relation difficile avec son ami, rompue tragiquement en 1909 après le suicide du neveu de Barrès, Charles Demange, éprouvent l'équilibre psychologique de la poétesse. Le déclenchement de la guerre et les premières disparitions de proches l'ébranlent davantage. En définitive, ni le livre sur l'Alsace ni *Octave* ne voient le jour. Il ne subsiste que deux articles des séjours en Alsace, parus dans la presse à partir de 1909¹¹. Quant au roman sicilien, Noailles décide finalement d'exploiter cette histoire différemment. Elle procède à son découpage : le manuscrit d'origine est transformé en courts textes autonomes qui vont figurer dans les recueils en prose. Ainsi, entre les volumes de poésie, Noailles publie des recueils en prose. Au total, il y en aura quatre, parus entre 1913 et 1930. Par conséquent, on constate que cette forme a totalement remplacé le roman. Si la technique et les modalités du récit changent, les thèmes demeurent quasiment similaires. Ils complètent et approfondissent la question de l'amour et du désir, la communication entre l'homme et la femme, la mort ou encore l'art.

Finalement, le revers de *La Domination* a permis au poète de développer d'autres genres et d'éprouver des styles différents. De même, la relation d'Anna de Noailles avec Maurice Barrès a beaucoup marqué ses choix littéraires¹². Au regard de ses activités et de ses textes, il apparaît que Noailles a trouvé dans l'écriture journalistique et dans la composition de contes, puis dans la forme du recueil en prose, la juste mesure et la maîtrise de ce genre littéraire.

¹¹ « En 1909, elle inaugure, avec Maurice Barrès, une revue, *Les Marches de l'Est*, voyage en Alsace (...) » Edmée de la Rochefoucauld, *op.cit.*, p. 21. Cette revue trimestrielle à ses débuts (1909) devient mensuelle (1910-1911) puis bimensuelle (1912-1913). Elle traite essentiellement de littérature, d'histoire et de questions de politique régionale.

¹² Il apparaît également que cette influence est plus importante qu'on ne l'a cru : en effet, la majorité des textes en prose de Noailles ont été composés du vivant de Maurice Barrès, décédé en 1923. Même si les recueils ont été publiés plus tard, les compositions sont en général ultérieures.

I. CONTES ET RECUEILS EN PROSE

1. Deux contes

Le succès du premier recueil d'Anna de Noailles, *Le Cœur innombrable*, l'encourage à publier d'autres textes y compris en prose. L'envie d'écrire un roman a probablement toujours été latente comme le prouvent les nombreux brouillons manuscrits dont nous disposons encore aujourd'hui, évoqués dans le chapitre précédent. Le roman semble, dans un premier temps, la suite logique des contes écrits dans sa jeunesse. Déjà, durant la rédaction de *La Nouvelle Espérance*, Anna de Noailles s'enthousiasme pour d'autres domaines qui l'incitent à réfléchir à de nouveaux sujets de roman. En effet, elle découvre Nietzsche, fréquente en observateur le milieu médical, s'intéresse à la Révolution française grâce au personnage historique de Théroigne de Méricourt dont elle a trouvé la terrible histoire dans Michelet et qui est incarnée par Sarah Bernhardt en cette fin d'année 1902¹³. Chaque nouvelle expérience peut donc faire écho dans un roman : *La Nouvelle Espérance* comporte des allusions à la Révolution française, des citations de Nietzsche et de Michelet servent d'épigraphe au roman. Mais il y a plus important à cette période dans la vie d'Anna : sa relation amoureuse avec Maurice Barrès. L'année 1903 marque une sorte d'apogée de leur amour platonique comme le montrent les cahiers de Barrès où les allusions à Anna, qu'il surnomme aussi souvent Aïssé¹⁴, s'intensifient. Les compliments et remarques élogieuses y abondent : « génie », « sublime puissance », « elle a le soleil, comme une fleur, dans sa main. »¹⁵ Quant à elle, ses lettres se chargent progressivement

¹³ *Théroigne de Méricourt* est une pièce de Paul Hervieu montée à Paris le 23 décembre 1902 au théâtre Sarah Bernhardt.

¹⁴ Dans les cahiers écrits entre 1902 et 1904, il mentionne plus de quarante fois Noailles, contre une seule allusion durant la période 1898-1902 puis plus aucune entre 1909 et 1911. *Mes Cahiers*, Plon, 1930 et 1931.

¹⁵ Respectivement, p. 97 et 99, *Mes Cahiers*, 1902-1904, Plon, 1931.

d'expressions de plus en plus claires : « Une telle admiration, jointe à l'amitié la plus vraie, et, de mon côté la plus durable, fait, Monsieur, du bonheur que j'ai de vous avoir un jour connu, une de mes constantes occupations¹⁶. » Depuis quelque temps ils correspondent beaucoup et se retrouvent très régulièrement. Mais ce sont les séparations et les principes de cet amour courtois qui aiguïsent leur plume. Déjà, une influence réciproque apparaît dans leurs livres et « tous deux comptent sur la poésie pour mieux marier leurs œuvres¹⁷. » Toutes ces impressions, Anna les transpose dans ses textes en essayant de dissimuler l'identité de la personne qui les lui inspire. De plus, leur connivence ne se limite pas à ces échanges de bons procédés littéraires : Barrès devient juge et partie. En effet, elle lui soumet deux nouvelles manuscrites, promises à son frère pour une parution dans son journal le 15 novembre. Après avoir publié son premier roman en feuilleton, il continue de lui demander des textes inédits qui vont assurer les ventes de sa revue. Dans une lettre adressée à Barrès du 19 octobre 1903, Noailles s'enquiert de ses textes auprès de son ami car son frère les lui réclame avec véhémence : « Je vous écris et Constantin est si furieux que je ne puisse pas lui envoyer à l'instant les deux nouvelles qui doivent paraître. Mais ces deux nouvelles sont pour tout le monde (600 lecteurs dont 5 pour la littérature), et cette lettre est pour vous, et par là me semble plus nécessaire. Votre amitié, mieux que le possible succès, me voile l'inévitable mort¹⁸. » En effet, comme Barrès en est l'inspirateur et le dédicataire¹⁹, Anna les lui a envoyés pour approbation. Elle semble déjà pressentir sa réticence comme elle s'en ouvre à Augustine Bulteau : « Là là ! j'en aurai du désagrément de ces deux petites histoires (...)»²⁰ »

Ces deux récits sont intitulés *L'Exhortation* et *L'Amoureuse imaginaire*, et, dans ce contexte, ils parlent d'amour bien sûr. Lors d'un dîner, Barrès fait part de ses réserves à Anna : « Madame, c'est de la littérature de courtisane !²¹ » La veille, il évoque dans une lettre ces « nouvelles "censurées" » et les possibles corrections qui

¹⁶ Lettre du 11 septembre 1903, *op.cit.*, p. 47.

¹⁷ Claude Mignot-Ogliastri, Introduction à la correspondance, *op.cit.*, p. XX.

¹⁸ *Op.cit.*, p. 79.

¹⁹ Le manuscrit de « L'Exhortation » porte cette dédicace : « À Monsieur Maurice Barrès en témoignage de la plus grande admiration, septembre 1903. » La seconde est la même avec cette modification : « en témoignage d'admiration et d'amitié ».

²⁰ Lettre citée par Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 80.

²¹ Propos repris par Noailles elle-même dans une lettre adressée à Mme Bulteau le 30 octobre et citée par Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 82.

pourraient les améliorer²². De plus, face aux mêmes critiques formulées par sa sœur, Hélène, qui trouve que *L'Amoureuse imaginaire* manque de « décence », elle se sent contrainte d'y apporter de nombreuses modifications. En définitive, malgré les remontrances de son frère, Anna, tiraillée entre tous ces avis et intérêts divergents, ne fait pas publier cette nouvelle tandis que *L'Exhortation* paraît comme prévu avec les corrections demandées par Barrès.

On sait que Noailles n'aime pas reprendre et modifier ses écrits. Sans doute a-t-elle préféré les abandonner que de se renier en effectuant des corrections jugées inopportunes. *L'Amoureuse imaginaire* est restée confidentiellement en possession de Maurice Barrès qui a fait relier les feuillets de façon luxueuse en demi-maroquin²³. Non publié, ce récit ne figure pas non plus dans les biographies récentes d'Anna de Noailles.

Le droit de regard acquis de fait par Barrès se prolonge et s'étend aussi aux poèmes qui doivent former le prochain recueil. Leur relation sentimentale devient également une collaboration professionnelle qui se poursuivra jusqu'à la disparition de Barrès²⁴. La confidente d'Anna, Augustine Bulteau, n'aura de cesse de l'encourager à s'émanciper de cet entourage entravant. Mais si Barrès se montre parfois sévère, il n'en demeure pas moins très impressionné et conquis par les multiples facettes du talent de son amie qu'il recommande pour le premier prix Goncourt. En outre, les preuves sincères de son admiration ne manquent pas dans leur correspondance (ni dans la presse), comme le prouve cet extrait, choisi parmi tant d'autres : « Vous m'avez paru inquiète, battement d'ailes de petit oiseau. Mais il faut que vous preniez confiance sur tout ce qu'il y a de solide dans votre vie : notre amitié qui de ma part est faite de respect, d'admiration infinie (...) personne ne possède dans son âme de telles magnificences²⁵. » De son côté, il lui offre avant l'ultime dédicace, tous ses livres accompagnés de petits mots délicats.

Noailles ne lui a pas tenu rigueur de ses critiques et elle continue de partager avec lui ses difficultés à travailler rigoureusement et ses accès d'angoisse. Dès février 1904, Barrès émet l'idée d'un voyage en Italie qui lui permettrait de terminer le recueil de vers en cours et lui enjoint de composer « une dizaine de nouvelles encore pour en

²² Cf. la reproduction de la lettre en annexe où il est intéressant de voir comment Barrès critiquait les effets et inventions de Noailles.

²³ Cet exemplaire se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de l'Institut de France à Paris, Ms 4710.

²⁴ Comme le prouvent de nombreuses lettres et d'autres dédicaces comme celle du manuscrit de *La Domination* : « À Monsieur Maurice Barrès, à l'incomparable ami de toute la poésie de mon cœur. Anna de Noailles 1904-1905. »

²⁵ Lettre du 21 ou 22 décembre 1903, *op.cit.*, p. 100.

avoir un recueil²⁶. » Anna suit ses conseils et effectue son premier voyage grâce à lui, renouvelant ainsi son inspiration. En est-il de même pour les préconisations concernant sa carrière littéraire ? A-t-elle décidé cette fois encore d'abonder dans son sens et d'écrire en vue de publier un recueil de textes en prose ? Il semble que l'influence de Barrès soit effectivement cruciale et la suggestion de ce genre vient, sûrement en partie, de lui.

Parmi les écrits qui sont restés relativement confidentiels, on trouve une petite fable intitulée *Un Conte de Noël*. On ne possède que très peu de renseignements sur les conditions de composition et les raisons de la non-publication de cet écrit dans les supports habituels. En effet, la nouvelle ne parut que dans le supplément de Noël du *New York Herald* de décembre 1906. La filiale européenne de cette revue est créée à Paris en 1887. Cette édition, en anglais, accueille également des écrivains de diverses nationalités. Hormis cette discrète parution, la nouvelle n'a jamais été reprise en volume ni éditée dans un journal français.

Il n'existe qu'un bref commentaire sur cette composition, écrit par Noailles elle-même, dans une note du livre de correspondance échangée avec Marcel Proust²⁷. Celui-ci évoque l'un des personnages du conte par un recoupement assez abscons. Mais la datation effectuée par Noailles ne correspond pas à la date de publication dans la presse. En effet, elle précise : « Marcel Proust ne datant jamais ses lettres, c'est d'après les événements qu'elles relatent que j'ai pu les classer dans un ordre approximatif²⁸. » Il est donc possible qu'elle se soit trompée dans la chronologie en notant 1904. Néanmoins, on peut penser que Noailles a écrit ce conte à cette époque et qu'elle l'a montré à Proust avant la publication. Mais dans tous les cas, le choix d'un journal anglais n'intervient pas à la suite du voyage en Grande-Bretagne qui n'eut lieu qu'en juin 1907²⁹. La notoriété de l'écrivain était aussi très importante dans ce pays ; ainsi, quelques années plus tard, « Le *Times* considère Anna de Noailles comme le plus grand poète que le XX^e siècle ait produit en France et même peut-être en Europe³⁰. »

Après ces courtes proses fictives, les textes paraîtront moins souvent dans la presse afin de constituer des recueils directement édités en librairie.

²⁶ Lettre du 18 février 1904, *op.cit.*, p. 113.

²⁷ « Nouvelle écrite par moi et qui ne parut que dans un journal de langue anglaise. », *Lettres à la comtesse de Noailles*, *op.cit.*, p. 97.

²⁸ *Op.cit.*, p. 31.

²⁹ Comme le prouvent les lettres adressées à Barrès et Proust, et non en 1905 comme l'avance Higonet-Dugua dans son ouvrage sur Anna de Noailles, *op.cit.*, p. 138.

³⁰ Edmée de la Rochefoucauld, *op.cit.*, p. 23. Il s'agit plus précisément du *Times* du 16 juillet 1913.

1.1 *L'Amoureuse imaginaire, 1903*

En octobre 1903, cette nouvelle, dans l'exemplaire offert à Barrès, compte trente-six pages remplies d'une écriture longue et vive ; elle n'est pas achevée alors que la publication est prévue pour le 15 novembre. Mais il existe une autre version présentant un texte plus complet³¹ : cette seconde mouture, datée également d'octobre, semble prête aux yeux de Noailles qui a déjà effectué des rajouts et des corrections. Il s'agit donc d'une période de travail dense mais aussi de tension avec Barrès.

La trame de l'histoire est claire et les personnages cohérents : une jeune femme de trente-deux ans, séparée de son mari, jouit oisivement de sa fortune, occupée de musique et de peinture. Elle n'est pas très belle mais sa silhouette mince et « ses yeux las » lui permettent de séduire sans difficulté, pouvant choisir entre tous les hommes qui la courtisent. De ce fait, les caractéristiques psychologiques s'énoncent simplement : Julie Maille est « vaniteuse », charmeuse, « aventureuse et pleine de fantaisie ». Pourtant, le court récit de ses derniers instants ne montre pas vraiment cet aspect du personnage. Elle semble plutôt lascive et atone, à peine portée par une existence monotone et superficielle. En effet, elle s'occupe en écrivant des billets et passe la fin de ses journées auprès de son amant, un poète renommé, dans le petit jardin de sa maison. Mais la maladie de celui-ci et le décès du père de madame Maille modifient le cours de sa vie. Cet homme, uniquement identifié par son activité, part se soigner à Corfou tandis qu'elle se rend à Fontainebleau chez une amie. Celle-ci est mariée à un officier de l'armée prénommé Jean. Impavide devant Julie, celle-ci le considère dès lors avec mépris. Son épouse l'aime tendrement et rien ne semble pouvoir troubler l'harmonie ni la tranquillité de la maison : « c'est la vie de couvent ». Julie ne comprend pas cette paix grave et raisonnable qui fige les êtres et les sentiments. Petit à petit, la monotonie de ce séjour finit par l'affaiblir, amoindrir son goût de vivre³². Elle tente de faire passer sa lassitude par des promenades dans la ville et la forêt, finissant même par

³¹ Ce manuscrit est conservé à la BnF sous la cote Na.fr. 28362 et comporte quarante-cinq feuillets.

³² La première ébauche, celle de Barrès, précise : « et elle devint sentimentale », phrase qui sera supprimée dans la deuxième version utilisée ici.

vouloir séduire l'homme de cette maison qui la dédaigne trop ostensiblement. Mais une nuit, Jean vient frapper à sa porte. Occupée à se faire belle avant de lui ouvrir, elle ne comprend pas qu'il vient la sauver de l'incendie et Julie Maille périt vraisemblablement dans les flammes.

Cette nouvelle, assez longue, pose déjà les principales caractéristiques des trois romans qui suivront. Tout d'abord, comme à son habitude, Noailles a repris des phrases du texte pour les incorporer dans *La Domination*. En effet, la première maîtresse d'Antoine Arnault s'appelle madame Maille mais son prénom n'est pas précisé. Puis, la romancière recopie deux phrases entières dans le troisième chapitre. À la page 49, la jeune créole avoue : « Quand je serai moins jolie je ne pourrai plus aimer que les hommes qui m'aimeront, et je préfère ceux qui ne font que me désirer... » et Antoine s'amuse de la voir « secouée de tendre, rage, étirer de ses deux doigts vifs sa bouche passionnée, et ressembler ainsi à un pâtre de Sicile, qui, renversé, chanterait encore dans ses pipeaux... » Dans les paroles de cette maîtresse, le début de la phrase d'origine, « Oui mais comme je suis très vaniteuse », a été supprimé et les derniers termes inversés pour plus de légèreté : « et ce sont ceux qui ne font que me désirer que je préfère. » Cependant, le rapprochement entre ces deux figures féminines s'arrête là car il n'est jamais question de la créolité de Julie Maille qui ne part pas non plus en voyage avec son ami poète.

Ensuite, ce texte se rapproche surtout de *La Nouvelle Espérance* par le registre pathétique, le lieu et les héroïnes. Le titre de la nouvelle, composé sur le même modèle (nom + adjectif) que les deux premiers romans, fait directement référence au personnage principal. Contrairement aux autres titres noailliens, celui-ci ne recouvre pas une abstraction ou une signification à découvrir. Il rend compte de manière plus conventionnelle du sujet de la nouvelle, une femme amoureuse, et précise son tempérament affabulateur. L'action se déroule à Paris et à Fontainebleau mais dans ce cas aussi la référence à d'autres lieux forme une géographie entre Orient et Occident : « Meudon », « Égypte », « Perse », « Chine », « Bohème », « Java », « Ile de France », « Bagdad ». Ces lieux sont attachés à Julie Maille de manière directe ou indirecte. Ils peuvent constituer un terme de comparaison ou de métaphore, désigner un objet lui appartenant, qualifier un aspect de sa personnalité. Ainsi Noailles confère-t-elle déjà à l'espace une connotation imaginaire propice aux phantasmes. Cependant, aucune information n'est apportée sur le domicile de madame Maille, évoqué seulement par quelques détails symboliques : sa chambre est garnie d'un « tapis de laine verte » et

d'une « grande glace ». L'attention se focalise sur l'extérieur : la maison de son amant et celle de son amie sont davantage décrites, ainsi que Fontainebleau et les alentours. En outre, la présence relativement discrète de la nature étonne quand on sait l'importance que prendra ce motif dans les textes à venir. Cet élément reste au second plan et n'influence pas autant Julie. De ce fait, elle semble plus sociabilisée que Sabine ou Sophie. Mais les descriptions des différents lieux marquent une distance, une inadéquation. En effet, ces endroits, ne semblent pas forcément désagréables aux yeux de Julie, pourtant, ils ne lui permettent pas de vivre comme elle l'aimerait. De même, elle apprécie Fontainebleau et la chambre dans laquelle elle loge mais point l'ambiance qui règne dans la maison. Ce décalage finit par créer une distorsion chez ce personnage. Il s'en dégage alors une impression d'isolement comme si Julie était une étrangère, hypothèse renforcée par cette phrase : « Elle ne se sentait pas de parents, de devoir, pas de pays. » Elle n'est véritablement à son aise que dans la nature qui l'apaise et dans la ville qui excite son imagination : « C'est un décor qui enchante Julie ; elle le trouve aussi plaisant, aussi invraisemblable que si toutes les maisons du village avaient des portes en massépain (...) »³³. De plus, l'absence de repères temporels³⁴ et d'une époque précise contribue à détacher l'héroïne de tout contexte : elle semble venir de nulle part.

La structure de la nouvelle, qui ne repose pas sur un déroulement chronologique linéaire flagrant, participe de cette impression de flou. La précision du mois de septembre n'apparaît que plus tard pour introduire l'arrivée de madame Maille à Fontainebleau, mais cela ne permet pas de situer les événements antérieurs. La fin de la nouvelle n'est pas bornée non plus. Entre les deux, on relève quelques indications ponctuelles, « le mois d'octobre », et des marqueurs de fréquence ou de durée : « chaque jour », « toutes les heures », « à l'heure du dîner », « jusque vers onze heures »... Ce découpage précis de la journée a déjà été observé dans *La Nouvelle Espérance*. Il contribuait à rendre réaliste la vie de l'héroïne mais aussi à mettre en relief les longs moments vides de ses journées. Dans la nouvelle, ces indices temporels fonctionnent de la même manière et sonnent comme des rappels à l'ennui grandissant de Julie Maille. Autre similarité entre les deux récits : la concentration des événements principaux le soir. Cette précision s'avère d'autant plus significative qu'elle relève d'un choix de l'auteur, comme le montrent les manuscrits où Noailles situait initialement

³³ On peut voir également dans cette phrase une allusion au conte des frères Grimm, « Hansel et Gretel » (*Contes de l'enfance et du foyer*, 1812) dans lequel les maisons sont en pâte d'amande et en bonbons.

³⁴ La précision du mois de novembre qui figure à la fin de la nouvelle a été ajoutée par la suite.

l'arrivée de Julie à Fontainebleau « un matin »³⁵. Ainsi madame Maille est-elle un personnage instinctif, quasi animal, qui évolue en fonction du soleil et se tranquillise « un peu seulement vers le crépuscule ». Mais, le soir et la nuit incitent à la rêverie, et l'imagination réveille le désir inassouvi : « Et elle se couchait, si lamentable, si désolée... » En fait, cette dichotomie construit la dualité du personnage, diamétralement différent suivant les moments de la journée. Par conséquent, l'aspect temporel devient un élément nécessaire et majeur. Ce récit comporte également des décalages temporels structurants. En l'absence de paragraphes et de parties clairement identifiables, le plan de la nouvelle repose sur deux axes du temps : le passé lointain, le passé proche et le présent. Dès lors le début de la nouvelle a pour objet de présenter la jeune femme en expliquant les raisons de sa vie actuelle. Ce portrait est effectué à l'imparfait et au présent pour les activités habituelles qui l'occupent toujours. En revanche, la deuxième partie du récit qui introduit l'amant-poète est marquée par le changement de temps : toute cette anecdote est relatée au présent de l'indicatif. Outre la valeur narrative du présent, l'emploi de ce temps place l'énonciation dans la contemporanéité de l'événement. De cette manière, la vie de Julie évolue sous nos yeux par le biais du narrateur qui utilise plus particulièrement l'aspect tensif non accompli du présent puisque les limites temporelles dans ce texte n'existent pas. En toute logique, cette deuxième partie comporte donc l'élément déclencheur qui conduira Julie à modifier le cours de son existence. La dernière partie du récit retrouve l'imparfait du début à cette nuance près que, dans ce passage, il est employé pour sa valeur d'imminence. De plus, il marque la distance prise par l'énonciateur par rapport aux événements. L'utilisation de ces deux temps rend difficile la distinction entre le temps réel et le temps vécu, provoquant une sorte de situation indéfinie qui fausse le rythme du récit. Ainsi, cette indétermination participe-t-elle de la perception « imaginaire » que l'héroïne a de la réalité, comme le montrent les nombreuses histoires qu'elle s'invente. En outre, le narrateur externe se prête très bien à ce jeu, laissant Julie Maille dans l'erreur jusqu'à la fin. *La Nouvelle Espérance* et *La Domination* montreront également cet enfoncement dans l'erreur, l'aveuglement du personnage égotique et sentimental. Effectivement, le narrateur observe et constate, déduisant sévèrement : « Elle n'était ni intelligente avec choix ni finement sensible ». Il ne juge pas ses défauts et préfère en rapporter les

³⁵ Ce second manuscrit ne contient quasiment pas de corrections. Les trois principales portent sur des questions de choix lexical qui ne visent pas à embellir le texte mais bien à lui conférer plus de sens, BnF, Na.fr 28362.

explications probables avec précaution et réserve : « à ses yeux », « il lui semblait », « pouvait penser ». Ces modalisateurs le mettent à distance et lui laissent toute latitude pour émettre des remarques dépitées, ressemblant à une certaine compassion pour le personnage : « ô solitude froissée ». Mais à ce point critique où Julie pourrait encore être sauvée, le narrateur redevient neutre et distant, reprenant le cours de la narration. Il n'a donc aucune prérogative sur l'héroïne, pouvoir qui appartient totalement à l'écrivain³⁶.

L'Amoureuse imaginaire ne comporte pas beaucoup de personnages. Certes, le format ne s'y prête pas. Cependant, cette tendance à la focalisation sur un personnage unique se confirme dans les romans pour évoluer vers la disparition totale des entités définies et caractérisées, comme on les trouvera dans les courts textes des recueils en prose.

Dans cette nouvelle, Noailles a choisi une héroïne sans titre de noblesse³⁷. Si l'auteur n'insiste pas sur son éducation et ses origines, en revanche l'âge de madame Maille est mentionné deux fois : elle a trente-trois ans au moment où commence la nouvelle, elle est seule depuis l'âge de vingt ans. L'aisance et la beauté, ou au pire une certaine forme de charme, constituent toujours une dote immuable. De même, la sensibilité, une intelligence moyenne, le goût des arts, forment des caractéristiques communes aux héroïnes romanesques de Noailles. On remarque également l'importance accordée à l'apparence, soulignée à plusieurs reprises par le miroir, ses atours (bijoux, chapeaux, robes) ou encore les poses affectées prises par Julie avec son amant et ses médecins. En bref, la séduction fait la femme. Mais en parallèle, certains points de son tempérament changeant, dédaigneux et démesurément orgueilleux la desservent définitivement. Le narrateur n'use pas non plus de délicatesse quand il la qualifie de « paresseuse », « encline à goûter la mièvrerie », et qui tient des propos « ridicules ». Il conclut lui-même : « Elle était effroyablement vaniteuse. » Cet adjectif utilisé de nombreuses fois dans les autres romans, est employé dans ce cas par Julie elle-même. Il faut également insister sur le caractère libéré et affranchi de la jeune femme, position

³⁶ Cette prérogative absolue de l'écrivain, assez sadique dans le cas de Noailles, Proust l'avait déjà signalée à propos du *Visage émerveillé* en ces termes : « Vous êtes plus cruelle que la Mère abbess, que Dieu, d'avoir fait que la sœur Sainte-Sophie obéisse, laisse partir son amant, rende la lettre. (...) Et vous ne l'avez pas fait par foi, par règle, par secrète envie, comme l'abbess, mais par perversité, pour faire mal à votre propre cœur, pour vous donner en écrivant une tristesse romanesque, pour nous infliger à tous une incurable désespérance. » Lettre XII, *op.cit.*, p. 82.

³⁷ Le manuscrit de Barrès portait à l'origine cette mention : « Elle n'aimait pas ce nom ». En supprimant cette allusion, Noailles évite de focaliser l'attention du lecteur sur la question de son origine sociale.

sûrement très audacieuse et très inconvenante pour l'époque : « Elle n'avait rien dans son âme, dans son caractère qui fut ennemi du plaisir (...) ». Sœur Sophie ressemble quelque peu à cette cadette ; Sabine possède également ce côté indomptable et insaisissable. Ici, l'auteur n'hésite pas à employer le terme idoine de « sauvage ». De plus, à l'instar des personnages romanesques noalliens, Julie s'adonne beaucoup à la lecture dans cette existence sans contrainte ni obligation. Et, dans ce cas aussi, la lecture devient une activité subversive qui l'amène à idéaliser l'amour et à se tromper sur le destinataire de son désir. En effet, elle rêve beaucoup et surtout imagine une histoire passionnée qui ressemblerait à celle de Dona Sol et d'Hernani ou au sentiment « étranglé de larmes et d'imprécations » découvert dans les œuvres de Musset. Cette espèce de dédoublement produit une certaine difficulté à cerner le personnage de Julie ; impression corroborée par l'absence de portrait physique, de famille, et les éléments contrastés de son caractère qui révèlent son ambivalence. En outre, les relations entre les personnages sont réduites au minimum. Par exemple, on ne sait presque rien sur l'amie qui reçoit Julie, « dévote et bourgeoise », et très peu de choses des deux personnages masculins. Ces renseignements sont volontairement éludés afin de concentrer le lecteur sur le comportement et les pensées de l'héroïne. Les autres protagonistes ne sont en fait que des prétextes à exposer ses réactions. Leur transparence dans le récit peut être également interprétée comme un refus de la part de l'héroïne de les considérer sérieusement. De toute façon, sa nature passive et contemplatrice l'incline au retrait et à la mélancolie.

Le présupposé de la solitude des héros parcourt tous les romans de Noailles. Progressivement, les protagonistes principaux s'enferment dans leur solitude et finissent par s'isoler totalement de leur entourage. Dans le cas de Julie Maille, cette situation ne semble lui poser aucune difficulté apparente et correspond à un choix de vie plus libre : « Séparée de son mari quelques mois après son mariage, libre à vingt ans et toujours aventureuse ayant repris en même temps que le nom de son père la jouissance de sa fortune (...) ». Elle n'a pas été rejetée par ses amis et continue à mener une vie sociale normale hors de toute contrainte et de tout système³⁸. Le choix des termes comparants confirme le caractère complexe de Julie car les comparaisons orchestrées autour de la jeune femme montrent un personnage plus nuancé et plus attachant. En effet, elle est

³⁸ Idée qui est certes à la mode et dans l'air du temps mais qui va un peu à l'encontre de la réalité de ce début de siècle. La femme seule et séparée qui ne subirait pas l'ostracisme de sa classe sociale semble toujours une utopie ou une aspiration de Noailles.

comparée tout d'abord, par ses aspects changeants, à « un lilas » et à « une clochette d'argent ». Puis, ses emportements sentimentaux rappellent « un pâtre de Sicile » ; le rêve la fait ressembler aux « petites filles allemandes » alors qu'elle a l'air « d'une esclave » auprès de son amant. Enfin, sa fantaisie, jusqu'ici latente, apparaît avec l'amour qui pose, comme pour Sabine et Antoine, le problème du double, de soi et de l'Autre.

La présence du motif de la statue³⁹, commun à *La Nouvelle Espérance*, exprime la difficulté à se situer dans le désir de l'autre. Cette angoisse pousse Julie à être jalouse de la statue javanaise que possède son amant. En effet, elle n'a pas intégré qu'il existe une hiérarchie dans les objets désirés. Par conséquent, Julie envie l'attachement que le poète porte à la statue car elle est incapable de différencier l'intensité et la nature du désir. De plus, la métaphore qui rapproche cette divinité de pierre d'une poupée laisse à penser qu'elle aimerait probablement ressembler à cette chose inanimée pour jouir de la même vénération et de la même possession exclusive : « vous aimez *votre* Javanaise⁴⁰ ». En fait, la présence de l'autre modifie la nature du désir. Julie aimerait-elle être cette statue qui a acquis « toute sagesse et toute méditation » ? L'attrait qu'elle éprouve par la suite pour le mari de son hôtesse traduit également cette erreur d'imputation du désir, qui va la mettre en péril parce qu'il ne s'agit pas d'une pulsion spontanée. D'ailleurs, ce désir ne s'appuie pas sur une envie profonde et personnelle mais répond à un besoin quasi physiologique découlant de l'ennui. Le désir comme palliatif aboutit à l'échec : non seulement il est stérile – Julie est impuissante face à la froideur de Jean puisqu'il n'y a pas d'authenticité dans son envie – mais aussi le désir devient néfaste et dénature son tempérament. Dès lors, elle s'étiole et se perd elle-même car « cette âme [était] mieux faite pour être déchirante et toujours bombée d'orgueil et de plaisir. » L'homme semble alors plus clairvoyant parce qu'il ne parvient pas à reconnaître ce « qu'elle fut naturellement ». On peut dès lors s'interroger sur l'existence d'un amour vrai et pur qui ne serait pas corrompu par les apparences, les conventions, ni un faux désir. Par voie de conséquence, la comparaison et la métaphore n'occuperaient plus qu'un plan secondaire. Il semble donc impérieux de revenir à des notions plus inhérentes et plus intimes aux personnages comme le suggèrent les nombreuses références synecdochiques à l'âme. Ces fréquentes allusions, tant dans cette nouvelle que dans les romans, figurent la nécessité de revenir à l'essence des êtres qui pourraient enfin vivre

³⁹ Ce motif revient à deux reprises dans la nouvelle.

⁴⁰ C'est moi qui souligne.

sans artifice et sans « masque ». Julie souffre de devoir dissimuler sa véritable nature sous divers artifices qu'il faut sans cesse changer, remettre, enlever et finalement, « sous tous ces déguisements, être le cœur qui meurt le plus de désir. »

L'Amoureuse imaginaire est caractéristique du style de Noailles, tel qu'on le trouve dans ses romans. En effet, le récit s'organise grâce au narrateur externe qui utilise le monologue narrativisé et le point de vue omniscient. L'absence de dialogues occulte les autres personnages et laisse le champ libre à la rêverie de l'héroïne. Outre ces modalités narratives, la langue de la nouvelle s'avère aussi poétique que dans les romans. Elle repose sur les figures de l'analogie, l'hyperbole, et sur l'emploi fréquent des couleurs⁴¹. On relève également une occurrence de redondance tautologique : « la vie plus douce que la vie ». Noailles utilise aussi des citations d'écrivains, avec ici, un vers de Ronsard⁴². De même, la nouvelle regorge de motifs typiquement poétiques. La lune et le réveil, par exemple, confèrent un lyrisme subtil à ce récit. Les évocations minutieuses et raffinées de l'imaginaire de Julie procurent une certaine émotion qui participe de cette même dimension : la « rencontre autour de l'étang, où elle se laisserait tomber, d'où il la retirerait plus collée à lui par son étrange plaisir que par ses vêtements mouillés et les claquements de dents. » De plus, certaines expressions, telles que : « Et le poète en fut épris mortellement pour le reste de ses jours » et « toutes les maisons du village avaient des portes en massepain », résonnent comme des énoncés quasiment merveilleux qui freinent le cours tragique de la nouvelle. C'est en quelque sorte une façon de ménager le suspense. Enfin, les grandes thématiques abordées ne varient pas : une femme férue d'art est en proie à ses phantasmes d'amour absolu et idéalisé ; le besoin de la nature et la mort implacable qui condamnent ces vaniteux n'ayant pu exister par eux-mêmes. Ce qui semble une fatalité n'est en fait que le fruit d'une existence futile où le désir véritable n'existe pas.

En conclusion, cette nouvelle antérieure aux romans d'Anna de Noailles préfigure parfaitement les modalités et le style des récits publiés par la suite. Néanmoins, on a pu remarquer à plusieurs reprises le manque de maîtrise de l'écrivain qui a tendance, dans ce texte, à trop dévoiler ses intentions et ses effets. Il semble bien, en définitive, que *L'Amoureuse imaginaire* ne soit pas assez énigmatique, manque d'une certaine « retenue » ou « réserve » littéraire. Pourquoi vouloir tout nommer et tout

⁴¹ Noailles semble avoir choisi les couleurs avec soin car elles figurent parmi les corrections effectuées.

⁴² Ce vers : « Lune, ornement et l'honneur du silence », est repris comme épigraphe au texte « Présence de la nuit » paru dans *Exactitudes*.

expliquer ? La nouvelle perd alors en complexité et donc en possibilité d'interprétation. Cette transparence globale grève l'intérêt du lecteur qui ne peut exercer sa propre faculté d'imagination et de réflexion. En outre, le recours constant à la subordination et à la ponctuation finit par alourdir le style de la nouvelle qui n'a peut-être pas été totalement corrigée. Ce texte reste malgré tout intéressant pour la mise en perspective des autres romans et par son aspect stylistique déjà reconnaissable.

1.2 *Un Conte de Noël*

Selon Claude Mignot-Ogliastri, ce conte devait prouver qu'Anna partageait les opinions politiques de son mari. Celui-ci, « républicain (radical) ⁴³ », s'est effectivement porté candidat à la fonction de maire du XVI^e arrondissement de Paris en 1906⁴⁴. Depuis le mois de mars, le couple et leurs amis, en pleine campagne électorale, s'agitent et organisent diverses animations de soutien : « Anna, Hélène, Mme Muhlfeld le soutiennent dans les bistrots, au Trocadéro avec chansonnier, ballerines et orchestre d'aveugles (...) ⁴⁵ ». Mais à l'époque de la rédaction du conte, en janvier de la même année, Anna est fatiguée et déprimée. Contrainte d'arrêter son travail, le troisième recueil de vers ne peut paraître comme prévu⁴⁶. Espérant que le silence et la nature lui soient bénéfiques, les Noailles partent pour Champlâtreux le 28 décembre 1905. Mais, sur place, les préoccupations affairistes de son entourage l'accablent davantage : « les gentillesques que je crois devoir faire en m'intéressant toute la journée à la question des raffineries Say et au taux du sucre m'ont fatiguée⁴⁷. » Et il faut également supporter l'ambiance glaciale qui règne dans cette demeure. La poétesse tente de s'en prémunir, se réfugiant dans la bibliothèque où elle savoure l'ironie des *Contes* de Voltaire. Elle possède également un autre viatique plus fort encore : un « petit livre⁴⁸ », florilège composé et offert par Barrès avant son départ. La facétieuse jeune femme, à la limite du

⁴³ *Op.cit.*, p. 215.

⁴⁴ Cette élection eut lieu en mai. Il ne la remporta pas.

⁴⁵ Claude. Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 215.

⁴⁶ Il s'agit des *Éblouissements* qui sera publié en 1907.

⁴⁷ Lettre à Maurice Barrès du 30 décembre, *op.cit.*, p. 431.

⁴⁸ Anna de Noailles, lettre à Maurice Barrès du 31 décembre 1905, *ibidem*. Il s'agit d'un exemplaire de *Quelques Cadences*, Sansot, 1904.

blasphème, lui avoue alors qu'elle a fait de cet ouvrage son bréviaire, l'emportant secrètement à la messe : « Tandis que ma belle-mère lira dans son paroissien : “je m'approche du Dieu qui réjouit ma jeunesse” je réciterai les phrases qui depuis ma quinzième année m'enivrent⁴⁹. » Après les fêtes de cette fin d'année, Anna, souffrante, souhaite rentrer à Paris où elle est plus confortablement installée et plus proche de Barrès. Mais elle est retenue par son entourage et ne part que début janvier 1906. Les premiers jours après son retour, le médecin ne semble pas autoriser les visites, Barrès s'impatiente et s'en plaint dans ses lettres. Tel est le contexte qui permit la rédaction de ce conte de Noël.

Ce conte, assez court, est présenté sur six colonnes dans le journal et comporte deux illustrations adjacentes. L'histoire met en scène un jeune marmiton contraint de se rendre le soir du 24 décembre au château d'Aiguillon, ses patrons ayant oublié d'expédier à la marquise la tourte du réveillon. Pétrifié par les possibles conséquences de cette « bévue », monsieur Plumet est incapable de réagir ; sa femme incite alors l'apprenti à se charger de la livraison du gâteau. Mais, contraint de prendre sa bicyclette pour parcourir les vingt-cinq kilomètres dans la nuit glaciale et par de mauvaises routes, il frôle la mort. De retour à la boutique, le lendemain matin, ses patrons refusent d'entendre ses griefs et sa détresse car, en définitive, « il n'y a pas deux manières de servir. »

Le titre concis, *Conte de Noël*, relativement neutre, insiste sur le genre. On s'attend alors à lire une belle histoire cousue de bonheur, de lumières et d'amour. Cependant, l'absence de déterminant confère à l'énoncé un aspect à la fois indéterminé et sec, presque brutal. Cette sobriété, renforcée par l'absence de sous-titre, va à l'encontre des images traditionnellement associées à Noël⁵⁰. De plus, ce conte ne commence pas par l'incipit classique « il était une fois ». Cette formule d'entrée sert pourtant à marquer le basculement dans la fiction, la coupure avec la réalité. Quelques questions s'imposent alors : quelle est l'intention de l'auteur ? Pourquoi ne pas se conformer aux règles du genre, à la fonctionnalité de Noël, et encore, que signifie cette transgression ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une nouvelle ? Mais ce qui importe n'est pas tant le genre que les visées et les moyens mis en œuvre pour les atteindre. Ces premiers

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ On trouve de nombreux contes en effet dans les journaux de l'époque. Certains comportent cette mention, « conte de Noël », et sont complétés par des sous-titres précisant le contenu de l'histoire.

décalages ne sont pas les seuls et Noailles va également jouer sur les oppositions tout au long du texte.

Le conte commence par une phrase sans verbe qui annonce une date, sans jour ni année, et l'heure : « Le 24 décembre, sept heures du soir. » Ces indices suggèrent explicitement l'importance du temps et font appel à diverses connotations culturelles. Surprenante manière de commencer un conte qui conviendrait davantage à un récit d'aventure à suspense. La deuxième phrase ne vient pas démentir cette impression et apporte un élément supplémentaire sur le lieu : « la rue Lafayette », une pâtisserie et trois personnages. Si l'époque n'est pas définie, le texte regorge de repères temporels précis et nécessaires. En effet, l'histoire repose sur un déroulement chronologique rythmé par les heures car il s'agit d'une course contre le temps : il faut livrer la tourte avant l'arrivée à table de la marquise. L'histoire se déroule entre dix-neuf heures, le 24 décembre, et le lendemain matin à l'aube⁵¹. Les marqueurs temporels sont donc cruciaux car ils cloisonnent plus encore le récit en une structure fermée, une révolution de douze heures. De plus, la tension qui en découle se voit accentuée par l'opposition entre cette urgence inédite et la permanence de l'habitude. Effectivement, le couple Plumet travaille pour la marquise d'Aiguillon depuis toujours et quotidiennement quand ils étaient à son service au château : « Pendant trente années », « depuis son enfance », « tous les ans », « lorsqu'après trente années de service ». Cette focalisation sur le temps finit paradoxalement par annihiler sa valeur et à figer les personnages dans la dimension intemporelle de la continuité, une sorte d'infini.

Il en va de même pour les données spatiales. Bien que le narrateur mentionne la rue où se situe la pâtisserie, il ne précise pas d'emblée la ville. On suppose qu'il s'agit de Paris mais cela ne sera confirmé que lors du trajet du marmiton. Aiguillon, où se situe le château de la marquise, est un lieu imaginaire mais situé par l'auteur aux alentours de la capitale. Ces lieux ne sont pas décrits en détail parce qu'ils n'ont pas d'intérêt en eux-mêmes. En fait, seule l'opposition entre la campagne et la ville devient significative et suffit à établir la différence de catégorie sociale. Une unique référence synecdochique, une pièce de la maison, met en exergue cet écart : la salle à manger. Dès la troisième phrase, le narrateur évoque « une petite salle tempérée » où les Plumet s'apprêtent à dîner. Un peu plus loin, la même référence surgit lors de la description du réveillon chez la marquise, où une table festive meuble une « salle vénérable ». Par ce

⁵¹ « Il n'est que sept heures, s'écriait-elle, tu as le temps d'arriver au château » et « Comme le jour se levait rue Lafayette, la marmiton entra dans la pâtisserie ».

rapprochement subtil, on comprend que l'accent sera mis sur tout ce qui sépare ces deux mondes. Le conte est fondé sur l'antithèse qui structure le récit à tous les niveaux. De plus, l'antithèse « se dispense de toute justification⁵² », ce qui permet de limiter la longueur du texte. Pourtant, les relations entre les deux maisons s'avèrent complexes mais dépendent, paradoxalement, d'un garçon anonyme et simple auquel échoit une mission cruciale. La course contre la montre qu'il entreprend devient symboliquement une question de vie et de mort pour tous. Cet événement conditionne le rythme du récit : celui-ci repose sur des parenthèses constituées par les pensées et les souvenirs de Jean Plumet, par des retours en arrière qui suspendent le récit de la commission du marmiton, et par son retour, passé sous silence et précipitant la fin du conte. Ces choix révèlent la présence d'un narrateur externe et omniscient qui n'hésite pas, là encore, à émettre des jugements tels que : « Il le comprenait non avec l'intelligence car elle lui faisait défaut », « maussaderie », « le pauvre Jean Plumet »... De plus, certains vocables tels que « s'ébrouaient », « entrailles », « fastueux et triste » et surtout la fin du conte, qui ressemble quasiment à un avertissement, trahissent la prise de position du narrateur. Les différents registres, pathétique et réaliste, ajoutent à son implication. De la sorte, l'auteur prend ses distances avec les personnages. Il semble alors que le conte se transforme rapidement en une critique sociale : le matériau est simplifié, déformé et souvent disqualifiant pour les personnages concernés. En effet, leur situation s'avère assez triste : qu'il s'agisse du couple Plumet, de la marquise ou du jeune marmiton, chacun semble subir sa condition sans réagir. Ce n'est donc pas une critique unilatérale de l'aristocratie à laquelle se livre l'auteur. En fait, seul le marmiton se trouve épargné car il est la victime des deux autres parties. Dans ce récit, il représente l'innocence, la douceur et la candeur. Lui aussi est dévoué à son maître mais il semble capable de se révolter pour se sauver alors que cette résistance reste inconcevable pour les Plumet. Le couple est impuissant et incapable de sortir d'un tel fonctionnement qui les ramène toujours à l'état de dépendance vis-à-vis de la marquise.

Les trois acteurs de ce conte relèvent davantage du type que du personnage. Ils ne sont volontairement pas décrits ni détaillés : ce sont des catégories générales. En effet, on ne connaît d'eux qu'un aspect de leur caractère qui se résume à la soumission d'un côté et à la supériorité de l'autre. La structure « oxymorique » et

⁵² Florence Goyet, *op.cit.*, p. 30.

« paroxysmique »⁵³ s'appuie sur ces raccourcis, ces présupposés qui frisent la caricature, à l'instar les noms humoristiques des personnages : Plumet traduit clairement l'idée d'un falot qui se fait dépouiller ; Aiguillon suggère les remontrances sévères et humiliantes de la marquise et, enfin, on remarque l'anonymat du marmiton, uniquement comparé à un « jeune Pierrot en blanc ». Cette symétrie et ces topoï exonèrent l'auteur de tout développement explicatif et long. De plus, les termes associés à chaque partie fixent encore les antithèses : Jean Plumet, péjorativement surnommé à deux reprises « le pauvre », ne réagit pas à l'annonce de son oubli, tétanisé par son improbable bêtise. Il semble inapte à se mouvoir sans un ordre précis, c'est d'ailleurs sa femme qui résout le problème. Dès lors, le champ lexical de la soumission sature le récit : « dévoué », « serviteur », « maître d'hôtel », « au service », « consacré », « zèle »... En face, les descriptions de la marquise et de son entourage, réalisées essentiellement par le biais des pensées de Plumet sont empreintes d'un respect obséquieux. L'esprit critique dont il est dépourvu, le narrateur le prend en charge lui-même et souligne plusieurs fois l'opposition entre l'empressement joyeux du serviteur Plumet et la « gravité » doublée de « maussaderie » de la famille d'Aiguillon dont l'allure sérieuse est accrue par leur silence et leur orgueil. Ce sentiment de fierté provient des titres et des biens qu'ils possèdent : « sous l'œil de tant de maréchaux, de princes, de présidents à mortier, dont les portraits et le cadre s'enorgueillissaient de cette mention : donné par le roi. » Néanmoins, Plumet aime son travail qu'il effectue non seulement avec dévouement et déférence mais aussi avec « bonne humeur ». En outre, toute sa vie a été menée en fonction de cette dépendance à la marquise. Cette notion d'appartenance, au sens propre du terme, lui procure sécurité et « bonheur ». Lorsqu'il y renonce pour s'installer à son compte, le lien ne s'éteint pas pour autant. Il lui est totalement impossible de s'émanciper financièrement et affectivement. Dénué d'intelligence, il ne peut donc se défaire de cette domination qui nécessiterait de la réflexion et du recul. Un tel degré de soumission dont il livre lui-même la devise, « sers ou meurs », confine à la religion. En effet, son esprit semble tellement corrompu par la croyance en la supériorité de madame d'Aiguillon qu'elle en devient son dieu. Elle constitue la référence unique qui remplace toutes les règles éthiques et religieuses : « Ce nom lui était une ligne de conduite suffisante. » D'ailleurs, comment ne pas admirer, ne pas s'assujettir à cette « maîtresse omnipotente, juste, infaillible et dure, ne pouvant être ni bonne ni méchante, mais

⁵³ *Ibidem*, p. 28.

soumise à elle-même et toute pareille à Dieu » ? Effectivement, elle influe sur la vie de ses gens, « règle les jours et les saisons ». De plus, cette divinité altière et muette accepte les offrandes voire les sacrifices, comme l'indique le passage sur la mort du fils de Plumet. Cet homme accepte ce joug et s'adapte sans regimber ni se poser de question. Ainsi la puissance de cette fascination va-t-elle jusqu'à nier l'individu et sa liberté fondamentale à jouir de lui-même. Voilà l'élément qui précisément distingue le jeune marmiton de son employeur : lui seul dans ce récit peut choisir, même s'il ne se place pas en dehors de toute hiérarchie⁵⁴. C'est uniquement l'action, quand il pédale vers le château, tombant et se relevant à de nombreuses reprises, qui le met en position de choisir : il peut opter pour la vie ou pour la mort : « (...) il se laissait glisser. Cela devenait un luxe, une paresse. » Une fois qu'il a pris conscience de cette liberté, de ce « luxe », il semble effrayé des possibilités entrevues et « un impérieux instinct de sécurité l'attir[e] vers sa ville ». Le château d'Aiguillon n'apparaît plus que comme « un but infernal » où la marquise incarnerait le danger, l'emprisonnement qu'il faut fuir à tout prix. De plus, cet adolescent insouciant est le seul à ne pas porter de masque comme l'indique la métaphore au début du conte : « un marmiton, jeune Pierrot en blanc »⁵⁵. Tandis que madame Plumet, « déguisée en Bourguignonne du temps de Louis XV » et lui en « Jocrisse » semblent inanimés, sans expression. Quant à la marquise et aux siens, leurs comportements codés et commandés par les conventions rigides de leur rang annihilent tout naturel : cette dimension factice rappelle sans aucun doute l'artifice des comédiens de théâtre. Le narrateur sous-entend-il que les Plumet cherchent à imiter le style de la marquise ? Cela serait tout à fait plausible car, après avoir décidé de quitter son service, Jean Plumet « se sentait comme un courtisan » et devient à son tour le maître qui peut régner sur quelques sujets, il y a donc un effet de mimétisme.

Mais ce qui relie tous ces personnages reste définitivement la souffrance et la tristesse. En effet, en dépit d'un train de vie « fastueux », le réveillon chez la marquise est « triste », Plumet a perdu son fils et quitté sans envie la fonction et le lieu qu'il aimait, également « tortur[é] » par l'oubli de la tourte il fait, de surcroît, « pes[er] sur la petite maison (...) un grand malheur », et enfin, le marmiton, seul et presque perdu nuitamment dans la campagne, souffre, « pleure » et se blesse en tombant. Cette histoire

⁵⁴ C'est d'ailleurs le marmiton qui se propose pour effectuer cette mission : « Ma foi, j'y cours, dit le jeune homme. »

⁵⁵ Pierrot est en effet le seul personnage de la commedia dell'arte qui ne porte pas de masque. Jocrisse est aussi un personnage de théâtre, une sorte de valet bouffon bête et maladroit.

montre donc des héros faibles, fatigués par le travail et menacés par leur propre incurie ou leur insouciance. Par conséquent, ce texte glisse davantage vers le pamphlet contre l'esclavage moderne et le devoir. Il plaide pour la raison, le naturel et la liberté, mettant en garde contre le danger de l'innocence et de la candeur. Mais alors, s'agit-il encore d'un conte ?

Ce genre littéraire se définit effectivement par une série de modalités précises et identifiables parmi lesquels la présence de personnages définis à grands traits grâce à quelques défauts et qualités simples : « Les éléments constants, stables, du conte sont constitués par les fonctions des personnages, indépendamment de l'identité de l'acteur et de sa manière d'agir. Elles forment les parties constitutives fondamentales du conte⁵⁶. » Dans ce *Conte de Noël*, les personnages sont désignés par des adjectifs, des comportements figés et répétitifs : ils sont fonctionnels et servent tous à illustrer une même critique sociale. L'adjectif « pauvre » et l'expression « sous sa houppe de cheveux qui décorait l'air⁵⁷ » qualifient toujours Jean Plumet ; comme « jeune » caractérise le marmiton, et l'idée de gravité qui revient à plusieurs reprises concernant la marquise. Ces termes sont bien constitutifs de leur rôle. De même que les noms, selon l'explication donnée plus haut, participent de manière symbolique à définir leur caractère. L'absence de nom pour le marmiton confère à cette entité une portée quasiment allégorique qui représenterait l'innocence et la douceur : « Le lecteur contemple des éléments presque abstraits, non pas des individus mais des entités aisément maniables par l'esprit⁵⁸ ». De plus, l'apprenti « intrépide et téméraire », est le seul à être affublé de réelles qualités. Cependant, durant toute l'histoire il ne rencontre aucun adjuvant véritable et demeure très isolé entre les deux parties dominatrices. Cette transparence relative sert la finalité du conte car le jeune marmiton assume l'épreuve de la livraison et ces péripéties constituent un élément obligatoire dans l'univers de ce genre littéraire. Effectivement, cette modalité figure le passage nécessaire d'un état à un autre, dans le cas présent celui de l'innocence juvénile à la découverte d'une réalité implacable. L'épreuve permet d'introduire une fin heureuse : le jeune homme n'est pas mort. Mais elle ne prétend pas à l'exemplarité et elle n'est pas non plus édifiante pour le marmiton, plutôt humilié et dépité, ni pour les Plumet qui n'ont pas été touchés par ce

⁵⁶ Vladimir Ja. Propp, *op.cit.*, p. 37.

⁵⁷ Cette expression fonctionne comme les épithètes homériques qui catégorisent définitivement le personnage et interpellent le lecteur.

⁵⁸ Florence Goyet, *op.cit.*, p. 28.

changement d'état. En fait, cette fin relève plus de la morale et le texte en lui-même s'apparenterait davantage à la fable. L'auteur a aussi totalement éludé le merveilleux, pourtant traditionnellement primordial dans le conte. Il en va de même du caractère fondamental du conte : « la malfeasance⁵⁹ » qui est un terme impropre dans ce cas. Enfin, la dimension réaliste de l'histoire l'éloigne quelque peu de ce genre pour le rapprocher de la nouvelle. Néanmoins, le « schéma lutte-victoire » et « la prise de conscience du manque » contribuent à classer ce récit parmi les contes⁶⁰. S'il fallait qualifier ce récit, on pourrait dire que, sans correspondre totalement aux règles classiques et traditionnelles de l'écriture du conte, il se révèle moderne et didactique. Ce texte ne répond pas à l'attente de distraction préalable mais provoque plus la réflexion, voire l'émotion, que la fantaisie et le plaisir.

Conte de Noël peut apparaître comme un texte marginal dans l'œuvre de Noailles, à la fois par son contenu, son genre et son style. Mais il n'est pas si éloigné des textes en prose qui figurent dans les recueils et il n'en demeure pas moins un texte efficace à plus d'un titre.

Tout d'abord, il met en jeu de manière complexe les rapports pernicieux qui régissent la société, finalité que l'on retrouve également dans certains textes des recueils suivants. La dichotomie instaurée entre les Plumet et les d'Aiguillon ne provient pas uniquement d'un problème de pouvoir financier ou d'une différence de classes. Noailles semble pointer un problème très moderne : l'acquisition de la liberté par l'éducation et la réflexion. Cependant, elle ne verse pas dans une prise de position politique qui viserait uniquement à dénigrer la suprématie de l'aristocratie. En effet, les liens qui existent entre les Plumet et la marquise relèvent également de l'affect et de la question du bonheur dans le devoir librement consenti. Même si cette soumission est aussi le fruit de l'aveuglement, l'auteur ne tranche pas et laisse le lecteur tirer des conclusions personnelles. L'enjeu de ce texte se situe dans la présentation au lecteur d'un univers qu'il reconnaît et dont l'auteur oriente le jugement. Mais il s'agit encore de vie et de mort dans ce texte noaillien. La mort, omniprésente du début à la fin, devient l'enjeu de ces divergences sociales et soulève cette ultime question : que vaut la vie d'un homme quand on possède tout pouvoir sur lui, même involontairement ? Le lecteur en vient à se poser une question similaire concernant Jean Plumet qui se trouve également dans une position de dépendance vis-à-vis de la marquise. Il a d'ailleurs bien « senti » qu'il n'a

⁵⁹ Vladimir Ja. Propp, *op.cit.*, p. 120.

⁶⁰ Vladimir Ja. Propp, *op.cit.*, p. 173 et 123.

pas le choix et sa vie reste inextricablement liée à celle de son ancienne maison⁶¹. Il n'a aucune marge de manœuvre en l'état actuel de leur relation. Sans intelligence ni libre arbitre, il est contraint de subir n'ayant aucun moyen d'inverser le cours des choses.

Sur le plan stylistique, ce conte s'avère différent des autres textes de Noailles. Il comporte certes quelques images fines et parlantes, mais beaucoup moins de figures de rhétorique. La personnification, utilisée plusieurs fois, vise à compenser le peu d'humanité des personnages principaux. En fait, Noailles n'a pas voulu dévier de son propos et détourner l'attention du lecteur par le jeu de l'apparence et de l'illusion, artefact qui façonnera les romans. Ici, pas de désir fallacieux ni d'amour déçu capable d'induire en erreur les protagonistes du *Conte de Noël*. Là encore, Noailles emploie le monologue narrativisé et le point de vue omniscient qui autorisent le narrateur à pénétrer dans les pensées des personnages. Ceux-ci n'obtiennent pas vraiment les faveurs de l'auteur qui n'hésite pas, comme dans les romans à venir, à les malmener. Le thème de la dissimulation demeure : il était la clé de l'échec de madame Maille, il touche ici toutes les catégories sociales et tous les sujets : le masque ne s'impose pas seulement dans les histoires d'amour. Dans ce conte, Noailles aborde pour la première fois la réalité sociale, délaissant provisoirement le traitement du sentiment amoureux. Néanmoins, le texte n'est pas dénué d'affect ni d'intensité. Autre constante, le caractère rêveur du personnage principal, rappelé plus de trois fois⁶². On peut cependant noter une particularité : les protagonistes principaux sont des entités masculines, les deux personnages féminins restent au second plan. Mais leur rôle dominateur nuance ce premier constat.

Ce conte d'un type particulier révèle l'attention que portait Anna de Noailles à son époque et au milieu dans lequel elle vivait. Ni activiste ni partisane, elle connaît cependant le pouvoir de son art qu'elle déploie ici dans une fiction riche de sous-entendus et de questions intemporelles. Une première tendance de pédagogue s'amorce ici. En effet, le choix de cette forme brève n'est pas anodin car un certain type d'effet est recherché : le lecteur, mis à distance par les jugements du narrateur, se situe dans une lecture « non libre et programmée » qui a pour but de le faire adhérer à la dénonciation effectuée dans le texte et « aux valeurs essentielles de l'auteur »⁶³.

⁶¹ « Il le comprenait non avec intelligence car elle lui faisait défaut, mais avec ses entrailles, ses épaules, sa connaissance du bien et du mal (...) ».

⁶² « (...) il demeurait immobile, méditatif », « Mais Plumet songeait toujours, il rêvait, il pensait (...) », « Voilà ce que pensait Jean Plumet » etc.

⁶³ Florence Goyet, *op.cit.*, p. 231.

2. Les recueils en prose

2.1 *Le contexte biographique*

Après la publication de trois romans et de quelques textes en prose passés quasiment inaperçus, Anna de Noailles se tourne plus assidûment vers la poésie. Mais son état de santé et ses préoccupations sentimentales ne lui permettront pas de publier de recueil avant 1907. En effet, la parution des *Éblouissements*, qui est un succès immédiat, fait éclater une querelle avec Barrès à qui la poétesse avait promis la dédicace du livre. On conseille à Anna de s'éloigner ; un long périple l'entraîne de la Suisse aux lacs puis en Italie, où elle revisite Venise, Rome, Vérone...⁶⁴. Tous ces lieux et paysages fournissent à Anna une matière poétique renouvelée.

Ainsi commence-t-elle l'écriture de quelques paragraphes censés ouvrir un quatrième roman. Rentrée fin octobre à Paris, longuement malade, elle relit de la philosophie et reprend son nouveau manuscrit. Au printemps 1908, elle réanime encore son inspiration à Rome où elle noircit les pages de petits cahiers d'écolier. Comme on le sait, le voyage se poursuit en Alsace. Ces nombreuses notes vont figurer dans divers livres en prose et en vers. En effet, ses premières impressions poétiques ne tardent pas à former quelques pièces qui figurent dans *Les Vivants et les Morts* puis *Les Forces éternelles*. En revanche, les huit textes en prose composés là-bas ne seront édités que bien plus tard, les premiers dans la presse, les autres directement en volume. Le deuxième projet littéraire de Noailles découle aussi directement de ses voyages. Puis, de son séjour en Alsace germe l'idée d'un ouvrage entier consacré à cette région. Elle n'en rédige que le premier chapitre que l'on connaît sous forme de deux articles parus en 1911 et 1912⁶⁵.

⁶⁴ Cette distance marque tout le contraire d'une rupture comme le prouve la teneur des lettres échangées. À titre d'exemple, le début de la lettre adressée à Barrès le 2 juin 1908 de Catane : « (...) dans ce pays où je suis errante par amour de notre amitié, je ne vous ai pas non plus écrit depuis longtemps, moi qui vis de nous jusqu'aux veines de l'âme (...) Au revoir mon ami, ma perfection. Des bords de la mer Ionienne je tends vers vous toute ma vie définitive. », citée par Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 661 et 663.

⁶⁵ « Strasbourg », paru dans *La Revue de Paris* le 15 décembre 1911, et « Regard sur la frontière du Rhin », publié dans *La Revue hebdomadaire* le 2 mars 1912. Ce dernier article a été partiellement repris dans *Les Annales* sous le titre « Souvenirs d'Alsace », le 12 juillet 1914.

Après le suicide de Demange en ce même été 1908, Barrès et Noailles s'éloignent durablement. Cette séparation permet à la jeune femme de s'ouvrir à d'autres expériences. En mai, elle rencontre Henri Franck qui devient rapidement un précieux et influent ami. Trois mois plus tard, il la rejoint à Strasbourg et, dès lors, tous deux vivront dans une étroite communauté d'esprit. La jeunesse et la fougue brillante du jeune normalien contraste fortement avec la tristesse austère de Barrès qui, pourtant, depuis deux ans, reçoit tous les honneurs et toutes les distinctions⁶⁶. Henri Franck le rencontre et confirme cette humeur sombre : « Mon Dieu, comme il est triste ! On ne sait pas si c'est la tristesse d'un pion qui a beaucoup chahuté, ou la sublime tristesse d'un homme qui n'attend plus rien que de son rêve intérieur⁶⁷. »

Franck, lui, possède la gaité et l'enthousiasme d'un garçon intelligent, cultivé et sensible. Anna lui écrit tous les jours et retrouve aussi un certain élan grâce aux lectures qu'il lui recommande, à l'initiation aux textes religieux, l'attirant de nouveau vers la joie de vivre. Elle finit même par ne plus se préoccuper de publier ses poèmes et s'emploie à profiter des plaisirs fugaces de l'existence⁶⁸. De concerts en soirées mondaines, Anna renoue avec le bonheur. Hélas, la complexion valétudinaire de Franck met trop vite fin à cet état de grâce. Après trois années d'une complicité intense et heureuse, Noailles se trouve de nouveau seule et la guerre ne tarde pas à compromettre un équilibre déjà fragilisé. La mort de son ami suscite chez le poète un besoin de transposer son chagrin et sa détresse⁶⁹. Noailles compose alors une série de poèmes qui forme le second volet du recueil *Les Vivants et les Morts*⁷⁰. En août 1912, elle part se ressourcer avec sa mère et son fils à Morges, petite ville suisse au bord du lac Léman. Elle se rend également à Lausanne et à Munich pour écouter les opéras de Wagner. À la mi-septembre, elle regagne Amphion où naissent quelques proses sur la nature et son enfance⁷¹. L'année 1913 voit la parution de deux ouvrages, comme si Anna souhaitait réparer quelques oublis : *De la rive d'Europe à la rive d'Asie* et *Les Vivants et les Morts*. Elle continue aussi à beaucoup voyager. En août, madame Bulbeau l'accompagne en Allemagne, en septembre, elle séjourne à Milan. Mais la guerre va de nouveau

⁶⁶ Après plusieurs tentatives, il est élu député de Paris en 1906, puis élu à l'Académie française en janvier de la même année (la réception n'aura lieu qu'un an plus tard).

⁶⁷ Propos rapportés par Claude. Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 256.

⁶⁸ Le prochain recueil ne parut qu'en 1913, soit six ans sans parution en librairie.

⁶⁹ Dans un manuscrit inédit qui devait faire suite à la première partie de son autobiographie, Noailles confirme qu'elle épanche sa « fatigue », sa « détresse » et ses « chagrins » dans la poésie.

⁷⁰ Henri Franck décède fin février 1912, *Les Vivants et les Morts* paraît en juin 1913.

⁷¹ « Rupture », « L'automne en Savoie ». De ce séjour date aussi la préface à *Saâdi*.

freiner cet élan. Les publications s'interrompent et l'écrivain, qui s'occupe davantage de questions politiques, met son travail entre parenthèses. Dans les ébauches de l'époque, cinq pages en prose intitulées « L'allée des platanes » racontent les quelques jours passés avec Barrès à Amphion en septembre 1903.

Début septembre, Paris est menacé, Noailles gagne difficilement Bordeaux puis s'installe à côté de Biarritz, à Cambo-les-Bains, chez les Rostand. Dans cette période d'incertitude et de frayeur, elle compose essentiellement des poèmes⁷² et quelques articles de presse jamais repris en volume. La fin de la guerre est un soulagement de courte durée : Anna s'effondre moralement et physiquement ; exsangue, elle n'a plus envie d'écrire⁷³. Elle tente de reprendre *Octave* à deux reprises mais sans succès. La guerre a également modifié les goûts et les genres : les groupes avant-gardistes veulent se faire une place à tout prix, déniaient toute influence des écrivains passés ou présents, n'hésitant pas à vilipender Barrès, par exemple⁷⁴. Pourtant, cela n'empêche pas Noailles de nouer de nouvelles amitiés : Cocteau, Derème, Mauriac, Valéry, et de recevoir à son tour de nombreux honneurs⁷⁵. En juillet 1923, le deuxième florilège en prose paraît. Ce livre agace certains féministes alors que d'autres, Proust, Colette, Maurois, apprécient les accents ironiques et la justesse des textes. Mais de plus graves événements vont bouleverser à jamais l'inspiration du poète. La fin de l'année s'avère cruellement macabre pour Noailles qui connaît la perte d'êtres chers : sa mère, son ami Henri Gans et Maurice Barrès. La brutalité, la violence de ces disparitions plongent la survivante dans des tourments lugubres qui éclatent sans retenue dans ses compositions. Un grand dépouillement dans le style découle de cette période funèbre. Dès lors, les accents les plus sombres côtoient des évocations plus légères : pendant la composition de *L'Honneur de souffrir*, Noailles collabore au magazine *Vogue*, publiant chaque mois de l'année 1926 une chronique sur les femmes ou la société. À cette époque, la majorité des textes en prose de l'écrivain sont déjà écrits. Elle passe alors son temps entre la peinture et la colligation des poèmes et proses. *Exactitudes* est le dernier recueil en prose. Enfin, elle commence son autobiographie : *Le Livre de ma vie*.

⁷² *Les Forces éternelles*, Fayard, 1920.

⁷³ « En 1919, Anna avouait à Mme Bulteau qu'après la guerre, elle était lasse d'écrire. » Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 313.

⁷⁴ À l'exemple du faux procès organisé contre lui en 1921 par les jeunes gens du groupe Clarté. Par cette action symbolique, Benjamin Péret et André Breton, entre autre, fustigeaient la position nationaliste de l'écrivain pendant la guerre.

⁷⁵ Anna de Noailles est reçue à l'Académie royale de Belgique le 21 janvier 1922 avant de devenir commandeur de la Légion d'honneur en 1930.

2.2 *La teneur littéraire des recueils*

De la rive d'Europe à la rive d'Asie sort donc en mars 1913. Ce recueil de textes en prose est relativement court : il ne contient que huit récits. La cohérence de l'ouvrage repose, comme le titre l'indique, sur un rapprochement géographique entre deux continents qui correspond au vécu de l'écrivain. Mais l'emploi du vocable « rive » dans les deux cas sous-entend que l'expérience n'a pas été approfondie. En effet, les deux premiers, intitulés *Les nuits de Turquie* et *Les petites filles grecques*, font référence à l'unique voyage d'Anna de Noailles effectué en famille à l'été 1887 chez les aïeuls du Bosphore. Comme on le sait, ce séjour, décidé après la mort du père, est empreint de sentiments contrastés. Ainsi, dès les premières lignes, Noailles insiste-t-elle sur le regret des choses familières et la monotonie des occupations, sentiment accentué par le lent écoulement du temps. Aucune joie ni plaisir dans ces premières pages qui montrent des enfants affligés par les paisibles rituels des journées et des soirées. Le calme, les bruits feutrés, les personnes et la nature, accablées de chaleur, ne procurent qu'ennui et nostalgie à ces « exilés⁷⁶ ». Suite à ces remarques désolantes, Noailles s'attache à décrire les divers phénomènes de la nuit : l'arrivée des insectes, les exhalaisons des végétaux, le feu dans les collines, l'activité des gardiens... Son acuité auditive et olfactive permet de laisser libre cours à son imagination, ces sens s'étant substitués à la vue, puis amplifiés dans l'obscurité. Les arbres sont alors personnifiés et la nuit libère ses divinités⁷⁷... Ces éléments mystérieux produisent une méditation à la fois angoissée et mélancolique⁷⁸. En effet, l'enfant de cette époque ne parvient pas à maîtriser son inquiétude qui ne provient pas tant des incendies au loin que de la sensation du « vide », de « l'abîme », et de quelque « secret » pressenti autour d'elle. Par conséquent, le texte se termine par une invocation au gardien qu'elle exhorte à se détourner de ses tâches habituelles pour préserver les habitants des éléments plus intangibles et plus pernicious de la nuit orientale. Cette conclusion pleine de l'angoisse du vide résulte d'une réflexion ultérieure qui permet, vingt ans après ce séjour, de conceptualiser cet étrange malaise.

⁷⁶ *De la rive d'Europe à la rive d'Asie*, Dorbon aîné, 1913, p. 7.

⁷⁷ « Par les fenêtres (...) le parfum et la rêverie des arbres, éveillés sous la coupole des cieux d'albâtre, venaient jusqu'aux moustiquaires des lits. », p. 9.

⁷⁸ Comme le prouve le champ lexical : « mélancolie », « pensive », « contemplative », « regrets », « taciturne »...

Enfin, ce premier texte contient la phrase qui donnera le titre au recueil : « garde-nous du parfum des cyprès et du basilic qui flotte comme un secret appel de la rive d'Europe à la rive d'Asie. » (p. 11).

Le deuxième texte se réfère à la même expérience et fut composé également en 1907 (toujours à la demande de Barrès). « Les petites filles grecques » aborde de manière poétique un aspect de la condition féminine en Orient. Toujours à partir de ses souvenirs⁷⁹, Noailles peint ses « jeunes tantes » oisives et passionnées que personne ne vient jamais déranger, qu'aucun homme ne vient solliciter (p. 18). Jeunes et cultivées, leur beauté est une promesse de bonheur. Mais cette incontournable nécessité, car « la beauté du visage communique avec la vie même » (p. 21), s'avère particulièrement éphémère. Ainsi, alors que ces jeunes filles n'aspirent qu'à exulter, leurs vies se résument-elles à attendre celui qui concrétisera leur rêve⁸⁰. Ce sort pitoyable assujettit la femme orientale, passive et dépendante, à l'homme. Immobiles, oubliées derrière leur voile, elles ne sont plus considérées comme des humains, et ressemblent à un « troupeau » (p. 23) qui ferait mieux de se confondre avec le « sable ardent » (p. 25). Dans ces pages, Noailles se borne à livrer son sentiment sur cet incompréhensible paradoxe : comment un pays qui exacerbe la passion et le désir peut-il être si cruel pour ceux qui les subissent ? La parabole entre l'aridité du paysage et la flamme qui dévore les femmes exprime la désillusion irréversible et inexorable qu'elles n'ont d'autre choix que de supporter.

Le texte suivant nous ramène provisoirement à Paris : « Méditation devant la dépouille de Thaïs (Un matin au musée Guimet) ». Ces pages sont le fruit d'une visite au musée des Arts asiatiques, effectuée en compagnie de Maurice Barrès, en avril 1907. Devant la statue de Thaïs, Noailles réécrit l'histoire de la « courtisane » (p. 29). Entre les descriptions de son corps, elle s'interroge sur les raisons de cette déchéance, de sa laideur figée sous la vitrine, et la visiteuse de recommencer son histoire. Tentant de reconstituer le passé et les amours de la jeune fille, Noailles tente de justifier les nombreuses passions qui l'ont conduite à la frivolité : « j'imagine qu'après beaucoup de résistance vous avez cédé doucement à ce grand attrait de l'être pour l'être (...) – le printemps doit être plus fort que toute raison sous le ciel égyptien. » (p. 35-36). Fort de cet exemple, l'auteur échafaude tout un long raisonnement sur l'origine du désir et la cruelle supériorité de la femme, donnant et reprenant à sa guise. Mais il a suffi d'un

⁷⁹ « Je me souviens et je songe. » est la première des trois phrases évoquant le souvenir.

⁸⁰ Le verbe « attendre » revient cinq fois dans le texte.

homme à peine différent des autres pour que cet avantage se transforme en torture : Thaïs a été prise au piège de l'amour et n'en échappe que par la mort dans la cellule d'un couvent. En définitive, après avoir incarné la Volupté, la petite Égyptienne, recluse et repentante, gît sagement, « exemplaire, sanctifiée, puissante » (p. 41). Noailles ici exploite encore le thème de la femme et de son destin tragique. La sensualité de sa prose et les nombreuses questions finissent par modifier la version d'origine : Thaïs devient la victime, le martyr de l'amour.

« En Espagne » a été rédigé en 1905 et raconte une promenade à Fontarabie, près d'Hendaye. Le lecteur suit le poète inspiré dans ses pérégrinations pendant une journée. Sous le titre, Noailles a placé une épigraphe de Catherine de Sienne, signe que l'Espagne évoque déjà pour l'auteur la religion et la ferveur. Dans ce texte, Noailles s'adresse directement à la ville et l'interpelle à plusieurs reprises. Ainsi personnifiée, la cité devient alors l'interlocuteur de la passante. L'Espagne symbolise déjà l'Orient et le trait d'union entre ces deux mondes. En effet, ce pays possède quelque chose de sa violence, de sa chaleur, et le même « azur, qui dans l'espace s'étale sans limites » (p. 46-47). Après l'église, les cloches, elle résume rapidement ses impressions sur le paysage brûlé – d'où la présence du champ lexical du feu – qui renforce la sensation de dénuement, de « désert amer » (p. 47). Sa progression à travers les rues conduit à une autre vision de l'Espagne. En effet, les nombreuses allusions à des matières précieuses (or, bijoux, pierres) excitent l'imagination de la visiteuse, rendant improbable l'existence de telles maisons et de telles rues. Pour elle, cela ressemble davantage à un décor de théâtre où se dérouleraient toutes sortes d'intrigues amoureuses⁸¹. De plus, l'amour et la beauté des lieux vont de pair avec la musique, omniprésente dans ce pays car elle exprime le tempérament passionné des Espagnols. Mais ici, les extrêmes se côtoient et à l'enthousiasme populaire succède le rigorisme de la religion catholique : « Chez quel Dieu suis-je, qui veut tant de ténèbres et de larmes⁸² ». Voilà précisément ce que Noailles recherche et apprécie spécialement : les contrastes, l'association de forces contraires : « le deuil et la gloire », « l'amour et la cruauté » (p. 53), « se désirent et se tuent » (p. 54)... De ces oppositions surgit le suc de la vie qui l'amène à conclure qu'il faut en jouir. Par conséquent, l'Espagne figure toutes les aspirations à la jouissance de l'auteur : « je croirai avoir sous mes yeux le spectacle de mon propre cœur. » (p. 55).

⁸¹ « Dans ces rues exigües, pareilles à de somptueux couloirs, on imagine les rôles de l'ingénue, de l'intrigant, du jaloux et du barbier. », p. 48.

⁸² P. 50, et répété p. 52.

Mais une telle virulence la torture et elle se compare aux vierges statufiées et muettes qui doivent supporter « toutes les ardeurs et les fureurs de l'Espagne » (p. 59). Le texte s'achève sur le souvenir d'une église italienne où Noailles a vu une femme, Thérèse d'Avila, ayant enfin trouvé le repos et le juste emploi de sa volupté, état qu'elle nomme la « délivrance » (p. 61).

Dans « L'Exhortation⁸³ », le cinquième texte du recueil, le narrateur a abandonné le récit à la première personne et adopté le style épistolaire. Il s'agit en effet de deux lettres échangées par d'anciens amants. Julien Vignaud, après avoir quitté madame Clairmont lui fait part de ses doutes et de ses reproches. Il se présente également comme la victime des comportements provocants de sa maîtresse, traçant le portrait psychologique d'une femme encore et toujours, chez Noailles, hautaine, orgueilleuse et vaniteuse. À la manière de Ronsard, il lui préconise de ne pas se refuser à l'amour véritable car ainsi « sa vie aura porté sa moisson étincelante. » (p. 69). De plus, il vaticine sur sa future résignation, comme toutes les femmes, elle peut être soumise par l'amour. Mais elle doit se décider avant que sa beauté ne s'atténue. Ensuite, pour séduire, il lui faudra dissimuler, feindre et user d'artifices. Les réactions de la jeune femme sont mitigées mais, en définitive, elle reconnaît le bien fondé de ces conseils. Elle finit par lui répondre au moyen d'une courte lettre bien équivoque. Après lui avoir expliqué qu'elle a pris conscience du déclin inéluctable de son corps, elle avoue apprécier son amitié et lui concède un bref rendez-vous chez lui. La subtile jeune femme ne livre rien de ses intentions et le lecteur reste sur l'impression qu'elle n'a fait qu'éluder et ajourner les questions pour mieux amadouer son amant.

Le texte suivant transporte de nouveau le lecteur en Orient. « Saâdi et le jardin des roses » est initialement une préface écrite par Noailles en 1912 qui introduit la traduction effectuée par Franz Toussaint d'un recueil de poèmes et d'aphorismes arabes, intitulé *Le Jardin des roses*⁸⁴. Tout au long des vingt-quatre pages de cette prose, l'auteur mêle alternativement des références historiques et des passages fictifs. De ce fait, le texte s'articule en quatre grands moments. Tout d'abord, l'auteur replace le poète persan dans un contexte géographique et culturel avéré par l'histoire : Saâdi voyage à pied entre la Syrie et le Yémen. Mais très vite, l'imagination de l'auteur se délie et la Perse prend des reflets de rêve. Noailles s'y transporte et reproduit tout ce qu'elle croit voir : les riches portes des maisons soufis où l'on enseigne l'écriture et la philosophie,

⁸³ Ce texte a été composé en 1903 à la même période que *L'Amoureuse imaginaire*.

⁸⁴ *Le Jardin des roses*, traduit du persan, Fayard, 1913.

les odeurs des fleurs et le bruit de l'eau, les couleurs du sol, du ciel, des coupoles, des vêtements des hommes, ou encore les ruelles ensablées. Ispahan cristallise tous ses fantasmes et, comme dans *Espagne*, l'auteur interpelle directement la ville qu'il personnalise du même coup. La féerie et « la magie de ce continent mystérieux » sont synonymes de paradis tels que les Occidentaux les imaginent (p. 83). Pourtant, une digression met en perspective cette irrésistible attirance. Noailles se remémore en effet un voyage en Italie où finalement elle ressentait l'envie d'être ailleurs : « je rêvais de l'autre rive ! » (p. 85), exclamation qui marque son impossibilité à fixer et à satisfaire son désir. Dans un troisième temps, elle tente de se figurer la jeunesse et l'homme que fut Saâdi. De nouveau, après avoir rappelé quelques faits connus, Noailles imagine tout ce que le biographe n'a pas rapporté en s'aidant des miniatures persanes qu'elle a vues⁸⁵. C'est de cette manière qu'elle recrée tout son environnement, comme si elle y était, tel un guide : « Voici des jardins », « Regardons l'horizon ». Mais cette parenthèse semble juste une diversion comme si l'auteur se livrait à une ekphrasis d'un de ces petits tableaux brillants et colorés. En effet, il s'arrête brutalement, revenant aux éléments factuels et aux sources d'inspiration du poète liées à « sa contrée [qui] fut la plus belle du monde » (p. 96). Enfin, dans un dernier temps, Noailles effectue un rapprochement avec ses propres expériences personnelles, évoque le « goût de la renommée » (p. 99), commun aux poètes, et enfin, le besoin de trouver l'expression juste pour chaque sensation et chaque sentiment. Son raisonnement se termine ainsi et permet d'introduire l'auteur de la traduction. En outre, le travail de Toussaint a rendu aux poèmes de Saâdi la grâce et « l'éclat⁸⁶ » de sa langue d'origine. Le retour à la réalité s'effectue par la description du paysage de Savoie qui entoure l'écrivain au moment où elle rédige ce texte. La conclusion ne dément pas l'intérêt du recueil oriental mais rappelle que la nature réelle, et dans ce cas à l'automne, reste le procédé le plus efficace pour révéler et glorifier la force de la vie.

L'avant dernier texte, intitulé « Bouddha », a été écrit comme « La méditation devant la dépouille de Thaïs » après une visite au musée⁸⁷. Pendant ces quelques heures passées au palais du Trocadéro, deux statues ont particulièrement retenu l'attention de la

⁸⁵ Une exposition a été organisée en 1905 au Louvre. De plus, Anna de Noailles partage cet engouement avec Barrès et Vaudoyer qui lui en a offerte une. Elle le remercie en ces termes : « Quelle douce vie sur cette image ! Qu'on y respire lentement et bien ! J'ai lu un livre sur la Perse qui me rend une telle vie proche et familière (...) » Lettre citée par Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 226.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Cette prose a été publiée une première fois dans *La Revue de Paris* en février 1913.

promeneuse : un Bouddha souriant et le moulage du duc de Lorraine. Anna de Noailles, sur six pages, alterne avec la description de ces figures et la prosopopée du sage indien. En effet, grâce à une phrase introductive antithétique, « J'écoute le silence indéfini des temples d'Angkor et d'Anadapoura⁸⁸ », le lecteur est immédiatement projeté au cœur de l'Asie. De là, l'écrivain n'hésite pas à réactiver les clichés véhiculés par l'inconscient collectif qui resurgissent à l'évocation de ces contrées. Ainsi se déploie une image fabuleuse où le merveilleux côtoie le mystère. L'exotisme revêt des formes variées : une forêt indienne regorgeant de lotus et de nénuphars, un bouddha semblable aux « queues des sirènes », le chant des fleurs, un éléphant... Originnaire de ce lieu étrange, le Bouddha du Trocadéro exhale un peu de tout cela. Mais cette vision est réductrice. En effet, il ne symbolise pas uniquement la sagesse et le silence pour l'auteur qui lui prête alors des propos atypiques : « Ne te trompe pas, je suis l'Ironie et la Connaissance de la vie » (p. 108). De plus, malgré sa sereine immobilité, « rond (...) au milieu du monde » (p. 109), Bouddha entend, écoute tous les règnes vivants sur terre et par-dessus tout la multitude de leurs « tortures » et de leurs « soupirs » (p. 111). Puis, la statue de Charles de Nassau apparaît tenant son cœur dans ses mains comme s'il cherchait encore à en extraire des émotions.

Le dernier texte de ce recueil fut publié la première fois dans *La Nouvelle Revue Française* du 15 novembre 1911. Sous l'épigraphe extrait du Livre de Job, il s'agit d'une interpellation directe de la douleur. Ici, Noailles s'étonne de son caractère imprévisible et soudain. Elle en décrit également la puissance et tente d'instaurer le dialogue pour mieux comprendre. Cet échange évolue en allégorie : « Complaisante », « Douleur déguisée », « Amour », « Munificence » (p. 117). Sous la multitude de ses visages, la douleur est une compagne sournoise qui se cache et se manifeste toujours subitement. Cependant, quel que soit son masque, sa dimension absolue force le respect et la vénération de l'auteur. De plus, la douleur fraie souvent avec la mort. Le poète se met alors à lui parler, l'appelle et la défie tout à la fois : « ô mort, je vous appelle (...) Venez, panthère joueuse, (...) venez, élancez-vous vers un cœur éclatant ! Détruisez ce cœur qui fut parfait pour la douleur » (p. 119). Après ces neuf injonctions, Noailles énumère, dans une seule phrase de dix-sept lignes, tout ce que la mort fera répandre de

⁸⁸ P. 107. L'orthographe actuelle est Anuradhapura, ville sacrée de Ceylan fondée par une femme bouddhiste, qui fut le centre politique et religieux de l'île pendant plus de mille ans avant d'être abandonnée.

son cœur : « un univers plus beau que le clair univers ! » façonné par la « tendresse » et la « mélancolie » (p. 120).

Ainsi s'achève ce premier recueil en prose. Ce crescendo macabre et dense laisse songeur et, rétrospectivement, le livre nous apparaît moins léger, moins anodin qu'il a pu apparaître au début. À tel point que l'on s'interroge sur le lien réel qui existe entre ces huit textes. En effet, sur la totalité seul le titre « Espagne » correspond à l'Europe, six évoquent l'Orient et les deux derniers, « L'Exhortation » et « Hymne », restent difficiles à classer d'après ces critères. Dès lors, le véritable dénominateur commun réside dans la déclinaison du thème de la douleur. Diverses notions, développées dans les autres textes, se rattachent à ce sentiment par leur potentialité à devenir souffrance : la volupté, l'angoisse, l'amour, le désir, l'oubli, l'abandon, etc. Mais il existe un autre point de divergence dans ce recueil : Noailles a mélangé des récits clairement autobiographiques (emploi de la première personne, références à son passé...) et des fictions sans rapport visible avec sa vie. De ce fait, certains textes semblent davantage des prétextes pour aborder les sujets chers à l'auteur comme, par exemple, la condition de la femme en proie à la passion amoureuse. Ces histoires servent à exposer ses théories en la matière. En revanche, les interprétations personnelles ne sont jamais des jugements et quand Noailles se limite à l'expression de sensations, cela peut-être parfois frustrant. Pourtant, l'intensité de chaque description, la vitalité de la vie psychique et l'insatiable volonté de l'écrivain forcent l'admiration. De plus, ses expériences révèlent le caractère nomade du poète, toujours curieux et généreux, prêt à servir les hommes en leur faisant part de son expérience. Tel est le Bouddha qui figure le poète et sa tâche infinie consistant à écouter le monde. Mais au-delà de cette vision, qui peut paraître romantique, la conviction et la virulence qui animent Noailles n'ont rien de passéiste ni de candide. Il y a effectivement dans ce recueil une incitation à la jouissance, une exhortation vigoureuse à vivre, bref, une réactualisation du *carpe diem* épicurien et ronsardien qui ne laisse pas indifférent. Cependant, de cette conclusion évidente, de l'ordre de l'injonction, naît le revers obscur de la conscience : celle du temps qui passe, de la beauté qui décline, de l'amour qui s'étirole.

Enfin, il faut souligner la puissance d'invention, la richesse et la pureté de la langue noaillienne dans ce recueil. On y retrouve une foisonnante série d'images, de nombreuses personnifications, prosopopées et autres figures de rhétorique qui participent de l'efficacité et de la force de cet ouvrage composite. Ainsi dans « Saâdi » parvient-elle à faire une description totalement inventée de la vie à Chirâz qui répond

point par point aux phantasmes d'un Orient luxuriant et idéalisé : « la brise qui effeuille les roses », les « fruits amollis, grésillants », « un cheval au pelage teinté d'un vernis vermillon », « au pied de la tour d'amour, une antilope (...) broute des œillets », « les guitares persanes », « l'épais divan creusé et rebondi », ou encore les précieux jardins et les sultanes magnifiquement parées⁸⁹. Dans « le Bouddha » également, la virtuosité de Noailles se révèle amplement : « Mes pieds sont couchés dans mes mains comme d'inutiles et précieux oiseaux ; la mollesse rangée de mes gestes a la forme du cercle et de l'éternité. Le repos s'étend autour de moi en ondes élargies comme la mer calme autour de la mer calme. » (p. 110). Enfin, il faut remarquer, dans l'exemple suivant, comment le style aménage le ressort dramatique du récit : « Il garde un frêle collier de verre multicolore, qui se relâche comme la corde au col d'un supplicié⁹⁰. »

Cet ouvrage n'a été édité, dans un premier temps, qu'à 525 exemplaires, et reçu de bonnes critiques⁹¹. Il a peut-être constitué pour Noailles un premier essai destiné à sonder son lectorat sur cette nouvelle forme. *De la rive d'Europe à la rive d'Asie* est le premier recueil en prose de Noailles, trois autres suivront. Mais leur teneur autobiographique les écarte du champ de cette étude.

Le recueil suivant, *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes*, paraît dix ans plus tard et ne comporte pas de manière apparente ce mélange de textes autobiographiques et fictifs⁹². Ce livre expose différents cas qui concourent à former une étude sur la passion amoureuse au féminin.

En 1926, Noailles publie le troisième livre en prose : *Passions et vanités*. Cette fois encore, il n'est pas long : cinq textes composés à diverses époques et déjà publiés dans la presse sont repris. Tous relatent des moments de la vie de Noailles et pour la première fois elle évoque des soirées parisiennes avant de terminer par des souvenirs de Savoie. Déjà, on remarque l'hétérogénéité de ce regroupement : que peuvent avoir de commun des chroniques mondaines et des épanchements poétiques sur la nature ? Sur quelle cohérence interne et imperceptible repose ce curieux opuscule ? De prime abord, on pourrait le scinder en deux parties : la première parle du rôle et de l'évolution de la femme dans la vie moderne (en politique, par exemple) et la seconde reprend le motif de la nature. Mais ce découpage artificiel ne prend pas en

⁸⁹ P. 86 à 90.

⁹⁰ « Méditation devant la dépouille de Thaïs », p. 29.

⁹¹ Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 287.

⁹² *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes* sera analysé largement ci-après.

considération une logique interne sous-jacente. « Fantaisie et jeunesse des femmes » parut en mars 1926 dans *Vogue* sous un titre autre, « volonté » remplaçant « jeunesse ». Dans ce texte engagé, on sent la révolte d'Anna de Noailles qui déplore la nouvelle mode des cheveux coupés. En effet, selon elle, les cheveux courts c'est la « suppression de rêve, d'ingéniosité, de réussite autour du visage⁹³ », car ils cachent la sensualité de la nuque pour mieux la dévoiler ensuite. Par la référence aux héroïnes antiques, Diane, Iseult, Chloé, Noailles confronte les deux possibilités : la beauté et la magie de la longue chevelure comparées au simple aspect pratique de la tendance actuelle. En fait, ses propos visent à démontrer que toute poésie et sensualité s'évanouissent du corps de la femme à cause d'une coupe trop masculine. Par conséquent, cette nouvelle pratique amoindrit son pouvoir de séduction, la privant du plaisir unique et intime de se recoiffer pour dissimuler un adultère. De plus, l'auteur refuse d'abandonner la valeur symbolique des cheveux, à la fois « témoins » et « victimes », délégués précieux de la passion (p. 7). Mais au-delà de cette critique, Noailles croit déceler les raisons de cette « mutilation » (p. 7) : la libération de la femme qui croit gagner du temps et peut-être même le ralentir... justification fallacieuse ! En définitive, la femme expérimente les mêmes contraintes que l'homme avec la barbe. Pourtant, la fin du texte laisse poindre plus de compréhension et confère un avantage aux cheveux courts : ils sont peut-être à l'origine de la vie décomplexée des « vieilles folles, qui mangent, qui boivent, conduisent des automobiles (...) qui sont aimées aussi longtemps qu'elles l'exigent, et jusqu'à l'heure de leur mort » (p. 17). Dans la même ligne critique, le deuxième texte, « Ambition des femmes⁹⁴ », fustige la propension des femmes modernes à s'occuper de politique. Après avoir recensé un grand nombre de leurs défauts, Noailles répond à l'objection concernant leur manque de féminisme : « elles peuvent tout puisque l'homme existe (...) car tout homme, et davantage encore tout grand homme, est envahi par une femme... » (p. 23). Par conséquent, malgré son air moqueur et condescendant, l'auteur proclame la suprématie du sexe faible.

Le dernier texte de cette partie, « Les dîners en ville⁹⁵ », ressemble à une caricature de Noailles elle-même, réputée pour arriver toujours en retard aux réceptions : « C'est le plaisir de la voir que manifestent les convives réunis, (...) mais

⁹³ *Passions et Vanités*, [Crès, 1926], L'Harmattan, 2005, p. 5-6.

⁹⁴ Paru dans *Vogue* en février 1926.

⁹⁵ Paru dans *Vogue* en mai 1926.

c'est aussi la joie de la cessation imminente du jeûne, si la femme attendue est en retard et qu'elle arrive nonchalamment à neuf heures quand on l'espérait à huit heures et demie. » (p. 25). Il s'en suit la description caustique et humoristique du dîner. Tout y passe : le décor classique, le brouet tiède, le sempiternel turbot, la poularde, le foie gras et surtout le jeu d'observation qui occupe les convives. La retardataire du début dévisage ses congénères et un couple dont l'air heureux la laisse songeuse. Personne ne trouve crédit à ses yeux, et, de retour chez elle, elle se retrouve seule, avec pour uniques « compagnons respectés (...) la passion et la solitude... » (p. 37).

Les deux derniers textes : « L'automne en Savoie » et « Ce que j'appellerais le ciel » sont issus d'une contemplation du jardin d'Amphion, fourmillant des souvenirs de son enfance. Le premier, plus court, se focalise sur les bruits provenant du jardin en cet automne 1912. Entre les sons inventés émanant de son imagination et le chant des oiseaux, s'intercalent bientôt les odeurs des fruits, des champignons, de la rosée... Une grande sensation de paix et de bien-être se dégage de cette prose. Pas de tempête, pas de référence à la mort ou de tension mais bien au contraire un courage renouvelé grâce à l'exemple de l'automne qui procure, malgré l'étiollement de la nature, « ce mystique espoir en la vie éternelle par quoi vous possédez la quiétude harmonieuse et la sérénité » (p. 43). La parabole positive entre la saison et l'âge de la vie ressemble, en quelque sorte, à une acceptation voire une résignation du passage inexorable du temps. Cette relative harmonie, ce consentement inédit, contraste radicalement avec l'esprit révolté des trois premiers textes du livre.

Enfin, dans « Ce que j'appellerais le ciel », Noailles poursuit sur ce ton apaisé⁹⁶. Cependant, la nostalgie s'imisce progressivement alors qu'elle se remémore les moments joyeux du temps de l'innocence et de l'éveil à la nature. C'est un souvenir plus précis, déclenché par les odeurs, qui s'impose et l'auteur de raconter un dimanche de mai au couvent des Clarisses. Ce que Noailles tente de « dépeindre » (p. 47) remonte à sa prime enfance et, pourtant, les sensations restent extrêmement précises. Mais le plus intéressant ne réside pas dans cette faculté surprenante. En effet, ce texte condense toutes les tendances et les procédés littéraires noailliens : on y trouve des références à l'antiquité, des symboles, des définitions, des paradoxes, des exagérations, des interpellations, des associations contradictoires, des invocations... Bref, Noailles établit une parfaite adéquation entre le lieu originel et sa vocation : tout est dans ce texte parce

⁹⁶ Ce texte, daté par l'auteur lui-même, porte cette précision à la fin : « mai 1913 ».

que tout découle de ce lieu unique. Par conséquent, elle a démontré l'influence cruciale de cet endroit qui contient et exprime tout, constituant en quelque sorte sa monade. Mais là encore, ces souvenirs mettent en exergue la fuite du temps et le poète sombre dans la tristesse et la mélancolie comme si la fin approchait déjà : « Je rêve à ce que fut la vie. » (p. 67). Le récit prend alors une allure de confidence et Noailles avoue finalement ce qu'elle a tant recherché : « le rêve et l'infini » contre le « néant » et le « désert » (p. 67-68). Cet absolu auquel tous les êtres passionnés aspirent, Noailles l'appelle « le ciel ».

Ainsi se termine ce court recueil autobiographique. La variété de tons dans les textes où l'humour cède la place à l'ironie et à la gravité nostalgique donne un éclairage nouveau sur l'œuvre et le personnage de Noailles. On comprend tout d'abord que le poète n'est pas détaché de la réalité et bien au contraire s'avère très vigilant sur les évolutions de son temps. De plus, si l'on reconnaît Noailles dans « Les dîners en ville », il faut souligner sa capacité à user de l'autodérision, ce qui s'inscrit en faux contre toutes les représentations du caractère hautain et dédaigneux de la comtesse. Autre idée préconçue qui n'a plus cours : Noailles ne fait pas que se répandre en un lyrisme précieux et emphatique. « L'automne en Savoie » prouve qu'elle peut aussi composer dans un style sobre et empreint d'une grande pudeur. La question de la cohérence du livre se pose donc à présent différemment. Celle-ci découle plus vraisemblablement de la volonté de faire apparaître une évolution personnelle. En effet, les deux premiers textes montrent un auteur exalté, presque furieux, qui s'en prend aux vanités des femmes. Le troisième tempère cet emportement, révélant, sans blâmer, les attentes excessives d'une femme. Puis, les deux derniers textes nous emmènent de l'autre côté du miroir et donnent à voir les temps ultérieurs à la révolte, lorsque la jeunesse passe et que la contemplation de la nature ramène à des questionnements plus fondamentaux. De ce point de vue, il y a donc bien dans ce recueil une cohérence car il met en relief les étapes d'une progression spirituelle menant à une hiérarchie des thèmes traités. Dans le dernier recueil, *Exactitudes*, les explications de l'auteur fournies dans l'introduction confirment cette hypothèse : « L'unité de l'œuvre, sa valeur étale, sa stabilité sur le long parcours ont, il me semble, pour répondant, la fidélité de l'être à soi-même. Les feuillets qui devraient porter une date récente et ceux qui furent composés à des époques reculées et distantes les unes des autres, appartiennent à la même atmosphère, à la même coloration de l'individu, qui se réclame de sa constante⁹⁷. »

⁹⁷ « Lettre à Bernard Grasset », *Exactitudes*, p. XVII.

Enfin, il faut évoquer le titre, entre antinomie et redondance, qui relie deux termes chers à Noailles. La présence du mot « vanités » (au pluriel de surcroît) dont elle n'avait que peu usé dans les romans, démontre l'importance et la permanence de ce trait chez la femme. Est-ce une condamnation affichée du comportement de certaines d'entre elles ? Il semble effectivement que Noailles ne craignait pas de prendre position, comme le prouvent ses nombreux combats. On constate alors que le développement de la presse féminine après la guerre lui a assuré un moyen supplémentaire de faire entendre ses opinions et de multiplier les sujets de réflexion. Les journaux publiant de moins en moins de poésie, Noailles s'adapte et propose des textes aux intonations plus modernes. On s'étonne d'ailleurs du peu de références faites à cet ouvrage, à peine cité dans les biographies de Noailles.

L'ultime recueil en prose, beaucoup plus vaste, suscite plus de commentaires bien que la majeure partie des textes ait été publiée auparavant dans *De la rive d'Europe à la rive d'Asie, Passions et Vanités* et dans la presse. Parus intégralement en juin 1930, les écrits colligés pour *Exactitudes* ont été composés à différentes époques, sur une durée totale de vingt ans (entre 1905 et 1925). Divisé en huit chapitres, *Exactitudes* ne compte pas moins de trente-cinq textes qui semblent synthétiser une vie d'écriture. En effet, les titres des parties reflètent des moments marquants de l'existence d'Anna de Noailles : « Italie », « Amour », « Espagne », « Orient », « Jardins de la poésie », « Méditation sur la mort », « Expériences », et un dialogue entre un Passant et la Mort ouvre le recueil. Celui-ci se singularise par rapport aux précédents sur deux points : tout d'abord, une introduction sous-titrée « Querelle d'un titre », lettre à l'éditeur en réponse à son opposition sur le choix d'*Exactitudes* pour le livre ; puis, la présence d'épigraphes : la sombre citation inaugurale de Renan « Il se pourrait que la vérité fût triste », avertit le lecteur du ton de l'ouvrage ; et les dix-sept suivantes, qui sont des citations de différents écrivains⁹⁸.

Le premier chapitre, en huit proses clairement autobiographiques, salue la beauté de l'Italie. Entre les descriptions de promenades et les citations d'auteurs antiques, Noailles nous fait partager sa vision de Rome, de la campagne environnante, d'un cimetière, de jardins, de musées. Tous ces lieux possèdent un charme particulier mais qui n'a de sens qu'en relation avec les passions humaines et la mort : « il n'est rien que

⁹⁸ Le choix de ces épigraphes est des plus hétéroclites ; à titre d'exemple on peut citer Baudelaire, Musset, Michelet, Nerval, Ronsard, Sénèque, Voltaire, saint Augustin...

l'amour sur la terre⁹⁹. » La déesse Minerve est également convoquée, par une prière déférente quasi rituelle, pour apaiser « le langoureux désir¹⁰⁰ ». Pourtant, toutes les manifestations sentimentales des hommes s'évaporent dans la puissante nature qui « transfigure et perpétue nos forces éphémères¹⁰¹. » Les soirées favorisent également l'épanchement du poète : les couleurs changent avec la lumière déclinante, la musique envenime l'espace, les odeurs mêlées par le vent et les astres émergents sont autant de puissants stimuli : « Du balcon de l'hôtel où je suis, Via Veneto, je regarde l'éclat du jour lutter avec le crépuscule. (...) Le silence s'était installé, mais un orgue de Barbarie à présent tinte, et cette pénétrante musique brisée, disséminée, corrompt le noble éther, lui communique son voluptueux poison¹⁰². » Souvent situé en hauteur, l'écrivain observe de sa terrasse les mouvements du monde et en déduit qu'ils se dirigent tous vers l'amour. Le chapitre suivant s'intitule précisément « Amour », comme si jusqu'à présent, l'auteur avait parlé d'autre chose... Les six textes qui le composent sont de courts récits, épisodes furtifs illustrant des situations amoureuses diverses. L'un met en relief la bassesse ridicule d'un couple dans une chambre obscure, un autre raconte le désir précipité et vite apaisé d'un homme qui laisse son amie dans un profond désarroi, un troisième exploite une brève rencontre avortée prolongée par un phantasme, ou encore quelques pages décrivent la naissance du désir, fugace et vite rejeté : « – Homme toujours inconscient, compagnon dont l'esprit n'est pas sûr, début du parfait mais force inachevée, quelle femme auprès toi pourrait croire encore à la fable d'être deux ?¹⁰³ » Le dernier texte de cette partie s'intitule « La musique ». À grand renfort de métaphores, d'invocations et de personnifications, l'auteur cherche à percer le secret de cet art puissant et universel, capable, grâce aux instruments « constructeurs du rêve¹⁰⁴ » de « modele[r] le visage de l'amour¹⁰⁵ ». La musique a une telle emprise sur le cœur des hommes que certains, à l'instar de Socrate, se réjouissent de la mort espérant enfin approcher les muses et les poètes défunts.

« Espagne » s'ouvre sur le récit du séjour de Noailles à Fontarabie précédemment publié dans *De la rive d'Europe à la rive d'Asie*. Le second texte, « Musique d'Espagne » un peu confus, décrit un homme qui chante et danse

⁹⁹ « Un matin romain », p. 20.

¹⁰⁰ « Minerve », p. 23.

¹⁰¹ « Rêverie sur la voie Appienne », p. 27.

¹⁰² « Les soirs de Rome », p. 34.

¹⁰³ « Connaissance de soi », p. 66.

¹⁰⁴ « La musique », p. 74.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 72.

frénétiquement. Le quatrième chapitre, « Orient », regroupe les quatre proses dédiées à l'Asie dans le recueil de 1913¹⁰⁶. « Le jardin de la poésie », publié dans la *Revue de Paris* le 15 juillet 1914, ouvre la section consacrée aux jardins. De même inspiration que « L'automne en Savoie », placé ici à la fin avec « Ce que j'appellerais le ciel », Noailles évoque de nouveau, sous la forme d'un dialogue avec un oiseau et une fleur, la prolifique nature d'Amphion. Mais une incompréhension s'installe entre le poète et l'oiseau qui refuse d'entendre sa plainte dolente car « la Nature heureuse, [qui] n'a ni la crainte, ni la connaissance de la mort¹⁰⁷ ». Toujours très lyrique, « Hymne printanier » s'adresse à la pluie, « déesse humide et transparente » bienfaitrice de la terre comparable à « la tendresse humaine¹⁰⁸ ». L'avant-dernier chapitre, « Méditation sur la mort » comporte trois courts textes. « Stèle » rappelle par une anecdote la futilité des activités humaines une fois que l'on a vu la mort de près, même s'il ne s'agit que de celle d'un animal fourbu. « La révélation » tente de circonscrire le mystère de la mort : la terre récipiendaire des squelettes tient déjà les vivants quand on la regarde. En définitive, la nature, élément antinomique, véhicule la vie et la mort, la beauté et la laideur tout à la fois, voilà la vérité qu'il faut accepter. « Rupture » réitère ce refus de l'évidence de la mort que l'amour ne peut pas non plus repousser : « nous étions donc sans prévoyance, sans décision, sans projets, sans but, puisqu'il se peut que vous soyez mort et que j'erre encore parmi les vivants ?¹⁰⁹ »

L'ultime chapitre, « Expériences », compte sept proses¹¹⁰. Noailles revient une dernière fois sur la question de l'amour. Interpellant ce dieu unique, elle énumère les différents types de relations rencontrés au long d'une vie. Cependant, pérennité n'est pas continuité : « ni le bonheur ni la douleur ne peuvent être parfaits chez l'homme imparfait. Rien ne demeure¹¹¹. » Dans le second texte, l'auteur fait dialoguer les allégories Jeunesse et Vieillesse. La première, fière et insouciant, n'a pas pris conscience qu'elle abrite déjà la seconde. Malgré d'effrayantes perspectives, la Jeunesse reste tranquille et péremptoire, elle affirme : « Je suis un don. (...) Chaque fois que dans

¹⁰⁶ « Les nuits de Turquie », « Les petites filles grecques », « Méditation devant la dépouille de Thaïs », « Le Bouddha ». Noailles a conservé le même ordre mais les textes comportent parfois quelques corrections minimales.

¹⁰⁷ « Le jardin de la poésie », p. 143.

¹⁰⁸ « Hymne printanier », p. 146.

¹⁰⁹ « Rupture », p. 181.

¹¹⁰ « Tumulte », écrit en 1911 et publié dans *Les Écrits nouveaux* le 6 juillet 1919 ; « Chant alterné » ; « La Douleur » paru sous le titre « Hymne » dans *De la rive d'Europe à la rive d'Asie* ; « Tragédie simple », publié le 24 mai dans *Demain* ; « Présence de la nuit », « Orgueil » et « Prière ».

¹¹¹ « Tumulte », p. 189.

ta perfide malice, tu viens heurter mes protégés, je leur accorde pour te combattre les armes de l'expérience habile, des freins bien exercés, du dédain enchanté de la mort. (...) Qui combat m'appartient¹¹². » La deuxième prose, un récit fictif de dix pages, ressemble à un conte. L'histoire de cette vieille femme que la maladie a rendue plus affable vise à inspirer la pitié. En effet, les soins maladroits de la servante, les remèdes hasardeux du médecin, la répulsion inspirée aux proches et l'état du corps expirant émeuvent davantage que la mort elle-même. Pour conclure, Noailles insiste sur l'insoutenable solitude au moment fatidique : « Heureux ceux qui ne dénouent jamais les liens terrestres, et, en mourant, entraînent avec eux, dans leurs ténèbres, une portion des cœurs vivants¹¹³ ».

Les trois derniers écrits reviennent sur la mort à laquelle il demeure littéralement impossible de s'habituer. L'orgueil, l'amour et le rêve n'auront pas suffi à repousser la fatale issue : l'homme doit vivre avec la conscience de la fin de toute chose. Mais cette terrible et douloureuse clairvoyance oblige à reconsidérer la finalité de chaque action, de chaque pensée, comme le résume cette incommensurable question : « Où est l'achèvement du rêve de l'homme ?¹¹⁴ »

Exactitudes est, en définitive, une sorte d'anthologie testamentaire d'Anna de Noailles. Ce florilège reprend d'anciens textes approfondis par la répétition et l'amplification des thèmes habituels. De même, elle use de procédés stylistiques qu'elle manie depuis longtemps : la prosopopée, l'invocation, l'ode. Mais elle opte également pour d'autres formes, moins fréquentes dans sa prose, telles que le dialogue entre deux abstractions, la prière, l'énumération, la pensée brève proche de la maxime. Cette variété de genres confère au recueil une cadence interne suscitant l'envie de poursuivre la lecture et empêchant la monotonie. Enfin, le choix des thèmes et leur disposition dans le livre marque une gradation : les ultimes pages marquent un point d'acmé avec l'itération des notions les plus graves et les plus angoissantes. Ces textes évoquent non seulement la mort, dont Noailles parle depuis ses débuts en littérature, mais aussi de son incapacité à accepter cette échéance, faute de connaître la suite du parcours. Ce seuil marque indubitablement un basculement dans l'évolution spirituelle de l'écrivain : ces questionnements eschatologiques établissent les principes d'une philosophie noaillienne.

¹¹² « Chant alterné », p. 199.

¹¹³ « Tragédie simple », p. 218.

¹¹⁴ « Tumulte », p. 185.

3. Octave : le roman inachevé

Le trait d'union entre ces différents recueils est constitué par les prémices d'un roman : *Octave*. Les ébauches datent de l'été 1907 : Anna est partie seule en cure à Valmont-sur-Territet, en Suisse, pour deux mois. La chaleur et la solitude lui semblent pesantes, comme elle s'en ouvre à Barrès dans une lettre du 29 juillet : « Mon ami, c'est depuis deux jours un bain d'orage, de chaleur, quelque chose comme un Été au Chili (...) Dans cet engourdissement je ne vois plus que la beauté du monde, et ma manie de vous¹¹⁵ ». Sur le balcon, « enivrée du lac rose et bleu », Noailles s'attelle laborieusement à « un petit livre dans le goût du Visage, mais plus ferme et moins naïf »¹¹⁶. Quand elle n'est pas accablée par l'ennui ou la somnolence, elle se promène dans la région à l'affût d'images lui rappelant Barrès. Dans cet état apathique, elle ne parvient pas à se fixer sur un projet littéraire précis : « je sens bien s'émouvoir en moi tous ces enthousiasmes à buts différents ; je me sens attirée par un bref petit livre et par un volume au long cours (...)»¹¹⁷. Ainsi le démarrage de ce livre s'avère-t-il déjà problématique. Néanmoins, le travail se poursuit, un premier titre semble trouvé : « La Déserteuse ». En mai 1908, Noailles arrive en Sicile. À Palerme puis à Naples, ses cahiers de notes montrent d'abondantes remarques et descriptions de ces villes. D'autres bribes constituent des remarques sur l'amour, à la fois désillusionnées et tristes, même si le mot « sérénité » revient à plusieurs reprises. Une fois retravaillées, elles constitueront l'introduction du futur roman. Le titre a également changé, la romancière a finalement opté pour *Octave*, du nom de l'amant chéri. Rapidement, une trentaine de pages du manuscrit sont dactylographiées et corrigées. Le cahier de 1909 marque une autre avancée : des gloses à l'encre violette invitent à se reporter aux carnets de 1907 et 1908. Le récit progresse donc mais le montage s'effectue difficilement. À Arles, pour la Pentecôte de 1909, Anna utilise ce cadre nouveau et l'intègre aux descriptions de Rome et de Palerme. Les églises et les couvents figurent en bonne place dans ces paragraphes.

¹¹⁵ *Op.cit.*, p. 614.

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ Lettre à Maurice Barrès du 16 septembre 1907, *op.cit.*, p. 627.

Noailles précise également qu'il faut aborder le thème de la jalousie : « Sa fiancée – Je n'étais pas jalouse – Dire pourquoi¹¹⁸. » En outre, on relève divers noms féminins dont Juliette, la reprise de phrases déjà écrites, des allusions à l'enfance. On trouve aussi dans les manuscrits plusieurs épreuves d'un même passage, comme par exemple la lettre d'Octave. Par ailleurs, des noms d'auteurs sont mentionnés mais les citations restent à compléter¹¹⁹. De cette époque datent aussi les annotations de madame Francillon-Lobre. Bref, *Octave* demeure une préoccupation constante pour l'écrivain pendant plus de seize ans. En définitive, certains chapitres ont été terminés mais Noailles hésite sur la forme définitive à donner au roman. Comme le prouvent les manuscrits, elle a imaginé de nombreuses possibilités pour raconter le sort malheureux de Mme de T. qui commence en France pour s'achever dans un couvent italien¹²⁰.

Le récit commence par une longue description de Palerme, « une ville d'Orient (...) jaune et rose, ou par endroits d'une blancheur crayeuse¹²¹ ». La chaleur écrasante réduit toute velléité de déplacement, et peu d'activités s'offrent aux voyageurs accablés¹²². La suite de la narration est assurée à la première personne par une de ces visiteuses qui souhaite par ses promenades « échapper à ces interminables siestes¹²³ ». Profitant du matin pour assouvir sa curiosité, elle déambule dans les rues jusqu'à ce qu'elle décide d'assister à une messe dans une église rafraîchissante. Puis, elle part visiter le couvent adjacent¹²⁴. À l'intérieur, une vieille nonne l'interpelle car elle ressemble à la jeune Française qui est venue mourir dans ce lieu. Elle décide alors de lui remettre son journal : « Ayant écouté ce récit, j'allais me retirer lorsque la vieille religieuse me dit : “Mon enfant, vous ressemblez à cette fille profane que j'ai beaucoup aimée, qui avait elle-même quelques traits du visage de ma fille véritable qui mourut à dix-huit ans et pour l'amour et le regret de qui je suis venue m'ensevelir dans ce cloître.

¹¹⁸ Cahier de 1909, BnF, Na. fr. 17196.

¹¹⁹ Citons, par exemple : Ronsard, Musset, Dante, Shakespeare, Ibsen (lu en 1910 pendant la rédaction).

¹²⁰ Les nombreuses références à l'Italie font également penser à Valéry Larbaud dont les nouvelles aux histoires d'amour compliquées se situent la plupart du temps en Italie ou y font référence. Le voyage et l'amour restent très souvent liés, comme dans *Mon plus secret conseil*, où le héros tente de fuir une relation invivable en se jetant dans n'importe quel train. Dans *Amants, heureux amants*, le protagoniste réfléchit à ses histoires d'amour éphémères.

¹²¹ Le début du roman fut publié, de manière posthume, dans la *Revue des deux mondes* en novembre 1976, p. 372.

¹²² « Pour un étranger qui n'a pas dans ce paradis sa demeure (...) que faire ? » (...) Quelle indolence confortable opposer à ses infinis appels ? Sous ce ciel touffu de blanc soleil, barbelé de chaleur argentine, la beauté ne semble pas être sa fin à soi-même. », *op. cit.*, p. 374.

¹²³ *Op.cit.*, p. 375.

¹²⁴ « Ces belles religieuses m'avaient intriguée. À l'issue de la cérémonie, en quittant l'église, je demandai à visiter le couvent qui la prolonge. », *op. cit.*, p. 376.

La pauvre fugitive qui repose dans le cimetière des Capucins a laissé un manuscrit en français. Je ne puis le déchiffrer. Laissez que j'aie chercher ces pages que je vous confierai pour quelques journées et dont vous voudrez bien ensuite me faire le récit¹²⁵.» La récipiendaire découvre une sombre histoire d'amour. La diariste, l'héroïne du roman, a été mal mariée et tombe amoureuse d'Octave, un jeune homme de vingt-sept ans, à son arrivée en Italie. Leur passion partagée ne sera pas heureuse : l'adultère est découvert, le jeune homme part en Inde et se marie tandis que sa maîtresse entre au couvent¹²⁶.

D'après les manuscrits, on constate que deux options s'offraient à l'auteur : soit le récit alterne avec les lettres des protagonistes principaux et la narration, soit il prend la forme d'un long épanchement lyrique de l'amante, relatant son enfance puis, la manière dont elle vit sa relation amoureuse avec Octave. Les épisodes de la séparation, du mariage et de la jalousie apparaissent dans cette version.

Noailles parle déjà ce livre (et de celui sur l'Alsace) avec Alain-Fournier dans un entretien accordé au *Paris-Journal* en 1911¹²⁷. Dix ans plus tard, en 1921, elle espère encore la sortie de ce quatrième roman pour le printemps. Mais elle ne parvient pas à choisir parmi les épreuves et son état de santé ne lui permet pas de continuer ce travail. La même annonce est faite un an plus tard sans aboutir davantage¹²⁸. Finalement, trois fois annoncé et toujours annulé, Noailles finit par y renoncer. En 1923, *Octave* est découpé en plusieurs courtes pièces et « vaut par de belles méditations sur l'enfance, l'amour¹²⁹ ». En outre, on constate que le style de l'auteur change. En effet, l'amour est considéré de plus en plus comme une douleur et une souffrance. On remarque également la quasi disparition du motif de la nature au profit de la question de la spiritualité. Dans certains paragraphes, l'écrivain n'hésite plus à dévoiler ses interrogations sur la religion¹³⁰. Des citations de la Bible, du Cantique des cantiques et de Bossuet ont été insérées dans les premiers chapitres. Le récit devient donc de plus en plus théorique, évoquant « les secrets de l'univers » ou, entre autre, la finalité de

¹²⁵ *Op.cit.*, p. 379.

¹²⁶ Le rapprochement avec *Les Lettres de la religieuse portugaise* semble se justifier davantage dans ce cas que dans celui du *Visage émerveillé*.

¹²⁷ « Elle prépare enfin un roman sur la Sicile, et un livre sur l'Alsace, qui est devenue sa terre de prédilection. » A.F., *Paris-Journal*, le 29 octobre 1911.

¹²⁸ Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 326.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 332.

¹³⁰ Elle fait dire à l'héroïne d'*Octave* : « Espérais-je Dieu réellement ? (...) c'est moins par besoin mystique d'effusion que nous souhaitons cette présence auguste, que par la prétention de trouver là un juge – un juge plus humain, logique, renseigné, surabondamment éclairé sur les mobiles et les défaillances de sa créature, prêt à la secourir, - et qui lui soit favorable, enfin. »

l'homme. Certains passages conceptuels relèvent de la philosophie : « Sauf la maladie dont on meurt, qui vainc l'amour même, tout est possible ou impossible selon l'esprit. Dans le cœur de l'homme, là est sa destinée ; dans sa résolution à n'accepter point, dans sa révolte qui, aussitôt, ingénieusement s'organise, dans son sublime défi, tendu à la vie comme à la mort, au-dessus de tout évident obstacle : là est sa liberté, sensible à lui-même, à sa fatalité consciente. » Enfin, de fréquents aphorismes renforcent cette impression¹³¹. Finalement, le ton de ces pages reste triste et désolé. Hormis la mort, aucune autre solution n'est envisagée.

Même si le roman est resté inédit, cette matière n'a pas été perdue pour autant. Certaines de ces pages vont former des textes en prose plus courts tels que « Destinée », intégré dans *Exactitudes* ; « Pendant l'absence », « Une étude sur la passion » et « Celui qui n'aime pas assez », qui forment une partie des *Innocentes ou la Sagesse des femmes*.

4. Un format idoïne : les pièces courtes

4.1 *Les principes des courts textes en prose noailliens*

« Mme de Noailles écrit ses plus beaux poèmes en prose, libres fictions où toute son âme orientale s'épanche. Elle ne doit plus s'essayer à de longs romans complexes comme *La Nouvelle Espérance*, mais développer en toute ivresse un thème lyrique à son goût¹³² ». Cette assertion du critique Henri Ghéon, à propos du *Visage émerveillé* s'avère un sage conseil. En effet, les difficultés à monter *Octave* et à terminer l'ouvrage sur l'Alsace laissent à penser que Noailles s'appliquait à un travail qui ne lui convenait plus. Pouvait-elle encore se réaliser dans ce genre littéraire ? Divers facteurs ont concouru à l'abandon de ces deux derniers projets importants. Qu'il s'agisse de

¹³¹ À titre d'exemple : « Être étonné, c'est un bonheur », « Tout désirer c'est être capable de tout donner. », « On ne peut rien apprendre aux êtres de grande exigence et de grand désir. », « Ne plus espérer, voilà l'unique apaisement. », « Tout désir est possession d'un être. », « Nous sommes plus passionnées que vous autres, car la vie des femmes est plus courte que celle des hommes ; elle se mesure à leur jeunesse. »

¹³² Henri Ghéon, *L'Ermitage*, *op.cit.*

problèmes de santé, de nombreux déplacements, de la guerre ou des nouvelles tendances qui ont suivi, tous ces éléments ont eu raison de la motivation de l'écrivain. Mais d'autres influences ont également accompagné cette orientation en matière de style. Ainsi le choix du recueil en prose semble-t-il suggéré indirectement par Barrès quand il demande à son amie d'écrire ses souvenirs d'enfance. En effet, sur les huit textes de *De la rive d'Europe à la rive d'Asie*, quatre datent de l'époque où Barrès l'encadre beaucoup dans son travail. Ensuite, la rencontre avec Henri Franck l'amène à épurer son style, à se concentrer, par exemple, sur les attaques (au sens musical du terme). Cependant, il apparaît que Noailles ne pense pas immédiatement à ce genre littéraire, comme le prouve le commencement du quatrième roman auquel elle ne parvient pas à renoncer ainsi que *Passions et vanités* dont les trois premiers textes ont été initialement prévus pour le magazine *Vogue*. Enfin, *Exactitudes*, paru trois ans avant le décès de l'auteur, ne comporte que peu de proses récemment composées¹³³. Mais, il n'y a pas que ces quatre recueils : Noailles publie également depuis 1909 d'autres types de textes dans la presse¹³⁴. La plupart sont des articles autobiographiques – souvenirs de la guerre, de soirées musicales, de voyages... – ou relatifs à ses écrivains favoris. Ils constituent des hommages (à Ronsard, Hugo, Marcel Proust, Henri Gans, Edmond Rostand...) ou des éloges sur des ouvrages. Autrement dit, Noailles manie régulièrement différents styles et se libère des contraintes imposées par le genre poétique ou romanesque. Elle ne se limite plus à la poésie et doit, pour produire ces nombreux articles, maîtriser la concision. Cette caractéristique primordiale du style journalistique s'applique également à ses textes en prose. Toutes ses pages sont traversées par une même « acuité de l'observation » qu'elle revendique comme « une passion de l'exact »¹³⁵. Cette faculté particulière se révèle davantage dans les quatre recueils de ce qu'elle nomme des « poèmes en prose¹³⁶ », des « contes¹³⁷ » ou des « nouvelles ». Ainsi ce genre de la nouvelle met-il davantage en relief les qualités de prosatrice de Noailles. En effet, ce procédé repose sur quelques exigences de style, même si tous les critiques ne s'accordent pas sur les critères de composition. On parle même d'une « instabilité

¹³³ Il semble que deux textes uniquement furent contemporains de la publication, comme le précise Noailles elle-même dans son introduction : « Le récit qui ouvre ce volume et celui qui le termine, ont été composés récemment. »

¹³⁴ Cette date correspond à la publication du premier article sur l'Alsace. Mais Noailles a écrit pour *Le Figaro* en tant que critique littéraire en mars 1905 et livre son *Conte de Noël* au *Times* en 1906.

¹³⁵ Propos d'Anna de Noailles recueillis par Georges Charensol in *Comment ils écrivent*, Montaigne-Aubier, Paris, 1932, p. 164.

¹³⁶ Lettre à Bernard Grasset, *op.cit.*, p. XVI.

¹³⁷ « Conte triste avec une moralité », *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes*, Fayard, 1923, p. 13.

générique d'une forme intitulée "conte", "petit roman", "histoire", "récit", voire "anecdote" (...) » qui serait « consubstantielle à la nouvelle »¹³⁸. Néanmoins, la longueur modérée du texte et son sujet restreint restent le plus communément admis. En outre, le récit souvent simple est vif et concentré. À ces trois caractéristiques principales, Michel Viegnes en ajoute une autre : la nouvelle doit « être un récit conté, c'est-à-dire possédant un cachet oral¹³⁹. » Mais peut-être devrait-on plutôt parler du caractère traditionnel de ce genre. Chez Noailles, la longueur des textes est fluctuante, de quelques lignes à une vingtaine de pages au maximum¹⁴⁰. Ensuite, la narration à la première personne fait partie des moyens fréquemment employés en la matière. *Exactitudes* ne comporte que six textes sur trente-cinq sans emploi du pronom personnel « je ». Cependant, tous ne sont pas narratifs. Le rapport à la réalité s'affirme davantage par ce biais. Ce « vécu » tisse un lien différent avec le lecteur qui croit pénétrer quelque peu au cœur du processus créatif. Autre tendance de ces courtes proses : la densité, ou encore ce que Florence Goyet appelle « les potentialités¹⁴¹ ». Noailles applique souvent cette modalité qui sert avantageusement son style. En effet, un cadre réduit à quelques pages limite les effusions lyriques du poète. Y compris dans les chapitres d'*Exactitudes* où l'on s'attend à des développements assez longs car ils sont consacrés à la nature ou la mort, ces textes comptent au maximum une dizaine de pages. Ainsi est-on surpris de ne lire que quatre pages sur les manifestations automnales dans « L'automne en Savoie ». De plus, les figures de rhétorique sont moins abondantes et les longs passages descriptifs disparaissent logiquement. Les métaphores restent les plus nombreuses contrairement aux comparaisons, beaucoup plus discrètes : le verbe « sembler » et « croire » traduisent l'incertitude du poète et les métaphores accentuent cette sensation de flou : « Automne, automne, crépuscule des années, vous en qui redescendent et s'épuisent les fusées du pompeux, du fantasque, de l'insouciant été ; calme moissonneuse au cœur ouvert¹⁴² ». L'auteur privilégie l'emploi de la personnification, de l'allégorie et de tournures invocatoires¹⁴³. Il existe quelques exceptions à cela quand

¹³⁸ Bruno Curatolo et Yvon Houssais : « La Nouvelle en France dans le premier vingtième siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2/2009 (vol. 109), p. 259.

¹³⁹ *L'Esthétique de la nouvelle française*, Peter Lang, « American university Studies », New-York, 1989, p. 17.

¹⁴⁰ Dans *Exactitudes*, « Le printemps au forum » n'est qu'une seule longue phrase ; « Stèle » comporte cinq paragraphes, alors que « Espagne » et « Ce que j'appellerai le ciel » comptent plus de quinze pages.

¹⁴¹ *Op.cit.*, p. 12.

¹⁴² P. 169.

¹⁴³ Celles-ci concernent en majorité des notions abstraites : « ô mort », « ô nature ! ô vie éternelle », « ô vanité »...

Noailles relate ses souvenirs d'enfance dans « Ce que j'appellerais le ciel », et le poète de rétorquer : « je n'ai pas su éviter l'insistance. La conviction et le lyrisme sont insistants, ils ne se lassent pas¹⁴⁴. » De même, le récit fictif demande plus de longueur, comme, par exemple, « Tragédie simple »¹⁴⁵. Néanmoins, dans ces cas aussi la logique s'impose plus directement. Effectivement, ce format oblige l'auteur à aller à l'essentiel et à ne conserver que les développements les plus significatifs de son raisonnement. Cependant, brièveté ne signifie pas systématiquement clarté. Quelques textes restent même mystérieux, à l'instar de « Minerve », « L'étoile de Vénus » ou encore « Amour » dont on ne cerne pas vraiment les finalités. Dans ces volumes de prose, on constate la disparition des personnages (sauf dans les contes et nouvelles). L'absence de caractères et de contexte diminue logiquement la taille du texte. On constate même l'emploi parcimonieux des charnières de liaison au profit de la ponctuation et de la juxtaposition. Dès lors, une première conclusion s'impose : le poète se contient, canalise sa propension à tout détailler. Le style devient alors plus dynamique et plus concentré, le rythme change également. La longueur des phrases dans certains cas retranscrit une atmosphère particulière, comme dans « Amour » où le texte se termine par une phrase unique de vingt-neuf lignes¹⁴⁶. L'inverse se retrouve régulièrement aussi, ce n'est donc pas au niveau de l'unité syntaxique que se joue la forme brève du texte¹⁴⁷. En définitive, son style gagne en sobriété et devient plus dense, plus percutant, comme dans ces deux exemples : « La nature éternelle transfigure et perpétue nos forces éphémères. » et « Auscultez ce désert songeur où alternent le râle et le silence¹⁴⁸. » Dans ce cas, nul qualificatif pour le « râle » ni « le silence ». Cette tendance s'affirme clairement dans l'une des particularités noailliennes : la présence conjointe de plusieurs épithètes devient plus rare. Connaissant parfaitement ce penchant, Noailles affirmait elle-même pouvoir critiquer sa prose, convenant de « l'insistance (...) à accentuer, par de multiples épithètes, l'impression (...) du réel et de son au-delà¹⁴⁹. » Cette observation, Noailles la fait déjà dans la lettre à Bernard Grasset qui prouve par le choix du vocable unique du titre, *Exactitudes*, qu'elle aspire à la brièveté : « Ce titre, cher ami, vous rendait soucieux. Sa longue concision vous semblait devoir gêner le lecteur dès la couverture du

¹⁴⁴ « Lettre à Bernard Grasset », *Exactitudes*, p. XVII.

¹⁴⁵ P. 206-218. On fait le même constat dans *Les Innocentes* où les textes sont tous plus longs.

¹⁴⁶ P. 48-49.

¹⁴⁷ Voir « Respect », p. 54-58, où l'on relève beaucoup de phrases courtes.

¹⁴⁸ « Rêverie sur la voie Appienne », p. 27 et « Prière », *op.cit.*, p. 227.

¹⁴⁹ Réponse à Georges Charensol, *op.cit.*, p. 164.

volume¹⁵⁰ ». Mais Noailles développe tous les sens qu'elle sous-entend à ce terme « triste, défini, qui ne fait pas de concessions¹⁵¹ », mais aussi synonyme de « vérité ». Cette volonté, on pourrait presque dire cette ligne de conduite, implique un rapport différent à l'œuvre. En effet, au lieu de se dissimuler dans ses écrits, Noailles choisit de s'observer et de déchiffrer les parts obscures de sa personne. Selon elle, en faisant cela, l'écrivain ne fait que répondre « à son déterminisme » car il se conforme à « ce qu'il a vu » et « ce qu'il a ressenti »¹⁵². Cette attitude vise à parler de soi (souvenirs, visions...) mais aussi à exposer des théories et des idées personnelles. De la sorte, doctrine et didactisme s'affirment progressivement. L'absence de personnage ou leur dénomination générique, « la femme », « passant », « l'homme », « des êtres », favorise cet aspect idéologique. Ce genre permet donc l'analyse et la réflexion sans s'encombrer de détours narratifs. La concision agrégée à la valeur théorique de ces formes procure une force persuasive incontestable. Il s'en dégage également une grande liberté de ton, gamme dont Noailles s'empare sans scrupule. L'auteur se fait alors moraliste, humoriste, idéologue, satiriste... Le travail d'écriture est donc un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur et qui est, par la suite, dépassé. L'œuvre traduit ce parcours de l'empirisme à la transcendance, de la conscience à la connaissance.

4.2 *Confondre et mélanger*

Le lecteur attentif des œuvres d'Anna de Noailles a pu remarquer à plusieurs reprises que ses volumes procèdent toujours du mélange. Il semble même que l'association et l'union soient une nécessité. Cette disposition s'inscrit à un double niveau : au sein même du texte et dans l'agencement des ouvrages¹⁵³. La cohérence et l'élaboration globale ayant été traitées ci-dessus, il convient d'analyser le premier point de la question. Cette faculté à combiner s'exerce sur de nombreuses notions.

¹⁵⁰ *Op.cit.*, p. XII.

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² *Ibidem.*

¹⁵³ On peut effectivement relever l'hétérogénéité des chapitres, des épigraphes, des époques de rédaction.

Tout d'abord, comme on a pu le relever dans les romans, Noailles n'hésite pas à associer les contraires¹⁵⁴. Sans nier les différences et les dissemblances, l'auteur parvient toujours à rapprocher, voire à fusionner, divers éléments. Ce qui n'avait été que secondaire dans les romans se trouve, dans les courtes pièces en prose, particulièrement mis en valeur, le choix du lexique soulignant clairement l'intention de l'auteur¹⁵⁵. Le recueil *Exactitudes* recèle une myriade de ces termes : rapprocher, se confondre, réunir, s'incorporer, lien, contaminer, contenir, joindre, dissoudre, union, tout...¹⁵⁶ L'importance de ce champ lexical prouve qu'il ne s'agit pas d'un manque de hiérarchisation ou d'organisation. Néanmoins, les indices laissés par l'auteur ne sont pas toujours aussi évidents. Afin de cerner le sujet, on peut déjà avancer que quatre catégories sont principalement concernées : la nature, l'homme et la femme, l'espace et le temps, et enfin les pratiques culturelles (littérature, croyances religieuses). Dans le premier cas, il n'est pas rare de trouver associés des fleurs avec des fruits, l'eau avec le vent ou des animaux entre eux : « Des roses trop mûres (...) sont humides ainsi que de molles pêches¹⁵⁷ » ou encore par la présence dans Rome d'une faune étrange : « Un chien aboie (...) Les derniers cris des hirondelles zèbrent le puissant silence¹⁵⁸ ». L'automne également symbolise les combinaisons infinies de la nature « en qui tout rentre et se confond¹⁵⁹ ». De plus, il existe un point central qui les concentre intrinsèquement, où « toute chose nous accueille et nous parle¹⁶⁰ » : le jardin, raison pour laquelle ce lieu acquiert une valeur affective et tellement singulière chez Noailles. À titre d'exemple, « Le jardin de la poésie » contient le terme « tout » quatorze fois en cinq pages ! Par conséquent, dans les descriptions de la nature, l'association et la réunion de diverses composantes modifient le sens premier et dépassent la représentation ordinaire pour accéder à d'autres sensations et images : « Le lierre tisse (...) son frémissant filet de verdure, qui ondoie et murmure doucement sous le chaud velours de la brise, comme la vague d'un lac, en été, sur un escalier de pierre¹⁶¹. » Finalement, il semble qu'une nouvelle réalité se superpose à la première, qui serait le

¹⁵⁴ Par exemple, la présence des images, des antithèses et des oxymores traduit cette tendance dans le roman.

¹⁵⁵ Et par le choix de certains titres qui évoquent le rapprochement de deux entités : *De la rive d'Europe à la rive d'Asie, Passions et Vanités*.

¹⁵⁶ Il en va de même pour *Les Innocentes et la Sagesse des femmes*, objet du développement suivant.

¹⁵⁷ « Rêverie sur la voie Appienne », p. 25.

¹⁵⁸ « Nuit de Rome », p. 41.

¹⁵⁹ « L'automne en Savoie », p. 169.

¹⁶⁰ « Le jardin de la poésie », p. 140.

¹⁶¹ « Un matin romain », p. 16-17.

résultat de la fusion entre tous les éléments naturels ; l'étang devient « bocager » et la carpe, une fleur avec « une queue de violette »¹⁶².

Directement concernés par ces mouvances, l'homme et la femme expérimentent également ce phénomène. Tout d'abord, dans leur condition quotidienne : le bel homme triste de « Gratitude » est « un marin (...) ayant acquis quelque grade » mais qui, quelques lignes plus loin, se comporte davantage comme un « des ouvriers »¹⁶³. Il peut s'agir aussi des âges de la vie qui se confondent si facilement : l'être aimé est tour à tour un « enfant léger », « un « adolescent » et déjà « un amant »¹⁶⁴. La complexité de l'homme se prête spécialement à la pluralité, à la multiplication des visages, « ami, créature, frère... ». Cette mince séparation entre les états menace également la femme, comme l'auteur le souligne au sujet des turques à la fois « sultanes » et « esclaves »¹⁶⁵. De même, les petites filles dont la fière beauté les destine à l'amour et au désir ne se distinguent pas de la « jeune femme des Castilles aux cheveux violets », à la « bouche vaporeuse et gonflée [qui] palpite d'amoureuse inconscience »¹⁶⁶. De ce fait, l'homme et la femme se rejoignent aussi dans l'amour et dans la variété de sentiments qui en découlent. S'il est bien un phénomène permettant de confondre, joindre et réunir, c'est bien l'amour. Celui-ci s'amorce par le biais des regards qui plongent en l'autre et déclenchent l'incroyable « complicité »¹⁶⁷. Le couple lui-même peut ensuite s'incorporer au monde s'« unissant à l'espace »¹⁶⁸. Puis, la fusion se réalise car l'homme et la femme marchent ensemble dans la même direction, celle du plaisir. En outre, la musique assure également le rapprochement quand les paroles manquent : « l'humble musique qui jaillissait tout uniment (...) troublait, certes, le cœur de l'homme et de la femme. Elle les réunissait, elle, la musique (...) ils élançaient leur regard dans leur regard »¹⁶⁹. Malgré son intangibilité, la musique possède le puissant pouvoir de relier les êtres et fait surgir aussi une quantité d'images, de lieux, d'époques. Autrement dit, l'unification réalisée incite au dépassement : activer tous ces possibles entraîne l'abrogation de « toutes les lois prudentes de la vie »¹⁷⁰. L'amour défie également les fondements de la physique puisqu'il est capable de modifier le regard sur

¹⁶² « Destinée », p. 69.

¹⁶³ P. 50-51.

¹⁶⁴ « Méditation devant la dépouille de Thaïs », p. 128.

¹⁶⁵ « Les petites filles grecques », p. 118.

¹⁶⁶ « La Musique », p. 75.

¹⁶⁷ « Amour », p. 47.

¹⁶⁸ « Destinée », p. 70.

¹⁶⁹ « La Musique », p. 78.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 79.

le monde et de le concentrer en un seul être : « Comme un immense réseau sensible, les fils du monde aboutissaient à votre cœur et aux paumes de vos mains¹⁷¹. » Enfin, il convient d'abolir l'un des derniers obstacles à la fusion : la mort. Pourtant, là encore il y a en quelque sorte une union possible, la séparation ultime ne serait qu'un leurre car parfois « la mort est envahie par la vie¹⁷². » En effet, un même mouvement porte les vivants et les morts vers la désagrégation et le néant. Cependant, pour le poète, la mort ne signifie pas la fin absolue. Les diverses manifestations de la nature sont perçues comme le mode d'expression, les humeurs de la mort : « Votre orgueil, vos lassitudes, vos désirs, vos soupirs livrent leur plainte confuse à la nature dévouée, au vent fidèle¹⁷³. » Il y a donc bien chez Noailles une unité universelle qui a aboli les limites et les frontières communément admises. Il n'existe qu'un Tout unique indivisible et constamment présent. Noailles ne conçoit pas la finitude, l'achèvement, une fin qui se représenterait de manière fermée : « Rien n'est cercle, rien n'est enclos¹⁷⁴. » Cette conception de l'existence surpasse même les principes naturistes et vitalistes, qui ont parfois servi à qualifier son œuvre¹⁷⁵. Unifier et confondre équivaut à repousser les limites de la raison et de l'homme.

Le troisième domaine sur lequel s'applique la volonté de confondre les choses découle de la vision précédente : l'abolition de toute barrière entre la vie et la mort suppose l'annihilation de l'idée de temps et d'espace : « Avant nos temps et après nos temps, avant la mort et après la mort¹⁷⁶ » Tout d'abord, on retrouve dans les textes en prose des allusions à une grande diversité de pays ou de régions. La Terre redevient une sorte de Pangée primitive où l'Espagne et l'Italie figurent en Orient. De plus, selon Noailles, à l'instar du jardin, il existe pour chacun une contrée où convergent toutes les aspirations de l'homme¹⁷⁷ ainsi qu'un troisième point central qui dépend étroitement des deux autres. Ce trait d'union entre le temps et l'espace, entre le poète et l'infini, c'est l'azur « sans limites¹⁷⁸ ». L'omniprésence de cette notion dans l'œuvre de l'écrivain trouve sa justification dans ce cadre. En effet, à la fois couleur et dimension, l'azur

¹⁷¹ « Méditation devant la dépouille de Thaïs », p. 127.

¹⁷² « Rêverie sur la voie Appienne », p. 26.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷⁴ « Tumulte », p. 185.

¹⁷⁵ Voir les remarques de M. Le Blond sur le naturisme d'Anna de Noailles dans l'ouvrage de Georges Le Cardonnel et Charles Vellay : *La Littérature contemporaine : opinions des écrivains de ce temps*, Mercure de France, 1905, p. 185 ; ou encore Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 10.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 187.

¹⁷⁷ « Espagne », p. 83.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 84.

ressemble à un objet autonome, médiateur du ciel mais sans connotation religieuse. Idéalisé comme un paradis, convoité tel un refuge absolu ou simplement admiré pour sa beauté, le poète accapare cet « endroit » altitudinaire pour le vanter et jouir de ses bienfaits, fusionnant avec le « Nirvâna¹⁷⁹ ». Il peut également être un passage symbolique entre début et fin : « on voit s'arracher des ténèbres et s'installer chaque jour l'azur compact, amoncelé, d'un bleu vertigineux, bleu comme la tombe est noire comme l'infini est infini¹⁸⁰. » Quant aux voyages, ils permettent l'unité de différentes époques, par le truchement, par exemple, des œuvres d'art. À Rome, toute l'antiquité côtoie constamment le monde moderne : la guerre de Troie figure dessinée sur un charriot, les réflexions sur l'Acropole se confondent avec les éphémères réflexions d'un soir. De plus, l'auteur ne supporte pas l'idée d'une moindre disjonction entre le passé et le présent. Aussi s'insurge-t-elle contre les obstacles visant à scinder les périodes de sa vie, qu'elle assimile à un écartèlement de son être : « Quoi ! je suis séparée ainsi de ma jeunesse, séparée de la jeune fille que j'étais¹⁸¹. » En conclusion, l'équilibre est atteint par l'unité du vécu, qui recouvre l'intégration globale du temps et de l'espace propre à chacun.

Enfin, il existe un dernier domaine sur lequel Noailles s'attache particulièrement à réunir et mélanger les genres : la culture. En effet, on relève à de multiples reprises l'association de différentes figures mythologiques, religieuses ou littéraires. Écrivains, moines ou divinités en tout genre cohabitent fréquemment. Dès le troisième texte, Keats et Shelley apparaissent au côté d'Érato, puis un poète arménien et Shakespeare¹⁸². En Turquie, les petites filles chantent des ballades de Ronsard tandis qu'en Espagne, le Cid figure à la même page qu'Esther et Swinburne. La musique connaît le même sort quand Mozart côtoie saint Thomas et Guy d'Arezzo¹⁸³.

En dernier lieu, Noailles opère une prépondérante fusion entre le sacré et le profane. L'Espagne et l'Italie se prêtent particulièrement à cette imbrication. À la religion, l'auteur prend toujours soin d'associer un élément profane afin de montrer sa distance – voire son refus d'y adhérer. À Rome, la courtisane Thargélie croise un moine franciscain, Minerve est comparée à la vierge Marie ou encore les Ménades et Neptune se partagent les jardins des chevaliers de Malte. En Espagne, les hirondelles se

¹⁷⁹ « Un matin romain », p. 14.

¹⁸⁰ « Rêverie sur la voie Appienne », p. 24.

¹⁸¹ « Ce que j'appellerais le ciel », p. 163.

¹⁸² « Un matin romain ».

¹⁸³ « Ce que j'appellerais le ciel », p. 160.

souviennent des mosquées alors que l'auteur frise le blasphème en nommant les vierges « exaltées » des « amantes séquestrées »¹⁸⁴. Puis, ce ciel ibérique et « païen » voit se confondre le chant d'Homère et celui des cloches d'une « lourde église »¹⁸⁵.

Le syncrétisme culturel et religieux de Noailles permet ainsi la transfiguration et la transformation. Les différenciations effectuées ordinairement sont superficielles et contraires aux multiples et complexes potentialités de l'homme. En combinant et en rapprochant toutes sortes de sources et de procédés, celui-ci peut accéder à une richesse infinie et constitutive, capable de démultiplier ses facultés intellectives mais aussi d'appréhender autrement les questions angoissantes de la vie. Pour le poète, l'écriture comme la musique, l'amour et la nature permettent d'aboutir à « ce conjointement¹⁸⁶ ». En outre, les fréquentes allusions à l'Antiquité participent de ce besoin d'unifier les histoires et les influences afin de réaliser une œuvre universelle. L'unité ainsi réalisée par l'esprit comble l'espace entre la fiction et la réalité, entre les images et la logique : « le monde des images (...) évoque le tangible et accompagne l'abstrait¹⁸⁷ ». Le poète est l'intermédiaire entre les êtres et le Tout car il assure une cohésion universelle, ajoutant « par son chant à "l'immense et infinie affirmation des choses" dont parle Nietzsche¹⁸⁸ ».

¹⁸⁴ « Espagne », p. 96.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 84.

¹⁸⁶ « Rupture », p. 180.

¹⁸⁷ « Lettre à Bernard Grasset », p. XIV-XV.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. XVII.

II. CHRONIQUES DE L'AMOUR ET REFLEXIONS PHILOSOPHIQUES

Les Innocentes ou la Sagesse des femmes est un recueil bigarré et difficilement catégorisable. Comme nous l'avons vu, sa composition émane pour une partie du roman abandonné *Octave*, c'est donc un volume moins autobiographique que les autres. La conception déviée de ce long récit a complètement modifié le sens et la portée de ce deuxième recueil en prose paru en 1923. Déjà, Anna de Noailles fait évoluer son style pour la rédaction d'*Octave*¹⁸⁹. Mais *Les Innocentes* repose également sur des textes ultérieurement parus dans les journaux habituels et dans le volume précédent. Ainsi l'auteur a-t-il rassemblé quinze textes d'époque, de longueur et de genre disparates. « L'Exhortation », écrit en 1903, est publié dans *De la rive d'Europe à la rive d'Asie* ; onze autres textes paraissent dans *La Revue hebdomadaire* et *La Revue de Paris* dès 1921.

Ce onzième livre de la comtesse de Noailles expose différents cas mettant en scène des problématiques amoureuses. Chaque récit illustre une situation que le narrateur commente, tente de résoudre, et dont il va tirer des enseignements. La démarche méthodique et analytique se veut donc gèneue. La portée nettement idéologique et didactique du volume repositionne Noailles dans la sphère littéraire : la poétesse est relayée au second plan, la narratrice conforte sa prépondérance et surtout la théoricienne se révèle amplement. Aspect, qui fait de Noailles un précurseur en matière de psychologie féminine, ouvrant la voie à la génération suivante qui approfondira le sujet de manière anthropologique et sociologique. Ce que Simone de Beauvoir affirmera dans son essai *Le Deuxième sexe*¹⁹⁰ sur l'origine culturelle des différences entre les hommes et les femmes, Noailles le suggérait en insistant sur leur manière dissemblable d'envisager la passion amoureuse. Même si elle n'est pas aussi pragmatique que son

¹⁸⁹ C'est en tout cas ce qu'elle semblait confier à Alain-Fournier qui traduit sa pensée ainsi : « Ces livres marqueront une tendance très nouvelle dans l'œuvre de Mme de Noailles. Non pas qu'elle abandonne la recherche fervente de la vérité. Mais elle a fermé pour un temps la porte du jardin où elle chantait les passions et l'Été. » *Paris-Journal*, 29 octobre 1911.

¹⁹⁰ Cet essai fut publié en 1949. Simone de Beauvoir (1908-1986) avait vingt-cinq ans l'année de la disparition d'Anna de Noailles.

illustre consœur et moins encline à défendre la cause féministe, Noailles a également montré qu'il existe une voie de libération et d'émancipation possible pour la femme. Celle-ci peut assumer sa liberté affective et gagner son émancipation grâce à la prise de conscience de sa situation et par le savoir¹⁹¹. Enfin, Noailles se focalise essentiellement sur la question du sentiment amoureux et n'atteint pas l'exhaustivité scientifique de Beauvoir qui retrace l'histoire des inégalités recueillant force témoignages pour étayer ses hypothèses. Mais Noailles n'avait pas la volonté ni la capacité d'édifier une telle somme ; son lyrisme ne pouvait s'accorder avec la rigueur intellectuelle nécessaire à l'immense travail de Beauvoir. En définitive, *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes* représente à la fois une amorce et une innovation.

Ce livre a été accueilli par plus de vingt papiers critiques¹⁹². Les avis sont partagés et, comme à chaque fois, le clivage s'instaure entre les hommes et les femmes. Colette Yver trouve que le recueil risque de ne pas plaire à tout le monde car il est « âpre et souffrant ». Elle déplore aussi « la sécheresse » de la littérature d'après-guerre, ce qui valorise d'autant plus « l'acte de courage » qui prévaut à la sortie des *Innocentes*. Louise Weiss a toujours été hostile à Anna de Noailles et reste sceptique même si elle reconnaît être quelque peu déroutée : « L'ironie de la comtesse de Noailles, et la gaîté de son imagination ne se laissent pas facilement analyser. Il y entre beaucoup d'observation directe, une surprenante acuité de sensation, et des comparaisons inattendues qui enchaînent le réel à l'irréel par leurs plus subtils aspects¹⁹³. » Delarue-Mardrus s'avère particulièrement convaincue alors que Gabrielle Reval est plus partagée : elle semble dans un premier temps regretter « la taciturne poétesse qui guerroyait du regard les tombeaux et entraînait dans l'âpre montagne qui ferme le royaume de la Mort, ces vivantes Passions, ces Désirs carnassiers, mués en bêtes fauves ». Ensuite, après maints éloges sur la poétesse, elle effectue une lecture très critique des *Innocentes*, perçu comme « un discours apprêté, froid, ennuyeux et emberlificoté » dont on reconnaît toutes les influences, « les lettres d'Héloïse à Abélard, les confidences de sainte Thérèse, *Le Traité des Passions de l'Amour* de Pascal, (...) Bossuet, Chateaubriand, Rousseau¹⁹⁴ ». Paul Souday partage cette sévère critique : « C'est une suite d'historiettes psychologiques et de dissertations sur l'amour, écrites

¹⁹¹ Ce que Noailles appelle la « conscience instruite », « Conte triste – Avec une moralité », p. 24.

¹⁹² « Des 25 articles suscités par le livre, certains sont agacés par cette “innocence” nietzschéenne, par l'amoralisme. » Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 333.

¹⁹³ « Deux contes de Mme de Noailles », *L'Europe nouvelle*, 4 juin 1921.

¹⁹⁴ *L'Éclair*, 13 juillet 1923.

d'un style tendu, obscur, encombré d'un luxe asiatique de métaphores souvent inutiles¹⁹⁵. » D'autres reconnaissent « la force lyrique » de Noailles, tel Brousson, mais il souligne « le flou dans les caractères » car la prosatrice reste avant tout une « poétesse »¹⁹⁶. Selon Henriette Brunot, il faut pourtant apprécier « ces notations aiguës et rapides qui figent en formules inoubliables les plus extrêmes subtilités de l'âme féminine, qui plongent aux courants profonds de la vie sentimentale¹⁹⁷ ». Enfin, dans ce recueil encore, Anna de Noailles s'adresse le plus souvent à Maurice Barrès. Il est même probable que le livre lui soit destiné comme le suggère la première phrase de la conclusion : « Je songe que peut-être tu liras ce livre, toi que j'aime, à qui je suis chère¹⁹⁸ ». Mais les relations entre ces deux personnages sont houleuses. En effet, depuis mars 1921, Barrès peut lire dans la presse les textes qui vont composer *Les Innocentes* et il se sent visé par certaines remarques. Dans ses lettres, il en fait le reproche à Noailles. Pourtant, lors de la parution de la dernière nouvelle, sous le titre « Épilogue – le secret », Barrès adresse à son amie une lettre de compliments : « J'ai lu les dernières pages, ces phrases souples et décentes (...) Dîtes à l'oiseau de Vénus que j'ai été persuadé par la musique, sinon par le raisonnement (...) Enfin dites à notre glorieuse que cette fois elle est dans sa voie de chant, d'éclat, de modulation, de réserve, loin des extravagances où le génie se profanerait¹⁹⁹. »

Mais alors de quoi s'agit-il vraiment ? Qu'est ce que ce recueil de proses si atypique ? Lettres, études, contes, nouvelles, « aventure tout humaine²⁰⁰ », ces quinze textes constatent dans des styles différents combien il est difficile de vivre un amour heureux. Quelle que soit la configuration de la relation, l'homme ou la femme finit toujours par souffrir. Cependant, le titre de l'ouvrage peut être interprété comme une prise de position en faveur de la gente féminine définie axiomatiquement comme « innocente²⁰¹ » et sage (on peut noter que parfois l'adjectif est employé pour les hommes). Mais cet a priori positif recèle également de nombreuses insinuations dues à la polysémie du substantif. Quelle signification Noailles accorde-t-elle vraiment à ces qualificatifs qui mettent l'accent sur la dimension agissante, presque particularisante et non absolue, comme l'aurait exprimé l'emploi du nom plus conceptuel « l'innocence » ?

¹⁹⁵ *Le Temps*, 12 juillet 1923.

¹⁹⁶ *Excelsior*, 9 juillet 1923.

¹⁹⁷ *Le Quotidien*, le 19 juillet 1923.

¹⁹⁸ « Éclaircissement (le secret) », p. 251.

¹⁹⁹ Cette lettre a été adressée à madame Lobre pour Anna le 18 avril 1923, *op.cit.*, p. 774.

²⁰⁰ « Conte triste – Avec une moralité », p. 15.

²⁰¹ Adjectif employé dans chaque texte du recueil.

De quoi la femme n'est-elle pas coupable ? Peut-on vraiment la dire crédule et ingénue²⁰² ou encore éternellement amenée à subir les événements, drapée dans cette « sagesse » ? L'épigraphe anonyme qui figure sous le titre apporte un premier bémol et sonne comme une relativisation à ce qui va suivre : « L'important n'est pas d'être sage, c'est d'aller au-devant des dieux ! ». Noailles se moquerait-elle de la tendance des femmes à la modération et à la tempérance ? Pure ironie ou conseil gratuit ? Ce frontispice nuancé justifie vraisemblablement la démarche de l'auteur qui se propose d'apporter son concours.

Anna de Noailles analyse et juge les femmes dans une sévère critique qui se veut constructive²⁰³. Cependant, il existe par endroit une autre instance narrative. En effet, dans le corps du texte, le narrateur intervient pour procurer conseils et recommandations, cherchant parfois à se distinguer de l'auteur. Tout d'abord, le narrateur est logiquement omniscient : il sait tout de l'histoire pour mieux la décrypter. Le dédoublement de l'énonciation constitue de ce fait un artefact destiné à différencier le narrateur de l'auteur : « Donc la vie menaçait (nous disons « menaçait » pour faire plaisir à l'auteur)²⁰⁴ ». À quoi sert cette concession et qui parle exactement ? De cette manière, Noailles se tient à distance et ne revendique pas tous les propos contenus dans ce livre, même si certains titres sont clairs : « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », « Pour souffrir moins », « Le Conseil du Printemps ». En outre, les interventions et les jugements de Noailles figurent bien dans les textes. Par exemple, elle n'a pas non plus rompu avec son habitude d'adjoindre des épigraphes, comme dans les autres recueils. Ici, seuls trois récits présentent une citation augurale, dont une, non attitrée, car Noailles se cite elle-même. Le deuxième texte, « Conte triste - Avec une moralité »²⁰⁵ est placé de nouveau sous l'égide de Nietzsche.

En définitive, ces différents aspects transforment *Les Innocentes* en un manuel, un art d'aimer comme on en trouvait dans l'Antiquité et au Moyen Age. Ces histoires sont également un prétexte pour aborder d'autres questionnements d'ordre moral – le bien, le mal, la justice – et philosophique – la liberté, la beauté.

²⁰² L'emploi du substantif « ingénuité » dans « Conte triste », p. 16, prouve que Noailles dénonce cette caractéristique féminine.

²⁰³ Le narrateur souligne « la médiocrité des héros », leur « existence vaine » de « pauvres gens », « la présomption des êtres de peu de génie »...

²⁰⁴ « Conte triste - Avec une moralité », p. 19.

²⁰⁵ Première publication dans *La Revue de Paris* le 1^{er} mars 1921, avec cette citation de Nietzsche : « Ce sont les pensées qui viennent comme posées sur des pattes de colombes qui apportent la tempête. »

1. Une philosophie de l'amour

1.1 *Exposer la multiplicité de la problématique amoureuse*

Les Innocentes se compose de textes de registres et de genres divers. Les lieux et l'époque sont rarement précisés afin d'accéder à la généralisation des situations. Les personnages ne donnent pas lieu à des portraits détaillés. Leur prénom est parfois mentionné et le nom abrégé : madame Christine L., monsieur Julien de T., Isabelle, Sylvie... Il s'agit, en effet, de décrire des faits et des situations qui se veulent précis et réalistes. L'utilisation fréquente du pronom personnel indéfini « on » participe de cette volonté de généraliser le propos. De plus, afin de rendre le recueil plus vivant et attrayant, Noailles a multiplié les types de récits : monologue, lettre, histoire rapportée, fiction...

Le deuxième texte est un long récit de trente-sept pages, structuré simplement autour de trois personnages : une jeune veuve « charmante²⁰⁶ » tombe amoureuse du mari de son amie²⁰⁷. Se alors pose le problème de la fidélité et de la sincérité, à soi et aux autres. L'histoire se termine sur une longue morale où est prônée d'abord le mensonge contre la douleur car « Dire la vérité, c'est le propre de l'orgueil, l'affirmation du contentement de soi²⁰⁸ », puis, se succèdent des invocations à la Vérité et au Mensonge. « Pendant l'absence²⁰⁹ » prend la forme d'un monologue intérieur dans lequel une femme seule réfléchit à sa relation avec son amant qui est sur le point de se marier. Une longue liste de questions nostalgiques termine cette évocation pleine d'espoir et de résignation douloureuse. Le texte suivant, « Duo à une seule voix²¹⁰ », se

²⁰⁶ P. 17.

²⁰⁷ Le thème de cette histoire n'est pas sans rappeler *L'Amoureuse imaginaire*.

²⁰⁸ P. 46.

²⁰⁹ *La Revue européenne*, mars 1923.

²¹⁰ *La Revue hebdomadaire*, mars 1923. Ce texte inspira à Jean Cocteau, ami très proche de Noailles, sa pièce *La Voix humaine* (1930) mise en musique par Francis Poulenc.

présente sous la forme originale d'une conversation tronquée : seules les paroles de la femme sont retranscrites. On devine que son amant souhaite passer une dernière soirée avec elle avant son départ. Habile et rusée, elle s'y refuse et justifie malignement ses attitudes équivoques : « Je ne voulais pas vous déplaire ? Assurément ! À qui voudrais-je déplaire ? ²¹¹ ». Et, plus finement encore, elle analyse le désir de l'homme, conquérant, pressé et éphémère. Entre badinage et provocation, toute l'espiègle domination de la femme apparaît sans ambages.

Autre moyen de communication privilégié entre les amants : la lettre même si ces textes n'en n'ont pas vraiment l'apparence, ne comportant ni entête ni signature, ni date. Ce genre est logiquement très représenté dans ce volume consacré à l'amour. Cinq lettres figurent ici, dont « L'Exhortation », déjà évoquée, qui est la seule missive écrite par un homme à son amante. Dans « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas – Amour », une femme explique toutes les raisons qui devraient l'empêcher de s'attacher à son amant. Elle imagine alors le garçon sur lequel elle pourrait reporter sa tendresse et qui estomperait son affliction. Puis, elle s'interroge sur la finalité de cette liaison impossible car lui va bientôt se marier. C'est, en définitive, une lettre de rupture ou, plus précisément, de renoncement, reposant sur cette logique implacable : « Nous n'aurions plus besoin de nous aimer, puisque nous nous aimerions²¹². » Et la jalousie ne fait qu'accentuer l'animosité ressentie. La dernière phrase de ce courrier est une citation de Rousseau sur l'innocence. À cette première lettre non envoyée correspond une « Seconde lettre qu'on n'envoie pas » sous-titrée « Détresse ». Le début reste assez énigmatique, on ne sait pas qui écrit cette lettre. Trois pages plus loin, l'on comprend que l'ancienne maîtresse prend sa plume pour offrir son amitié à son ancienne rivale : « Je puis vous dire ces mots à présent que cet unique ami a délaissé votre amour et le mien pour un attachement nouveau, fantasque, déraisonnable, incompréhensible à votre esprit comme au mien, dont nous souffrons toutes les deux différemment²¹³ ». Elle se plaît tout d'abord à se remémorer les circonstances de leur rencontre puis, elle compare leur situation et confesse les raisons de son amitié. Son raisonnement l'amène à conclure que l'épouse est plus une collaboratrice qu'une ennemie.

La deuxième lettre du volume rapporte les mots d'une femme qui tente de se rapprocher de son ancien prétendant. En effet, elle lui raconte qu'elle a rencontré

²¹¹ P. 52.

²¹² P. 71.

²¹³ P. 179-180.

« Celui qui n'aime pas assez²¹⁴ » et elle comprend rétrospectivement sa souffrance quand elle déclinait son amour. Espérant en sa compassion, elle établit alors le portrait du destinataire de la lettre, un homme « bon » dont « l'innocence est de ne pas comprendre l'excès »²¹⁵. Elle finit par quémander la renaissance de leur affection passée. Enfin, « Pour souffrir moins²¹⁶ » traite de l'omniprésence de l'être aimé, de l'envahissement que constitue le sentiment amoureux. La jalousie découle de toute dévorante passion et pourtant l'amante encourage cet homme à satisfaire ses désirs et prête à se sacrifier, elle consent à l'infidélité : « Du moins auras-tu senti ta liberté²¹⁷ ». L'amante a ainsi inversé le cours des choses et peut mener « la partie²¹⁸ » à son gré.

Avec « L'Imprudence²¹⁹ », le lecteur a l'impression gênante d'assister à une dispute provoquée par l'homme qui a osé douter de son amie : « Vous doutez, vous soupçonnez, vous craignez toujours (...) Vous avez eu tort de formuler cette vague et soudaine menace d'inconstance²²⁰ ». De plus, le provocateur a même évoqué d'autres personnes, tentation « sensuelle, passagère²²¹ ». Ces paroles injustes donnent à l'âme « un élan coupable²²² » qui prédispose la femme à s'armer contre d'hypothétiques et futures trahisons, voire à les devancer.

« La peur d'être inutile (Songe d'une nuit de mai)²²³ » est un texte étrange, une sorte de conte mystérieux. Sylvie s'ennuie : visiblement seule, personne ne l'intéresse et, de surcroît, elle l'appréhende l'amour craignant de perdre sa liberté. Ce personnage méfiant hésite et finit par s'en remettre au sort. Le Songe devient alors le messager et le guide qui va lui montrer différentes scènes édifiantes : une réception où les invités s'abstiennent depuis toujours de tout amour, se rassemblant « pour dissiper leur secrète angoisse, pour fuir la détresse vertigineuse de ne servir plus...²²⁴ » ; la suivante l'amène dans un milieu plus modeste où un petit groupe s'évertue à remettre en cause le génie des grands écrivains ; puis elle traverse les salles des Écoles, saturées de science et de sagesse où, enfin, l'amour surgit de la passion des professeurs pour leur matière ; le Songe la place ensuite devant une femme affligée par la mort de son mari. Instruite par

²¹⁴ *La Revue de Paris*, 15 avril 1923.

²¹⁵ P. 204.

²¹⁶ *La Revue de Paris*, 15 février 1923.

²¹⁷ P. 245.

²¹⁸ P. 250.

²¹⁹ *L'Hebdomadaire*, mai 1923.

²²⁰ P. 85.

²²¹ *Ibidem*.

²²² P. 88.

²²³ *La Revue de Paris*, 15 mai 1921.

²²⁴ P. 101.

ces cas, Sylvie finit par se rendre compte qu'elle est amoureuse du jeune homme qu'elle reçoit régulièrement. En définitive, le rôle crucial de l'imagination est réaffirmé pendant ces vingt-sept pages et validé comme une composante essentielle de l'amour.

Le texte suivant est le monologue (ou la lettre) d'une femme qui console son amant sur le point de la quitter pour se marier. Elle commence par des compliments, lui expliquant combien elle est reconnaissante de ses attentions, de son visage. Grâce à lui, elle a pu exprimer tout le dévouement et toute l'abnégation dont une femme est capable. Passive et sans attente particulière, cette femme a pu jouir de chaque geste de son amant. Enfin, « L'Adieu²²⁵ » interpelle par les vaticinations d'une amante qui sait que l'homme aimé lui reviendra fatalement quand il sera malheureux et qu'il voudra se souvenir de sa jeunesse. Le mariage est également abordé dans « La meilleure part ». Ce récit, effectué à la troisième personne, relate l'histoire d'un couple « fallacieusement mélange²²⁶ » et sauvé, paradoxalement, par la maîtresse. À l'annonce de la maladie de l'homme, celle-ci se sent impuissante et repense aux débuts de leur liaison, à tous les espoirs et les désirs placés en lui, à toutes les ruses et l'intelligence qu'elle avait mises en œuvre pour servir cet amour. Mais tout semble avoir été vain : c'est son épouse qui le soigne et le veille, recréant la confiance et l'habitude du mariage. Pourtant, pendant cinq années, l'autre femme lui avait consacré la plus grande part de sa vie et de son univers. Grâce à elle, il était devenu différent : « Tu connaissais ta richesse, qui ne te venait pas de toi. ²²⁷ » Malgré tout, deux mois de solitude et d'interrogations ont eu raison de son amour, et la maîtresse finit même par envier le sort de l'épouse.

« Le Conseil du Printemps²²⁸ » se déroule en Italie où un amant éconduit poursuit la femme qu'il désire, espérant l'infléchir. Comparé à un « fauve²²⁹ », il agit comme un prédateur pressé de se repaître. La maladie oblige la dame à garder la chambre, où le jeune homme continue patiemment et assidûment sa cour. Le narrateur le met en garde contre son désir et cette femme « paisible, rassurée, négligente²³⁰ ». Enfin, interpellé chacun leur tour par l'instance narrative, l'homme apprend que la femme est souveraine dans ses choix et que posséder un corps n'est rien sans l'âme,

²²⁵ *La Revue de Paris*, 1^{er} juillet 1922.

²²⁶ P. 134.

²²⁷ P. 149.

²²⁸ *La Revue de Paris*, le 1^{er} janvier 1923.

²²⁹ P. 164.

²³⁰ P. 171.

tandis qu'elle est priée de se taire afin de laisser son compagnon dans l'ignorance de son bonheur.

Un autre récit, développé sur vingt-deux pages, se déroule en Italie : « Une Étude sur la Passion ». Introduit par une épigraphe d'Auguste Angellier²³¹, un abbé raconte à la narratrice les aveux d'une femme mariée éprise d'un jeune parent. Tourmentée par le désir et les scrupules, elle souffre âprement de cette chaste passion et de la séparation infligée par son entourage suspicieux. Elle demande alors au prêtre d'intercéder en sa faveur, espérant retrouver la douceur des habitudes passées. Les questions restées sans réponse indiquent qu'elle est coupable. Mais quelque temps après, elle viendra lui expliquer qu'elle avait tellement imaginé ces moments qu'elle croyait vraiment les avoir vécus. L'abbé est admiratif des « forces sagaces de la passion²³² » et de l'esprit qui ont permis à cette femme de préserver sa position et sa famille. L'auditrice de cette histoire en conclut que le prêtre et la femme ont en commun le sens du sacrifice et de la piété.

Enfin, le texte « Éclaircissement (Le Secret)²³³ » constitue la conclusion de ce volume, réalisée sous la forme d'un message adressé à l'homme aimé. La narratrice tente de le rassurer sur l'image qu'elle vient de donner de la femme, à la fois multiple dans ses réactions et innombrable dans ses sentiments. Elle rappelle également la différence entre les hommes et les femmes dans leur approche de la relation amoureuse. Puis, elle précise que la rêverie, à laquelle la femme mêle tout, n'est pas préjudiciable à l'homme aimé. Finalement, la narratrice consent à dévoiler l'énigme de la passion amoureuse qui, en fait, se résume à quelques lignes et mots simples : éprouver la sensibilité et feindre l'indifférence. Mais l'amant ne doit pas abuser de cette méthode et rester « bon²³⁴ ».

La description des textes du recueil a permis de mettre en lumière la démarche méthodique et originale de l'auteur. En effet, grâce essentiellement à trois types de prose, le récit, la lettre et le monologue, divers aspects de la passion amoureuse sont traités. La majorité des cas concerne au premier chef la femme, puisqu'un seul texte, « Exhortation », a été rédigé fictivement par un homme. Mais dans un second temps, l'amant ou le mari, devient le centre de la question. Certes, l'impartialité de l'auteur

²³¹ « Ce grand cri de douleur qui clôt tous les amours ». Poète et professeur, Angellier (1848-1911) publia parmi ses livres les plus connus à l'époque : *À l'amie perdue* (1896) et *Le Chemin des saisons* (1903).

²³² P. 235.

²³³ *La Revue de Paris*, 15 avril 1923.

²³⁴ P. 254.

n'est pas irréprochable mais là encore différentes réactions masculines sont traitées, aboutissant toujours à une vision contrastée de l'amour. Au travers de ces analyses, on s'aperçoit que les torts sont le plus souvent partagés, et que ce sont les conséquences et les ressentis qui distinguent l'homme de la femme. La longueur des textes, en moyenne seize pages, prouve que ces questions ne sont pas survolées. En effet, la démarche de l'auteur consistant, à partir d'un cas exemplaire à en tirer les conclusions, l'oblige à approfondir le sujet. Le large éventail des situations relève donc d'une méthode inductive se voulant plus conforme aux procédés rigoureux de l'analyse scientifique et non plus seulement affective et artificielle comme dans les recueils de prose poétique, par exemple. Ainsi les raisonnements, explications et exemples demeurent-ils, tout au long du livre, particulièrement pertinents et cohérents. De plus, le lecteur, qu'il soit d'accord ou non, ne peut que reconnaître l'habileté intellectuelle de l'auteur qui parvient le plus souvent à convaincre et persuader par sa dialectique plus rationnelle. Par exemple, les grandes descriptions ou allusions à la nature ont disparu, point de lyrisme échevelé non plus. Là encore, la finesse des analyses et la volonté « d'exactitude » renforcent le caractère sérieux et important de l'étude. Il est clair que ce volume ne vise pas à l'exhaustivité ni au répertoire complet des problèmes sentimentaux, mais on peut souligner la variété de registres et de phénomènes qui a pour but d'étayer la valeur et la portée des analyses. Cette multiplication confère également crédibilité et honnêteté à l'ensemble. Cependant, il existe encore dans ce florilège sur les troubles amoureux une large part accordée à l'indicible, à l'univers, au destin. Mais comment pourrait-il en être autrement en la matière ? De quelle manière expliquer certaines coïncidences, certains effets prodigieux, la violence et la puissance des œuvres de l'amour et leurs répercussions ? L'amour relie les êtres et devient une force – au sens physique – autonome obéissant à des lois qui dépassent l'entendement commun.

1.2 *La morale et les valeurs*

Existe-t-il vraiment un ensemble de lois et de règles qui régissent le sentiment amoureux ? D'ailleurs, celui-ci peut-il se soumettre à un code éthique ? La vérité et le mensonge, le devoir ou la liberté, le bien et le mal, la générosité, l'honneur ont-ils encore cours dans ce contexte ? Les bases d'une hiérarchie objective des valeurs communément admises achoppent dès qu'il s'agit de l'amour, passion terrible où se nichent « le crime », des « victimes », « la convoitise », « le péché » et la « tentation »... Certaines valeurs ne sont plus adéquates et doivent se substituer à d'autres. En effet, la confrontation des sentiments et du monde des réalités empiriques ne coïncident pas dans la vision noaillienne : « À l'exemple de Nietzsche, elle écarte la possibilité de réduire la morale à un code d'usages ou à l'intérêt bien compris ; elle ne se résigne pas à en faire une routine commode ou un petit calcul²³⁵. » De plus, dans ces pages, la mauvaise conscience est, en quelque sorte, un non-sens pour l'auteur qui n'emploie jamais cette expression, comme si la morale était en contradiction avec l'instinct de vie²³⁶. Cette morale de la prégnance de l'individualité prône, avant tout, l'accord avec soi-même « selon la méthode critique que Nietzsche nomme “la transvaluation des valeurs” et qu'il fait résulter de la volonté de puissance (...)»²³⁷. Dès lors, les us et coutumes, la justice et les prédications religieuses ne semblent plus pertinents. À titre d'illustration, le vol, moralement condamné dans la société, fonde la base de l'amour selon Noailles, comme le prouve la récurrence de ce terme dans l'ouvrage²³⁸. De même, le bonheur devient un « crime²³⁹ ». Il faut pourtant se défendre contre les menaces de l'amour qui a pour corollaire la métamorphose et la transformation ; raison pour laquelle toute personne en proie à ce sentiment doit être en harmonie avec soi-même. Mais la morale ne constitue plus cette protection de l'individu, mû par son unique volonté.

La question de la vérité et du mensonge surgit dans plusieurs textes et reste un problème crucial. Dans « Conte triste – Avec une moralité », Christine avoue à son amie

²³⁵ René Lauret, « La philosophie de Mme de Noailles », *La Vie des peuples*, 1921, p. 559. Dans ce texte, l'auteur cerne parfaitement bien Noailles qu'il surnomme « l'Immoraliste ».

²³⁶ Idée qui vient peut-être encore de Nietzsche qui soulignait dans *Généalogie de la morale*, la contradiction de l'ascète dans cette expression : « la vie contre la vie ».

²³⁷ Catherine Perry complète sa pensée en précisant « la volonté de puissance prend la forme des valeurs qu'elle remplace en leur donnant une nouvelle interprétation ». « Retour au mythe païen dans l'œuvre d'Anna de Noailles », *Religiologiques*, 15, 1997, p. 81.

²³⁸ Voir, par exemple, p. 12, 78, 181.

²³⁹ « Seconde lettre qu'on n'envoie pas », p. 189.

qu'elle est amoureuse de son mari qui partage aussi ses sentiments, pensant qu'il est de son devoir et de sa moralité d'être franche et honnête avec elle. Le narrateur réproue immédiatement : « Criminelle innocence de la sincérité !²⁴⁰ » Cette réaction exacerbée traduit l'indignation devant cette volonté absolue de se dédouaner de ses responsabilités. Un tel aveu qui apporte confusion et souffrance n'est pas plus impérieux qu'utile. Il traduit davantage une faiblesse et un besoin de se déculpabiliser en rejetant le poids de la difficulté sur l'autre. De plus, le rejet du mensonge ressemble davantage à de la lâcheté. Et le narrateur d'enjoindre à « apprivoiser », à « manier » le mensonge, opposant ensuite à l'ordre moral « il faut » une formule moins péremptoire : « il faut faire ce que l'on peut »²⁴¹. L'idée de devoir semble alors totalement éloignée de cette nouvelle réalité qui exige selon l'auteur sûrement plus d'humilité et d'empathie. En fait, le devoir des amants n'est pas de fuir pour souffrir mais de s'assister mutuellement et de se soutenir dans l'idée de préserver l'autre. De plus, la morale ordinaire ne s'accorde pas avec une situation qui bouscule l'ordre établi. La morale de Julien et de Christine tient du « confort spirituel²⁴² » : elle fut acquise par convenance, commodité et coutume. Mais la facilité de ces normes préconçues ne convient pas quand il s'agit d'amour, qui nécessite plus d'intelligence et de pertinence. Le mensonge s'inscrit alors dans autre « code de la sagesse²⁴³ », tel un commandement enfin humain. Mais cette pratique n'est pas à la portée de tous car les hommes orgueilleux et vaniteux aiment à parler d'eux, risquant de se trahir et de blesser l'autre. En outre, il faut dédaigner quelque temps la conscience pour préserver en douceur les êtres et éviter des drames plus terribles. Effectivement, la vérité possède quelque chose de rude et cru qui reflète à la fois toutes les douleurs de ceux qu'elle a affligés : « sang des justes, imploration de tous ceux qu'on lèse, soupirs des calomniés, yeux hébétés de celui à qui l'on nuit, regards des novateurs, gémissements de l'espoir motivé et vaincu, angoisse de l'expérience différée, de l'exactitude qu'on méconnaît...²⁴⁴ ». La pitié et la bonté sont parfois contraires à la vérité. De plus, celle-ci relève davantage de la sphère du savoir car sa dimension absolue ne s'accorde que rarement avec l'éphémérité de l'amour, à moins qu'elle ne soit multiple. Se peut-il, en effet, que la vérité soit une et indivisible ? À « l'âme

²⁴⁰ P. 28.

²⁴¹ P. 29.

²⁴² P. 46.

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ P. 49-50.

multiple²⁴⁵ » des femmes correspondent des vérités qui se déclinent mystérieusement, comme celle, par exemple, qui amène une maîtresse à ne pas détester l'épouse voire à la considérer en alliée. Chacune devient alors réciproquement responsable de l'honneur de l'autre. Le temps n'a aucune emprise sur la puissance destructrice de la vérité. Comme le prouvent les lettres « qu'on n'envoie pas », il n'existe pas de bon moment pour révéler la réalité. Et surtout, à quoi sert l'aveu ? Ici, il faut se souvenir de l'épigramme de Renan mis au frontispice du recueil *Exactitudes* : « Il se pourrait que la vérité fût triste ». En effet, si la conscience soulagée ressemble à une brèche ouverte, telle une sorte de violation indiscreète de l'intimité, gâchant quelque chose de la candeur du sentiment. L'une des lois dans ce domaine réside dans le secret et l'ignorance dès sa naissance. Il peut se passer de tout dévoilement car il est plus fort que le mensonge : l'amour doit l'accepter pour mieux le surmonter. D'ailleurs, le vrai mensonge se situe dans l'aveuglement et le renoncement. Personne ne parvient longtemps à se soustraire à cet appel universel car toute vérité est d'abord sensible²⁴⁶. Par conséquent, ceux qui tentent de fuir ne font que déplacer le problème sans le résoudre et se punissent eux-mêmes. Coupables de refuser le destin, la joie et les « privilèges du risque », ils finiront par avoir pitié de leur indignité et devront se présenter face au « tribunal secret de leur conscience »²⁴⁷. L'idée d'une justice propre à l'amour, c'est-à-dire à soi-même, découle de cette notion particulière de la vérité. Cette justice tente d'intégrer une compréhension de soi et de l'autre hors du rapport traditionnel d'égalité. Elle devient donc relative et multiple. Par conséquent, face à l'innocence proclamée dans le titre se dresse aussi régulièrement la culpabilité. Il existe plusieurs types de fautes : le renoncement coupable à l'amour, la vengeance, et la douleur provoquée chez l'autre sans discernement. Mais le seul juge demeure soi-même, les autres ne sont que des « complice[s] innocent[s] »²⁴⁸. Ce fonctionnement intègre l'idée de bonté et de générosité, c'est-à-dire le bien, qui acquiert ainsi une valeur particulière. En effet, l'amour constitue la seule référence morale et s'effectue « par-delà le bien et le mal »²⁴⁹. La recherche du bien est réalisée dans ce cadre unique : la possibilité de l'affect

²⁴⁵ « Celui qui n'aime pas assez », p. 211.

²⁴⁶ Cette conclusion possède des consonances très nietzschéennes, à l'exemple de cette maxime : « Toute crédibilité, toute bonne conscience, toute évidence de la vérité vient des sens. » *Par delà le bien et le mal*, *op.cit.* p. 110.

²⁴⁷ « Seconde lettre qu'on n'envoie pas », p. 189.

²⁴⁸ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 68.

²⁴⁹ Nietzsche, *Par delà le bien et le mal*, « Maximes et interludes », *op.cit.*, p. 114.

amoureux à produire le bonheur reste le seul critère du bien²⁵⁰. Celui-ci devient un principe personnel et subjectif, à l'opposé des conceptions chrétiennes, synonymes d'égoïsme. Pour l'auteur, la bonté émane de l'amour et ces sentiments doivent rester indissociables. Voilà la règle que les amants heureux ont à appliquer à l'égard des autres et surtout envers ceux qui ne sont plus aimés. La vraie faute de Julien et Christine se trouve dans leur manque de modestie « mais, ce qui est plus coupable, ils ne furent pas bons. S'ils eussent été bons, ils auraient spontanément, et dans un muet accord, renoncé à la morale apprise (...) à cette orgueilleuse morale qui ne songe qu'à soi²⁵¹ ». Leur égoïsme constitue leur vraie faute. Cependant, cette exigence de bonté s'avère le plus souvent dirigée à l'encontre de l'homme²⁵². Quant à Sylvie, sa passivité est « inique » et sa liberté relative²⁵³. Ainsi l'amour implique-t-il la notion de don et ne diffère pas de la générosité. Cela dépend d'une réflexion consciente, d'une volition qui place l'acteur de l'amour dans le raisonnement. L'affect est associé à une motivation de bien et de plaisir. Par conséquent, le mal est inconcevable : la femme demeure innocente.

Dans ce recueil, l'auteur s'attache à montrer que le bien s'inscrit comme le seul devoir des amants. Cette notion repose sur la bonté et la pitié, envers la rivale présumée mais aussi envers soi-même. En définitive, l'amour, contraire à la vanité et à la présomption, nécessite de posséder diverses qualités qui ne sont pas à la portée de tous.

²⁵⁰ « (...) l'amour a touché son but, qui est de faire jaillir deux vérités suprêmes : le plaisir et la confession... » « Contre triste », p. 47.

²⁵¹ « Conte triste – Avec une moralité », p. 46.

²⁵² Voir, par exemple, « Le Conseil du Printemps », p. 176, et le texte conclusif, p. 243.

²⁵³ « La peur d'être inutile », p. 95.

1.3 *L'archaïsme primaire de l'amour*

Si l'amour exige autant de finesse et d'habileté, c'est sans doute pour contrecarrer plus aisément ses pièges et ses difficultés. Comme nous venons de l'évoquer, l'amour bouleverse les idées reçues sur l'éthique. Il trouble également les repères et fait émerger de l'être divers sentiments primaires et contradictoires que l'on pensait enfouis ou disparus ; sentiment puissant et éternellement renouvelé semblable à « une bonne nouvelle émanée du fond des âges²⁵⁴ ». L'amour devient alors source de doute d'où surgit un ensemble de questions et non plus de solutions. Parmi ces difficultés figurent la peur et l'angoisse. Le lien sentimental parfait suppose, pour l'auteur, de vivre par et pour l'autre. Mais sur quoi repose l'amour, concrètement ? L'angoisse naît de l'inconsistance, ou plus précisément, de la volatilité de l'amour. L'engagement total comporte donc des risques et développe toutes sortes de craintes : la séparation entraîne la solitude, l'absence se transforme en abandon, l'ennui annonce la tristesse et, bien sûr, l'idée de la mort qui est inhérente à toute passion. Chaque amant doit alors prendre conscience des dangers et des malheurs encourus. Mais si la souffrance est le lot de l'amour, elle stimule aussi la passion la plus extrême. Selon Noailles, de toute façon, « la terreur » définit l'amour²⁵⁵. D'ailleurs, il existe un malheur pire encore, celui de ne plus être aimé.

Dès le premier texte, l'amante apparaît accablée par toutes ces menaces. Seule, elle attend l'arrivée de son ami dans une chambre où l'absence de l'autre modifie sa perception du lieu. Ce n'est plus le cocon précieux qui abritait leurs amours, c'est un « désert (...) hostile, inaccoutumé²⁵⁶ ». Pendant un instant, elle comprend ce qui pourrait advenir s'il ne l'aimait plus un jour. Elle ressent alors une solitude terrible et entrevoit l'abandon qui précède la mort. Angoissée, blessée, la panique l'envahit au point de ne plus désirer retrouver son amant. Ces minutes, avant la séparation, marquées par un « désarroi sacré et un calme funèbre aussi²⁵⁷ » n'ont rien de l'apaisement ni du plaisir échangé. L'atmosphère est pesante, étranglée par le silence. Après de courtes effusions,

²⁵⁴ « Seconde lettre qu'on n'envoie pas », p. 178.

²⁵⁵ « (...) cet état de terreur ne dépend en rien du caractère de l'objet qui le suscite ; il est de l'amour en soi-même... » « Celui qui n'aime pas assez », p. 209.

²⁵⁶ « Pendant l'absence », p. 6.

²⁵⁷ P. 7.

le départ proclame de nouveau la suprématie de la solitude et de l'attente. Mais plus encore, cette séparation signifie la destruction de son « univers » puisqu'elle ne trouve plus aucun sens à ce qui l'entoure. Cette brève expérience du néant surgit de l'impossibilité à se projeter et à atteindre des repères viables. Brisée, mutilée, la femme subit une sorte de déchéance involontaire. Pourtant, la solitude s'avère utile car elle permet également d'éprouver les sentiments des amants. Elle constitue une épreuve pour laquelle aucune arme ni préparation n'existe véritablement et la femme affronte seule ces dangers, tels « les explorateurs²⁵⁸ ». Néanmoins, l'absence et la séparation ont également pour conséquence d'aiguiser le désir et de magnifier l'autre, provoquant des sensations trompeuses. Le paradoxe de l'absence consiste justement en la stimulation de l'amour. À l'instar des malades ou des prisonniers, l'amante inassouvie dépérit de langueur, l'imagination s'accaparant avec délice de la frustration. De plus, le bonheur de brefs instants ne suffit pas à combler toute une vie. Que peut faire la femme qui attend son amant ? Elle s'ennuie. Mais l'existence sans amour amplifie le désœuvrement. Cette dépendance devient un joug qui pose le problème de l'identité. Effectivement, si l'amour permet « l'affirmation impérieuse de soi²⁵⁹ », il en implique aussitôt la fin ! Quel que soit le motif de la séparation, celle-ci oblige la femme à repenser son existence « convertie par la résignation et le manque d'espérance²⁶⁰ ». L'autre, qui apportait un complément à soi, laisse en partant un leurre de sa personne, une présence postiche qui redéfinit la femme.

Cependant, elle redoute aussi le plaisir qui semble déjà annoncer le début de l'épuisement de la passion. Il n'y a pas dans ces textes l'idée d'un renouvellement possible, d'un ensemencement du plaisir par lui-même. Il est considéré comme un objet sans dynamique propre. Perçu comme un « terme » dont on ne parvient pas à envisager un après, une suite sans douleur, il faut le dispenser avec prudence et parcimonie²⁶¹. Par conséquent, le plaisir est une finalité extrême « un gouffre vague dans lequel on est ensuite précipité, qui n'a plus de but nouveau, immédiat, unique, et qui (...) ne se prolonge plus que vers le dépérissement et la mort.²⁶² » La peur exprimée ici montre une angoisse de l'abandon et du vide qui trahit le peu de confiance en l'être aimé. Le bonheur s'exprime dans un rapport à soi, à autrui et au monde. Il y a donc bien un

²⁵⁸ « Conte triste – Avec une moralité », p. 33.

²⁵⁹ « Celui qui n'aime pas assez », p. 208.

²⁶⁰ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 76.

²⁶¹ Ce n'est pas le cas de l'amour qui se fortifie par lui-même.

²⁶² *Ibidem*.

véritable questionnement sur l'autre et soi-même. En effet, selon Noailles, l'amour entraîne une désappropriation voire une désagrégation de sa personne : « celui qui est aimé ne s'appartient plus », « sache que je suis cet espace où l'être se dissout »²⁶³. Il faut donc cerner le problème de la réciprocité, ce qu'implique le bouleversement de l'amour en chaque partie. Voilà où se situe la véritable dimension subversive de l'amour plutôt que dans le bouleversement des valeurs sociales ou religieuses.

De manière plus prosaïque, l'amante redoute les inconséquences de l'homme qui n'a pas mesuré la portée de ses paroles, déclenchant ainsi le ressentiment incontrôlé de son amie. Elle en vient même à craindre ses propres réactions, aussi criminelles et destructrices que celles des hommes. En fait, la femme qui accepte de se défaire de sa liberté court le risque d'être délaissée à tout moment. Raison pour laquelle certaines se refusent à l'amour, ce malheur toujours latent. Mais le renoncement implique une autre peur, celle « d'être inutile ». La vacuité et la tristesse pèsent sur les hommes vaniteux. En effet, ce que la femme concède par amour contient parfois toute sa joie et sa raison d'être : « celle-ci eut ce peu de joie divine que l'on obtient et conserve par des travaux constants et réfléchis, et par une contrainte du cœur souvent plus amère que la mort²⁶⁴. » Dans ce cas, une torture plus intolérable que l'absence et la séparation provient de l'impuissance et de l'impossibilité à prodiguer l'amour. Ainsi l'amer constat tombe-t-il comme un couperet : ce type de passion semblable à la « sainteté, l'héroïsme²⁶⁵ » ne permet pas davantage un bonheur pérenne, c'est un constat d'échec cuisant. Mais l'auteur apporte malgré tout un bémol : la femme n'est pas toujours aussi dépendante et faible. Toute sa force réside dans la volonté. C'est ce principe qui la pousse à se battre et lutter pour ce qu'elle désire, quand bien même l'étreinte ne suffit pas à anéantir sa solitude qui s'avère utile à la réflexion et à l'épanouissement. La solitude fait partie, comme l'orgueil, des baumes indispensables à la femme, même si l'issue la plus certaine consiste en l'épuisement de la passion.

²⁶³ *Ibidem*, p. 78 et 82.

²⁶⁴ « La meilleure part », p. 135.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 142.

2. Une propédeutique amoureuse

Les Innocentes ou la Sagesse des femmes a été composé de telle sorte que certaines caractéristiques propres à l'expérience amoureuse apparaissent sans faux-semblants. Il s'agit non seulement de répertorier le comportement des individus en fonction de leur caractère mais aussi les situations qu'ils engendrent. En effet, l'intangibilité du sentiment amoureux renforce l'importance des éléments qui le suscitent. Il ne serait pas hardi de dire qu'il dépend en partie de cela, nécessitant parfois un contexte spécifique.

Comme certains écrivains antérieurs à Anna de Noailles l'ont constaté, la physiologie et la volonté n'expliquent pas tout. Toutes sortes de circonstances extérieures concourent à la naissance de l'amour : une saison, une ville, une musique... De plus, les mécanismes psychologiques qui entrent en jeu restent également mystérieux. Pourquoi cette personne plus qu'une autre ? Puisque la beauté et les agréments physiques ne justifient pas tout, qu'est-ce qui permet l'ancrage et le développement du sentiment ? Noailles ne répond pas toujours directement à ces questions mais elle insiste suffisamment sur certains points pour que l'on puisse en déduire leur rôle primordial. Il en va ainsi de l'imagination et du rêve, composantes essentielles à l'enracinement du sentiment chez la femme²⁶⁶. En outre, la séparation et l'absence étant souvent une composante intrinsèque, la mémoire s'affirme également comme un procédé nécessaire à la vie amoureuse. Enfin, ce qui différencie Noailles des autres auteurs ayant abordé cette question réside dans la place accordée à la dimension culturelle de l'amour. Ainsi les références à la mythologie, l'Antiquité ou à des figures littéraires reviennent-elles fréquemment dans ses textes. Aussi peut-on dire que l'amour chez Noailles relève également de l'élaboration intellectuelle.

²⁶⁶ Catherine Perry résume la vision noaillienne de l'imagination de cette manière : « l'unique dimension de la "réalité" qui s'offre à une transformation, en attendant qu'une évolution des imaginations mène à des changements dans l'ordre socioculturel. » *op.cit.*, p. 83.

2.1 Les mécanismes de l'amour

Anna de Noailles s'est employée à exposer quinze situations qui correspondent toutes à des types différents de l'affect amoureux. Elle les distingue sous forme de récits et non de manière théorique. Il en résulte une typologie de l'amour plus spécialement axée sur la femme. Celle-ci devient donc un objet d'étude à part entière, même si une certaine similitude dispense l'auteur de construire les personnages. La manière féminine de percevoir les choses est privilégiée et non uniquement sous l'angle du couple²⁶⁷. Ainsi l'âge, l'éducation, la situation familiale et bien sûr le caractère sont-ils autant de variables permettant d'établir une catégorisation des individus face à l'amour. Suivant les récits, l'auteur ne donne pas toujours d'indications détaillées sur la condition des personnages car « en érigeant tous ses personnages en paroxysmes » de l'amour, Noailles en fait des « représentants exemplaires de leur catégorie²⁶⁸. » De plus, elle laisse suffisamment d'indices caractéristiques pour que la situation devienne exemplaire ; le resserrement du cadre participe de l'économie du genre.

Christine, âgée d'une trentaine d'années, est belle et en parfaite santé. Elle possède une bonne éducation, le sens de la séduction mais une piètre imagination. Le veuvage lui révèle le sens du « courage, de la sensibilité, de son énergie²⁶⁹. » D'une personnalité et d'un tempérament moyens, Christine a le tort de croire au bonheur comme son amant et, plus précisément, de vouloir l'organiser. Une fois remariée, une certaine distorsion entre ses idées de bonheur et la réalité use rapidement sa félicité. Ce qu'elle a obtenu avec scrupule et conscience, en respectant les règles sociales et morales, n'a pas la saveur « de ces fêtes brèves et délirantes²⁷⁰ ». Tout lui est donné et acquis sans effort et même sans désir. En effet, dans la monotonie et la facile proximité de l'autre, le plaisir ne se renouvelle pas. De plus, si ce bonheur placide ne parvient pas venir à bout d'un simple rhume, que pourra-t-il alors dans les plus grands malheurs ? Christine a compris qu'elle s'est trompée, ce n'est pas ce bonheur étale dépouillé d'excès, de folie et de mystère qui la comble.

²⁶⁷ Celui-ci n'est considéré que dans « Conte triste – Avec une moralité » de manière très sévère.

²⁶⁸ Florence Goyet, *op.cit.*, p. 28.

²⁶⁹ « Conte triste – Avec une moralité », p. 18.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 42.

Dans « Duo à une seule voix », on ne sait quasiment rien de la dame qui décide de se refuser à la concupiscence passagère d'un homme alors que les conditions sont pourtant favorables. Ses réactions et son attitude sont davantage valorisées. En effet, ce monologue permet la focalisation sur un aspect du caractère de la femme et non sur la situation. Dans ce cas, elle repousse le désir pressé de son compagnon, faisant preuve de malice et de verve pour le décourager. Cette scène fondée sur la dissimulation et les facéties présente pour la première fois la femme comme maître du jeu. Le ton enjoué et humoristique de ces pages contraste avec les autres textes du recueil. L'amour n'est donc pas toujours grave ni tragique. En définitive, Noailles semble nous suggérer aussi que l'on peut contourner le problème de façon légère.

Le personnage suivant ne possède pas du tout ce recul ni ce sang froid. Elle ne dit presque rien d'elle, tout occupée à portraiturer l'homme aimé. Occupée à expliquer les raisons pour lesquelles ils doivent cesser d'entretenir une tendre connivence, l'épistolière veut à tout prix se protéger du malheur qu'elle prédit s'ils devaient continuer dans cette voie. Cette attirance trop intellectualisée bloque systématiquement toute réalisation. Chaque nouvelle réflexion est un argument pessimiste qui ne laisse aucune place à un possible épanouissement dans la relation amoureuse. La peur de soi, de l'autre et du plaisir paralyse totalement cette femme. Elle finit par verser dans la pitié et les évocations funèbres : « (...) il n'est pas d'autre union parfaite que l'agonie et la mort²⁷¹. » L'orgueil constitue le seul remède à cette sensibilité exacerbée et quasiment obsessionnelle. Enfin, ce transfert de toute sa personne et ses sentiments démesurés confinent à la démence. Elle semble tout à coup investie de pouvoirs surnaturels effrayants : « je vivrai enfermée avec toi dans le délice qui rend inutile tout l'espace (...) Des monceaux de fleurs soulevés, et, mieux que cela, des coteaux, des montagnes, des parties du monde prises entre deux bras de géant et déposés à tes pieds ne témoigneraient pas d'un plus grand miracle d'amour que tous les mots que j'ai dits, que tous les gestes que j'ai faits. (...) mais leur souhait, leur espoir étaient de te donner l'univers, de te faire régner sur tout l'espace²⁷² ». Cet amour qui relève presque des sciences occultes s'avère très inquiétant à tel point que l'on se demande qui parle, une femme folle, une sorcière, un mage ?

Le personnage suivant interpelle l'homme qui a osé douter sans raisons. Courroucée et fière, elle découvre avec amertume qu'elle est capable de haine envers

²⁷¹ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 78.

²⁷² *Ibidem*, p. 80-81.

l'autre. De plus, contre son gré, elle doit abandonner sa sérénité aimante pour reconquérir « son intégralité²⁷³ ». Plus encore, la femme outragée appelle la vengeance : par la faute de cet homme, elle se sait maintenant apte aux mêmes crimes que lui malgré leur caractère horrible et « monstrueux²⁷⁴ ». C'est donc une femme agressée, posée en victime qui réplique, pouvant devenir à son tour une meurtrière « triomphante²⁷⁵ ».

Sylvie, héroïne de « La peur d'être inutile » s'ennuie et n'éprouve aucun désir. Candide, elle fait confiance à des forces spirituelles pour trouver un sens à son existence. Elle possède également un goût certain pour la littérature, elle a lu beaucoup dans son enfance. Ses inclinations la rendent romantique et mélancolique mais animée d'une ferveur intense. Aussi est-elle touchée par les tableaux de Corot et par les évocations de pays exotiques. Convaincue par ces images oniriques, la crédule jeune femme a acquis clairvoyance et calme. Mais cela n'est que de courte durée car le rêve a modifié son regard sur l'homme qu'elle reçoit régulièrement. « Nerveuse, sensible, impatiente²⁷⁶ », elle doit faire le premier pas et donner des signes de son acquiescement sans lequel rien n'est possible. Mais comment s'y prendre, faut-il rire ou pleurer ? Elle endosse alors le rôle du « pilote ivre mais circonspect (...) organisatrice confuse et audacieuse de ce complot²⁷⁷ ». Dans ce cas, le récit d'une première relation amoureuse souligne l'importance du consentement et l'autorité de la femme, éléments nécessaires au développement de la tendresse et de la passion.

Dans « L'adieu », l'amante subit l'éloignement de son amant. Mais, maternelle et attentive, elle lui rappelle combien elle l'a réconforté auparavant. L'immense dévouement dont elle a fait montre n'est pas le bonheur mais il contenait déjà une part du renoncement exigé par l'annonce du mariage de son ami. Enfin, elle l'assure à nouveau de son soutien dès que l'amertume de la séparation aura diminué.

Le personnage suivant est la figure de la maîtresse « sage²⁷⁸ » et prudente pareille à l'équilibriste concentré sur le fil de fer. Ce type de femme forte se caractérise aussi par son acharnement combatif et sa soumission sans bornes : « reconnaissante à soi-même, silencieuse, calculatrice, martyre et triomphante, éblouie²⁷⁹ ». Ce portrait relève à la fois de la sainte et de l'inlassable Sisyphe. Subissant cette situation depuis

²⁷³ « L'Imprudence », p. 90.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 89.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 91.

²⁷⁶ « La peur d'être inutile », p. 113.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 116-118.

²⁷⁸ « La meilleure part », p. 135.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 136.

cinq ans, elle est pourtant fière de son abnégation et de son courage. Mais cet édifice fragile maintes fois ébréché et réparé, s'effondre à cause de la maladie qui retient l'amant près de son épouse. Seule et isolée à cause de cette relation interdite, la maîtresse est abattue par la violente évidence de l'inefficience de l'amour, réduisant à néant tous ses efforts et sa « générosité sublime²⁸⁰ ». Les sacrifices effectués n'ont servi à rien, ses excès passionnés n'assurent aucune pérennité, ne produisent aucun fruit. Elle finit par accepter sagement « la faillite de toute force, de toute volonté²⁸¹ », bref de tout son amour. C'est également une sévère leçon pour cette femme vaniteuse et orgueilleuse qui songe avec envie au bonheur acquis et durable de l'épouse qui, finalement, bénéficie de « la meilleure part ».

L'héroïne suivante semble s'être distanciée de l'amour. Solitaire, triste, elle apparaît aux yeux de celui qui la convoite comme une « étrangère voilée, distraite et sans souhaits²⁸² ». Mais elle reste une femme qui a connu la passion et ne s'en effraie point. Néanmoins, sa délicatesse et sa retenue la rendent pareille à une enfant fragile. Elle n'est pas intéressée par cet homme qu'elle évite et ignore. Pourtant, sa maladie et ses manifestations, « lassitude physique, ennui, désœuvrement²⁸³ », infléchissent sa réticence. Elle finit donc par accepter son amitié. Ainsi en fixe-t-elle les limites circonspectes, restant toujours « hostile, décourageante, taciturne ». Puis, ils se parlent et bientôt rassurée et calme, elle le sollicite plus franchement et accepte nonchalamment ses enlacements. Sans désir fougueux, cet instant de tendresse s'assimile à la « bonté (...) fraternelle » et ne suffit pas à l'extraire de sa « digne solitude » silencieuse²⁸⁴.

Le personnage suivant s'apprête à envoyer une lettre à l'épouse de son ancien amant, délaissée, comme elle, depuis peu. Elle se présente comme compatissante et respectueuse de cette fausse rivale. Certes, elle n'a pas cherché à renoncer à sa passion pour son mari, mais grâce à son « esprit actif²⁸⁵ », ses habitudes et ses occupations, elle n'a pas provoqué ni forcé leurs rencontres. Patiente et assidue, elle confesse aujourd'hui son ancienne passion et son ennui actuel. Dans une situation comparable, ces deux femmes sont censées se rapprocher et se comprendre, lui écrit-elle. La « franchise

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 142.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 153.

²⁸² « Le Conseil du Printemps », p. 162.

²⁸³ *Ibidem*, p. 165.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 172-173.

²⁸⁵ « Seconde lettre qu'on n'envoie pas », p. 178.

douloureuse » et « l'audace de vérité »²⁸⁶ prouvent la bonne volonté de l'amante qui cherche en quelque sorte à témoigner de sa reconnaissance et de son respect à sa correspondante. Enfin, elle aussi envie cette épouse dont elle a eu pitié comme d'elle-même.

« L'Exhortation » dévoile le portrait d'une femme perçue par un prétendant éconduit : trop gaie, provocante, sensuelle, orgueilleuse, elle préfère les artifices de l'amour au détriment de sincères et de profondes attentions. Interpellée par ces sages conseils, elle modifie son attitude et consent à un rendez-vous, angoissée par une sombre peur de la vieillesse et de la mort. Là encore, la solitude et la mélancolie président à cette décision pleine de « candeur profonde et triste²⁸⁷ » qui ne correspond pas au tempérament réel de cette femme impétueuse, car elle cède par faiblesse. C'est cette même pusillanimité qui conduit le personnage suivant à s'adresser à un ancien courtisan afin de récupérer son affection passée. En effet, elle semble craindre la solitude car elle n'a pas réussi à s'attacher la personne désirée. Cette démarche « entre audace et détresse²⁸⁸ » peut apparaître honteuse et sans dignité. Elle s'humilie et place l'homme dans une position de supériorité dangereuse car elle met tous ses espoirs en lui. Pour une fois, la femme s'avoue vaincue. Là encore, la solitude reste le lot de cette voyageuse désolée qui avoue ses torts passés (farouche, instinctive, dédaigneuse) pour mieux amadouer le destinataire de sa lettre. Cependant, le dévoilement total de sa personne et de ses intentions garde définitivement cette femme de la vanité car elle est consciente de ses besoins et de ses envies, de « la diversité de ses impressions, sa sensibilité suraiguë et haletante²⁸⁹ » qui la mettent en danger et rendent nécessaires la diversité et le renouvellement de l'amour.

L'héroïne italienne du récit « Une Étude sur la Passion » est intelligente, enthousiaste, bonne et débordante de pitié, bref c'est « une âme religieuse²⁹⁰ ». Encline à la rêverie, elle se plaît à contempler la nature. Mais l'amour d'un cousin de son mari la conduit au bannissement de sa famille. Sans haine, elle subit la réclusion à la campagne et sa douloureuse solitude l'expose au danger qu'elle a pourtant repoussé. Mais elle est résolue à retrouver sa position. Restée fidèle et sincère, elle a vécu par procuration cette

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 181 et 183.

²⁸⁷ « L'Exhortation », p. 199.

²⁸⁸ « Celui qui n'aime pas assez », p. 201.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 212.

²⁹⁰ « Une Étude sur la Passion », p. 221.

liaison imaginaire qui la rend coupable à ses yeux. La puissance de sa vie intérieure l'a préservée de l'offense physique.

Le dernier personnage de l'histoire intitulée « Pour souffrir moins » se propose de réfléchir sur la jalousie. Dans cette lettre, c'est une femme froissée et endolorie qui souhaite faire partager son point de vue sur ce terrible affect. Entièrement dévouée à un homme, elle se dit jalouse de tout ce qu'il aime, touche, voit, au point qu'une part de son âme devient « nuisible²⁹¹ ». Mais s'agissant d'une autre femme, l'épistolière affirme ne pas vouloir entraver ses désirs. En effet, les accompagner au lieu de les prohiber lui permet de conserver encore un peu de son emprise sur cet homme. De plus, perspicace et modeste, elle sait que toute chose vivante « ne peut se mouvoir qu'en avançant²⁹² » et qu'elle doit accepter l'idée de l'infidélité comme elle l'a fait d'un trait de son caractère. Mais en définitive, cette soumission consentie n'en n'est plus une et aboutit à un renversement de situation : c'est elle qui, pour avoir accepté de se mettre en danger par amour, connaît l'avantage d'être devenue incompréhensible pour l'homme.

Le dernier texte résume quelques-unes des principales caractéristiques des femmes amoureuses, à la fois « intrépides, prudentes, habiles (...) si sensibles (...) victimes²⁹³ ». Complexes et souvent portées à intellectualiser leur passion, elles ont besoin aussi d'un espace de liberté pour rêver. Mais peu sûres et peu confiantes en elles-mêmes, elles vacillent au moindre doute, s'affairant toujours à protéger ceux qu'elles aiment grâce à « leur instinct de puissance ».

Si pour Anna de Noailles il existe une pluralité d'amours et donc de femmes amoureuses, on a pu remarquer qu'elles sont insérées dans un schéma quasiment toujours identique : la femme souffre de solitude, elle est triste, mélancolique et en proie à de nombreux et profonds questionnements. Les différents cas ne permettent pas de connaître la position globale de Noailles : entre critique, compassion et empathie, le lecteur hésite sur les conclusions à tirer. Néanmoins, il est clair qu'elle n'agrée pas tous les personnages du recueil.

Peut-on dire pareillement que l'amour naît toujours de situations similaires et prédéfinies ? Y aurait-il des éléments à mettre en place pour le susciter et le favoriser ? Ou encore, est-il tributaire des éléments extérieurs ? Dans les quinze textes du recueil,

²⁹¹ « Pour souffrir moins », p. 243.

²⁹² *Ibidem*, p. 246.

²⁹³ « Éclaircissement », p. 251.

les circonstances ou les rencontres ne sont pas toujours relatées. On y trouve néanmoins quelques constantes, assez semblables d'ailleurs à celles qui figurent dans les romans. Ces facteurs sont variés : il peut s'agir d'une pièce sombre, d'une maison de campagne, du silence ou de la musique, d'une couleur, d'une nuit douce, etc.

L'amour « se compose dans le mystère », c'est-à-dire dans « la clarté quotidienne²⁹⁴ ». L'existence se déroule sans perturbations pour les personnages du « Conte triste ». En effet, l'amour ne nécessite pas, dans certains cas, d'événements exceptionnels, il peut surgir à tout moment et hors de toutes circonstances favorables : « Il n'advint rien (...) Rien que d'habituel²⁹⁵. » Tout se passe alors subrepticement, à l'insu des principaux concernés. De même, nul besoin de recourir à des intermédiaires spéciaux, il s'accommode parfaitement d'adjuvants banals : des amis, un curé, une fête... Dans le cas de Christine et Julien, il a suffi d'un silence qui les a obligés à se regarder pour que le trouble naisse. De plus, la nature environnante, la chaleur estivale d'un début de soirée et le cri des hirondelles ont accentué les premières sensations. Enfin, la musique, « des tangos mexicains²⁹⁶ » de surcroît, achève le processus commencé. À la confusion ressentie vient s'agréger le plaisir de notes exotiques et suggestives. Voilà quelques ingrédients propices à éveiller le désir. Dans le texte précédent, un amour inquiet et oppressant s'accomplit dans « l'ombre », « la confusion et le silence » d'une chambre sombre meublée de sièges et d'un sofa²⁹⁷. Cette pièce « secrète, fermée comme un tombeau » est à l'image du sentiment respectueux et digne que l'amante éprouve. En effet, cet amour caché se développe dans les ténèbres, loin des paysages colorés de la nature en été qui ne lui sont plus d'aucune utilité. L'unique espace nécessaire se confond avec cette chambre qui contient le visage adoré, plus rayonnant et prolixe que la nature au dehors. Mais pourtant, elle appelle de tous ses vœux les voyages en Italie avec son amant, seul moyen de se réappropriier le monde extérieur. Le couple suivant se trouve aussi dans une chambre « mi-obscur²⁹⁸ » remplie de poésie. C'est encore l'été dans une ville inconnue qui répand les douceurs d'un crépuscule propice à l'épanchement. Elle, sur le sofa, et lui, sur une chaise basse, regardent les couleurs du soleil et la chaleur du mois de juin semble décontenancer davantage l'homme que la femme. Celui-ci d'ailleurs paraît embelli par la lumière

²⁹⁴ p. 13.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 20.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 21.

²⁹⁷ « Pendant l'absence », p. 6-7.

²⁹⁸ « Duo à une seule voix », p. 56.

vespérale. Là encore, d'autres pays sont évoqués et la musique également : « Dès qu'un être s'élève à la hauteur de la musique et se sent à cause d'elle capable de sacrifice, de folie (...) il est quelqu'un de respectable²⁹⁹ ». La femme est aussi sensible à la saison : le printemps et l'été restent les périodes les plus souvent mentionnées. Sylvie, par exemple, tombe amoureuse « un jour de clair été où le ciel a ses trois teintes onctueuses : azurée, rose et dorée³⁰⁰. » L'auteur de la première lettre spécifie même que le printemps est « la saison divine de l'amour », et malgré la présence d'un groupe de personnes, rien n'a pu détourner leur regard³⁰¹. Mais le mois de mai peut aussi apporter de mauvaises nouvelles : le billet à l'origine du malheur d'une amante contraste avec la belle journée de printemps qui touche le « jardin chuchotant d'amour³⁰² ». Dans « Le Conseil du Printemps », le titre déjà fait référence aux facultés étranges de cette saison. À cette première donnée s'ajoute le dépaysement d'un voyage en Italie qui représente la région de l'amour pour Noailles. De plus, la maison « semblait édifiée pour l'éclosion de l'amour, et pour sa protection³⁰³. » Le jardin accentue cet effet par ses parfums, ses dessins et son silence. Enfin, comme si cela ne suffisait pas, par la fenêtre ouverte sur la nuit, les deux amants sur le divan aperçoivent la lune, et « le charme aérien, les gardait davantage réunis³⁰⁴ ». Dans « Une Étude sur la Passion », le narrateur rappelle l'importance des éléments extérieurs qui concourent à l'émergence de l'amour. L'injonction suivante ne laisse pas de doute possible sur leur caractère primordial : « il faut, en effet, se bien souvenir de ces soirs italiens, mêlés déjà d'Ionie (...) tout suscite et enjôle la rêverie des sens³⁰⁵. » Dans une telle atmosphère, la « chasteté³⁰⁶ » d'une femme semble une gageure.

Pour conclure, il apparaît clairement que le contexte participe pleinement à la naissance de l'amour et du désir. Le printemps et l'été sont propices car ces saisons contiennent de nombreuses stimulations pour les sens. Mais il existe aussi des amours qui s'épanouissent dans l'opacité d'une pièce feutrée où le silence agit aussi efficacement que la musique.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 55.

³⁰⁰ « La peur d'être inutile », p. 111.

³⁰¹ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 64-65.

³⁰² « La meilleure part », p. 141.

³⁰³ « Le Conseil du Printemps », p. 165.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 166.

³⁰⁵ « Une Étude sur la Passion », p. 216-217.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 215.

2.2 *L'amour : une construction intérieure*

Après avoir mis en évidence les différents caractères féminins et les conditions qui participent au développement du sentiment amoureux, il faut encore évoquer les processus intellectuels grâce auxquels cet affect s'infuse et s'inscrit en chaque individu. « L'amour est lié plus que toute autre conduite, impulsion, sentiment ou ambition, à son expression littéraire ou musicale ou picturale, c'est-à-dire au *langage* en général³⁰⁷ », affirme Denis de Rougemont dans son ouvrage *Les Mythes de l'amour*. En effet, il ne peut y avoir d'amour sans images, sans interprétations, sans allusions culturelles. Qu'ils en soient la cause, l'effet ou une simple corrélation, l'amour s'imbrique et dépend de l'imagination et du rêve, de la mémoire et d'une myriade de références littéraires et mythologiques. L'amour est propagé « par la culture, par les œuvres lyriques ou romanesques (...) dans la mesure où elles obéissent aux mythes³⁰⁸ ». C'est ce cadre complexe qui définit l'expérience amoureuse comme un enrichissement profond et lui confère une portée totalisante, à la fois matière en fusion et projection dynamique. De ce fait, l'amour est une édification intérieure unique mais influencée par un substrat culturel commun.

Pour les figures exposées dans *Les Innocentes*, le rêve reste une composante irréductible à l'élaboration du sentiment. Tout d'abord, il faut distinguer chez Noailles le rêve du songe : ce dernier se réfère à l'activité nocturne tandis que l'autre est la pratique spontanée de l'évasion de l'esprit. Le rêve s'accapare du silence et permet l'appropriation d'un moment particulier, comme s'il avait la faculté d'abolir le temps, de le suspendre. Cette pause se confond aussi parfois avec la pensée. Relatif à la durée, le rêve peut alors devenir espace. En effet, la femme peu captivée par l'étreinte de l'amant se renferme sur elle-même et accède à ses songes, comme retranchée dans un lieu intime et secret. Pour Sylvie, le rêve succède à l'amour physique et constitue un réservoir d'images susceptibles de lui procurer plaisir et bien-être. Il entérine le bonheur

³⁰⁷ *Les Mythes de l'amour*, Albin Michel, 1996, p. 27.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 29. De plus, Denis de Rougemont confirme également que « les mythes de l'amour déterminent largement nos conduites individuelles, les hasards apparents de nos rencontres, et les choix que nous croyons décider librement », p. 28.

et semble le fixer dans l'esprit. Chez les personnages masculins, le rêve précède la relation sentimentale et agit tel le phantasme qui « créait l'anticipation et la réalité³⁰⁹ ». Il se décline alors en « rêverie », « imagination », « désirs ». Concevoir l'image semble rendre les choses possibles. Ainsi l'activité onirique permet-elle la projection dans l'avenir ou dans l'hypothétique. De ce fait, le rêve contient quelque chose de la réalité car il est relié à ce qui a existé ou qui est susceptible de se produire puisqu'il est une faculté de l'esprit et peut devenir volonté dynamique. Précisément, il perturbe par son ambivalence puisqu'il mêle l'illusion et la réalité. Pour Sylvie, il sert à exprimer puis, évacuer ses craintes, l'encourageant à agir contre « toutes ces effroyables probabilités³¹⁰. » En outre, il acquiert un pouvoir plus fort encore dès qu'il s'oppose à la résignation. Entre méditation et ambition, le rêve devient une faculté de concevoir et de s'extraire de la frustration : « Elle regarde loin dans la vie, dans la destinée (...) le visage couvert de rêves³¹¹ ». Par conséquent, le rêve permet le dépassement par l'accomplissement fictif du désir. Enfin, Noailles souligne que l'activité onirique est une pratique plus fréquente chez la femme qui affiche sa rêverie comme une humeur. La même différenciation s'applique à la mémoire féminine « douée des habiletés d'un jardinier japonais³¹² », capable de trier, d'organiser, d'assortir, alors que chez l'homme elle est une activité de l'itération du quotidien. Mais plus étrangement, l'auteur relie « l'imagination et l'espérance³¹³ » à la mémoire. Ce rapprochement s'explique par l'impossibilité à retenir le bonheur, ce qui amène l'amante à conclure que tous les efforts de l'activité spirituelle se réduisent à tenter de reproduire et de retrouver ce moment, ce point d'acmé trop vite perdu. Seules les femmes ont ce « grand pouvoir de rendre réelles leurs imaginations³¹⁴ ». En outre, la mémoire n'est pas seulement une aptitude psychique, elle concerne également le corps qui se souvient des étreintes, des gestes de l'amour et permet de les répéter et de les appréhender sans craintes. Mais la mémoire peut aussi devenir ce fardeau qui gêne toute évolution à cause de souvenirs troublants. En effet, cette partie de soi difficile à maîtriser comporte un aspect à la fois conscient et inconscient. Comme le rêve, la mémoire se situe entre réalité, illusion et

³⁰⁹ « Le Conseil du Printemps », p. 163.

³¹⁰ « La peur d'être inutile », p. 116.

³¹¹ « L'Exhortation », p. 199.

³¹² « Conte triste – Avec une moralité », p. 15.

³¹³ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 69.

³¹⁴ « Éclaircissement (le secret) », p. 252.

construction. Enfin, vivre sans mémoire semble inconcevable et signifierait une existence hors de tout repère, de toute dimension voire une perte de substance vitale.

L'amour relève également de la coutume et de l'activité culturelles, il est dit dans ce cas « réceptif-imaginatif³¹⁵ ». Des histoires, des légendes et des mythes ont traversé les âges pour façonner des références symboliques dont les amants s'emparent incessamment. En effet, en chantant l'amour de héros emblématiques les poètes et les écrivains fournissent matière à comparaisons, rapprochements, évaluations. De ce fait, les amants ont souvent recours à des personnages exemplaires pour tendre vers ce modèle de perfection ou pour en retenir les leçons : les mythes « nous attendent, préforment les mots intimes de notre sensibilité, ou déroulent devant nous les images simplifiées, ordonnatrices de nos aventures spirituelles³¹⁶. » En quelque sorte, ils réactivent les mythes chacun son tour en réincarnant les personnages dont ils se revendiquent. Ainsi existe-t-il une légende qui illustre selon Noailles l'amour absolu : l'histoire de Tristan et Yseult. Dans *Les Innocentes*, elle l'évoque à deux reprises ; la première fois, une femme compare son amant à Tristan auquel il ressemblait le jour où elle l'a rencontré. Elle lui reconnaît les mêmes qualités que le héros médiéval : « Tu paraissais brave, et imprudent, et résolu et fou, – sagement fou, célestement fou, comme le doux et loyal Tristan³¹⁷ ». De plus, son attitude était si naturelle et évidente qu'il semblait aussi devoir cette aisance à un mystérieux enchantement. Pour cet homme, comme pour Tristan, tous les deux infidèles, ce choix signifiait l'acceptation de l'imprudence et, preuve absolue de l'amour, le risque mortel. Dans cette nouvelle, l'amant prend pour quelque temps seulement l'apparence d'un chevalier du Moyen Age, valeureux et conquérant, et se montre paré de toutes ses qualités exceptionnelles. Il apparaît alors dans toute sa « force de création³¹⁸ », toute la puissance du bouleversement. La deuxième référence à cette légende évoque Yseult et son écharpe qui symbolise pour l'auteur les sempiternels gestes féminins effectués pour attirer l'attention et « pour obtenir l'appui, le secours, l'espérance, la pitié des hommes ». Le recours à ces références vise également à mettre en relief les moments cruciaux de l'amour.

³¹⁵ Denis de Rougemont, *op.cit.*, p. 254.

³¹⁶ Denis de Rougemont, *op.cit.*, p. 25.

³¹⁷ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 65.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 66.

Hugo et Hésiode sont convoqués afin de souligner le bonheur passé mais qui ne peut plus être : « Christine (...) le jugerait ridicule (...) si, pour lui plaire, il lui répétait encore dans deux ans, comme il l'avait fait si souvent, ce vers destiné par Victor Hugo à Cléopâtre : « Les rois mouraient d'amour en entrant dans sa chambre...³¹⁹ ». Ces allusions suggèrent à la fois une sorte de nostalgie d'un âge d'or mais soulignent aussi la distorsion, l'écart impossible à combler entre ce qui perdure au travers de la littérature, des mythes et la brièveté de l'amour humain. À l'évocation de la légende de la religieuse « qui pendant trois cents ans écouta (...) le chant du rossignol³²⁰ », l'amour d'un couple semble bien dérisoire. Ces comparaisons mettent en exergue la permanence de l'éternel mythologique contre le sentiment qui est, à l'image de l'homme lui-même, furtif et passager. Il y a bien une mise en confrontation entre la fiction et la réalité : l'auteur semble insister sur l'idéalisation et l'amplification sur lesquelles portent ces références littéraires alors que l'amour n'accède à ces états que très rarement. Ce qui fonde l'un est exception pour l'autre. Par conséquent, la conjonction des deux sous-entend la possibilité d'un transfert de qualité, conférant à l'amour un supplément de puissance, de beauté et une illusion de perpétuité. De plus, les références à l'Antiquité, moins nombreuses que dans les recueils précédents, insistent sur la pérennité de certains actes humains et, en particulier, l'art qui s'inscrit dans le temps comme dans l'espace : « J'aimerais encore être avec vous dans l'île aride de Milo, qui porte au cœur et dans son vol la blessure inguérissable que lui fit sa volage Aphrodite en partant pour l'Occident³²¹ ». Dans cet exemple, l'amante s'identifie probablement à la déesse dont l'absence est encore présence ; elle admire son ubiquité autant que sa célébrité éternelle. Le recours à l'Antiquité reste également un gage de vérité : c'est une référence en ce qui concerne le discours masculin, « Elle se remémorait alors (...) l'infailible parole antique : “Athéné en toute chose favorise la race mâle”³²². » En définitive, les références culturelles ne constituent pas seulement un simple modèle, une identification ; l'amour y puise aussi une possibilité de prolongement. Ainsi Julien, qui ne conçoit pas la poésie comme une recreation intérieure, ne peut-il l'envisager sans la présence matérielle de ce qu'elle évoque : « (...) il ne savait pas que les cavalcades trépidantes sont tout intérieures, que les imaginations qui bondissent se rient des

³¹⁹ « Conte triste - Avec une moralité », p. 43.

³²⁰ « Une Étude sur la passion », p. 222.

³²¹ « Duo à une seule voix », p. 54.

³²² « Le meilleure part », p. 138.

destriers, si bien que la chevauchée fameuse des Walküres est figurée suffisamment par des cris stridents et rauques, et par le fulgurant éclat des regards³²³.» Effectivement, ces figures extraordinaires soutenues par l'imagination permettent d'enrichir voire de créer un supplément d'émotion. Par conséquent, le mythe possède bien ce pouvoir et cette « valeur figurante³²⁴ » soulignés par Rougemont. À titre d'illustration, la dame du « Duo à une seule voix » sous-entend que le visage de l'être aimé doit être « un point de départ pour le songe et l'aventure » et ainsi « on peut rêver à plusieurs figures de héros, à plusieurs caractères, classiques ou romanesques³²⁵. » Plus encore, lorsque Sylvie pense à ses poètes préférés, il ne s'agit pas seulement de goûter leur romantisme, leur sensibilité juste et aiguë. Pour la jeune femme, ce ne sont pas des abstractions qui prolongent son rêve. Grâce à l'amour, ces écrivains acquièrent une force absolue : ils représentent un type idéal comme « le fiancé, l'amant, le faune, le gondolier, l'Andalou³²⁶ ». Enfin, l'apparition du surnaturel dans « Conte triste – Avec une moralité » met également en exergue l'aspect illogique de l'amour, tel qu'il apparaît dans les mythes : « Un doigt posé sur les lèvres, les yeux dilatés par la vision du splendide avenir, son pied nu à peine soulevé, l'ange furtif était là de toute évidence, puisque, subitement, Julien, sans autre raison, s'aperçut que Christine n'était plus seulement "la femme qui était l'amie de sa femme", mais une créature soudain révélée³²⁷ ». Cette explication surprenante a probablement une valeur humoristique mais elle constitue également une négation incontestable d'une explication rationnelle du sentiment amoureux et de ses manifestations, ouvrant la voie au raisonnement philosophique.

La prégnance de légendes, mythes, littérature, nourrit l'amour comme il s'en inspire à son tour. C'est une dynamique qui fonctionne dans les deux sens car une même recherche de l'émotion les fonde et aboutit à l'expression des états de l'âme.

³²³ « Conte triste - Avec une moralité », p. 38.

³²⁴ *Op.cit.*, p. 28.

³²⁵ P. 54.

³²⁶ « La peur d'être inutile », p. 104.

³²⁷ P. 20.

2.3 *La jalousie*

« Ce sentiment monstrueux est de toutes les passions la plus assidue et la plus vaine³²⁸ » telle est la première définition d'une amante qui explique pourquoi elle ne peut partager son amour. Étonnamment, cette notion n'est pas souvent abordée par Noailles alors qu'elle ne cesse de parler de la passion et du désir. Pourtant, ce rapport anxieux à l'autre et, finalement à soi, semble inévitable dès la naissance de l'amour. Dans *Les Innocentes*, le sujet ne fait l'objet que de deux explications : une première figure « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas » et la seconde dans « Pour souffrir moins ». Dès lors, on s'interroge sur les raisons d'un tel rejet, d'un tel refus à développer le sujet. Cette disqualification serait-elle à mettre sur le compte de la propension plutôt masculine de cet affect ? Mais alors pourquoi ne pas avoir inséré dans le recueil l'histoire d'une femme harcelée par son amant jaloux ? Ces questions attirent précisément l'attention et méritent que l'on s'attarde sur la conception noaillienne de la jalousie.

Indissociable de l'amour, la jalousie recèle une ambivalence complexe. Tout d'abord, comme la multitude des sentiments qui en procède, la jalousie préexiste chez toutes les femmes « sans raisons³²⁹ », tout simplement parce qu'il existe d'autres femmes. De plus, l'auteur analyse la jalousie principalement sous deux angles qui mettent en évidence sa force antinomique entraînant le dilemme et la souffrance autodestructrice. Premièrement, la jalousie est un « sublime élan », un sentiment puissant dans ce qu'il contient « de volontaire et d'implacable » qui peut s'approcher pour certains du plaisir masochiste³³⁰. De plus, son caractère extrême et déterminé peut sous-tendre une affection et un attachement intenses qui seraient en droit de prétendre à l'exclusivité. Mais précisément, cette puissance se mesure inopportunément « à la fatalité³³¹ » et à la réalité. En effet, la jalousie ignore et nie la réalité en voulant s'approprié également la part spirituelle de l'autre qui va à l'encontre du cours de l'amour. D'ailleurs, l'individu jaloux ne confond-il pas possession et assouvissement de son désir ? Celui-ci n'assujettit l'autre à sa jalousie que pour mieux en jouir : c'est un

³²⁸ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 74.

³²⁹ *Ibidem*, p. 73.

³³⁰ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 73.

³³¹ *Ibidem*.

instrument de domination, acmé de « la détresse et [du] besoin ». Ce sentiment qui voudrait faire obstacle au déroulement de la vie est une pure négation de l'autre. En outre, il se construit hors de toute logique et tout ce qui pourrait servir à l'éradiquer l'alimente davantage. Ce paradoxe aboutit nécessairement à la folie, c'est un acte de démence « misérable », « une défaite » avant même d'avoir mené le combat. Dans un deuxième temps, l'auteur insiste sur la souffrance qu'impliquent cet affect stérile et sa dimension indéniablement pathologique. Tout d'abord, il se définit pour l'amante aussi comme une crainte, une appréhension redoutée car « c'est une grande maladie de l'âme³³² ». Il semble, en effet, que chacun porte potentiellement ce venin « destructeur » qui ne demande qu'à se diffuser. Telle une force obscure et incontrôlable, la jalousie peut s'éveiller à tout instant et devenir « nuisible³³³ » à l'autre mais aussi à soi. Effectivement, l'individu jaloux ne peut supporter les agissements de la personne aimée et finit par s'en éloigner ou la perdre. À plusieurs reprises, l'auteur insiste même sur le côté « monstrueux » de la jalousie, soulignant à la fois la démesure, l'anormalité et l'horreur de ce sentiment³³⁴. Cependant, on peut l'interpréter comme un outil de connaissance de l'autre : observer, voir ce qui retient son attention, ce qu'il convoite, etc. Mais ce qui offusque par-dessus tout l'auteur se situe dans la restriction de la liberté et de l'évolution d'autrui. En effet, la jalousie se conçoit comme la volonté de fixer les choses, de contrarier les transformations logiques et devient le synonyme de l'immobilité : c'est la négation du mouvement, de la dynamique de toute vie. Finalement, la jalousie incarne la prise de conscience irrémédiable de la volonté agissante de l'autre : « Je ne t'ai jamais regardé sans me dire : puisque ce que j'aime est vivant je ne possède rien qui m'appartienne ; je retiens un voyageur en qui la vie déroule ses anneaux de puissant reptile qui ne peut se mouvoir qu'en avançant³³⁵ ». Le raisonnement de cette amante aboutit à une aporie : elle n'a d'autre choix que d'accepter cette probable infidélité ou la perte de celui qu'elle aime. Dans les deux cas, la femme se résout à la douleur de ne pouvoir conserver le bonheur intact des premiers instants : « (...) la jeune femme se fût soumise courageusement à ces contrariétés, si son mari eût bien voulu consentir à lui témoigner sans cesse le stupéfiant plaisir d'être à la première minute de leur mariage. Mais Julien lui-même passait avec les jours, comme

³³² « Souffrir moins », p. 242.

³³³ *Ibidem*, p. 243.

³³⁴ (...) « un monstre étranger », p. 244, « sentiment monstrueux », p. 73.

³³⁵ « Pour souffrir moins », p. 246.

tout le monde, comme toutes choses³³⁶. » Anna de Noailles montre ainsi que la jalousie découle une fois encore de l'instabilité des choses car la vie est mouvement. Ce sentiment mordant n'est donc pas la simple nécessité de s'attacher toutes les attentions de l'autre mais aussi une faillite de l'homme, intrinsèque à sa condition : dénier la mutabilité des sentiments reviendrait à défier inconsidérément l'ordre universel.

3. De l'apprentissage à l'enseignement

S'il n'y a pas d'amour heureux, il existe néanmoins des méthodes et des moyens pour le susciter et le préserver. *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes* n'est pas vraiment un art d'aimer tel qu'Ovide a pu le concevoir en son temps. En effet, ce livre ne comporte pas de leçons de séduction, de cours sur le comportement des femmes, ni enfin de ruses diverses pour conquérir l'être désiré. Le recueil ne se présente pas non plus en trois parties distinctes dans lesquelles de courts articles à l'intitulé éclairant forment les observations, recommandations et conseils du poète. On peut souligner que cet ouvrage a été scindé en plusieurs parties afin de différencier les démarches proposées aux hommes et aux femmes. La démarche de Noailles n'est pas aussi simpliste et s'avère plus subtile. Pour Marthe Borély, ses ouvrages sont « des livres de sagesse (...) Véritables traités des passions [où certains] y ont vu une psychologie nouvelle de la femme³³⁷. » D'autres critiques ont cru déceler l'influence de Descartes qui écrit en 1649 un opuscule intitulé *Les Passions de l'âme*. Dans cet ouvrage le philosophe aborde sous forme d'articles le fonctionnement des affects. Tout d'abord, sous l'angle physiologique et anatomique, il analyse les rapports entre le corps et les passions ; puis il s'emploie à définir l'âme, siège des pensées, en dissociant « les actions de l'âme » et ses passions (article 17). Enfin, il étudie les interactions entre le corps et l'âme. La deuxième partie du livre traite des causes des passions et l'auteur en propose une longue liste avant de déterminer qu'il n'existe que « six passions primitives³³⁸ ». En

³³⁶ « Conte triste – Avec une moralité », p. 43.

³³⁷ Marthe Borély, *op.cit.*, p. 207.

³³⁸ À savoir : « l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse », article 69.

outre, Descartes s'interroge sur leur utilité, leurs causes et leurs manifestations extérieures. Le dernier chapitre reprend en détail la description de certaines passions tels que l'estime, le mépris, la jalousie, la peur, la colère, la pitié... Ces quelques précisions nous font clairement voir que Noailles ne s'inscrit pas dans cette lignée scientifique et psychosomatique, il ne s'agit pas de recherches sur le corps, ce paramètre ne rentre pas dans son champ explicatif. De plus, son étude des passions se limite à une seule : l'amour. Une autre référence semble davantage convenir : *De l'Amour* de Stendhal, écrivain adoré par Noailles. Dans ce long livre dédié aux sentiments amoureux, Stendhal livre à la fois un mode d'emploi, une analyse et des études régionalistes et littéraires (« Des nations par rapport à l'amour », « Werther et Don Juan »). Les vastes domaines abordés par l'auteur dépassent largement le cadre des *Innocentes*. Cependant, dans cette monographie, le romancier s'est aussi inspiré de son expérience personnelle. Et la femme de papier ressemble beaucoup à l'intraitable et froide Métilde. Ainsi, *De l'Amour* repose-t-il sur le postulat de la suprématie féminine, ce qui n'est pas sans rappeler la position de Noailles. De même, le ton, la présence d'anecdotes, l'emploi de la première personne (mais dans ce cas, Stendhal ne se cache pas derrière des personnages hypothétiques) et sa portée didactique se rapprochent parfois de l'ouvrage de Noailles. Certes, la manière plus frontale et directe de traiter le sujet afin de le rendre plus pragmatique ne correspond pas à la démarche de la poétesse : il n'y a pas dans *Les Innocentes* « ce conflit du progrès et des mythes du cœur » ni l'opposition entre « l'émancipation de la femme et sa puissance affective »³³⁹. Point de discours politique dans le recueil noaillien, cet aspect de la question a été abordé dans les textes destinés à la presse. Enfin, Noailles ne procède pas non plus par thématique chronologique comme le fait Stendhal : « De la naissance de l'amour », « de l'espérance », « de la première vue », « de l'engouement », « Remèdes à l'amour »... Ces quelques éléments de comparaison nous amènent à conclure que *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes* ne ressemble à aucun des ouvrages cités précédemment. Il s'inscrit pourtant dans cette lignée de livres destinés à analyser et disséquer l'amour, c'est « une suite et un complément »³⁴⁰. Dans le cas de Noailles, ce sujet d'étude ne cherche pas l'exhaustivité ni les explications sociales ou scientifiques. L'amour est envisagé dans sa nature transcendante par le regard de la femme. Il comporte néanmoins la même intention pédagogique et didactique qui traverse les autres ouvrages cités. En effet, l'opuscule de

³³⁹ Michel Crouzet, préface à l'édition GF Flammarion *De l'Amour*, 1965, p. 26.

³⁴⁰ René Lauret, « La philosophie de madame de Noailles », *La Vie des Peuples*, 1921, p. 563.

Noailles regorge de définitions et de présupposés qui visent à la fois à cerner les tenants et aboutissants de l'amour mais aussi à en proposer une sorte d'enseignement philosophique. L'auteur parfois intervient lui-même afin de soumettre son point de vue au lecteur et lui faire partager ses conseils et recommandations.

3.1 Préjugés, définitions et lois

La portée didactique de cet opuscule ne manque pas d'apparaître rapidement dès le début de l'ouvrage. Par le truchement de différents procédés, Noailles incorpore aux récits des phrases ou paragraphes qui énoncent certains faits comme des postulats évidents. De même, de nombreuses définitions issues de l'expérience et du raisonnement des personnages s'intercalent dans le discours. Ainsi chaque texte permet-il d'aborder une notion ou d'en préciser une autre esquissée antérieurement. De la sorte, le sujet initial est vite dépassé et les thèmes qui ne semblaient pas traités à première vue trouvent dans le développement de la narration une place logique. Pour y parvenir, l'auteur n'hésite pas à user de tournures englobantes telles que les expressions « les femmes », « les hommes », « l'homme », « la femme ». Cette tendance à la généralisation s'accroît avec l'emploi du pronom personnel indéfini « on » et du pronom personnel sujet « nous ». Ensuite, la méthode déductive qui sert de structure à ce recueil implique de proposer des conclusions. Parmi celles-ci, les conseils figurent en bonne place mais aussi les enseignements et les vérités que l'auteur se propose de dispenser au lecteur. Aussi lui suggère-t-il d'intégrer ces péroraisons à son propre comportement amoureux. De plus, on relève également l'emploi régulier du mot « loi » : il s'agira donc de les regrouper pour comprendre à quoi aboutit ce procédé dont l'auteur se sert pour biaiser et orienter la lecture. En effet, entre autre épilogue, Noailles finit par établir une dichotomie nette entre l'amour au féminin et au masculin. Dans un second temps, elle fournit des clefs de compréhension du sentiment afin d'en exposer une vision plus juste. Enfin, il faut souligner que la présence de l'auteur, indéniable dans ces textes, se manifeste par de fréquents jugements, des exclamations, des réprobations ou encore des interpellations directes. Ces références s'imposent en toute logique puisque l'écrivain propose un système de valeurs visant à éclairer le lecteur :

c'est le propre du pédagogue. Mais au-delà de cette noble tâche, quel est l'objectif de Noailles ? Et en quoi ce rôle relève-t-il de la fonction du poète – car en définitive ces textes ont conservé tout leur caractère esthétique ?

Le pronom personnel indéfini « on » et le pronom sujet « nous » sont fréquemment employés, et dans leurs différentes valeurs. L'utilisation de ces pronoms et des autres expressions globales procure au texte sa portée générale et prouve que l'intention de l'auteur est de toucher et de convaincre le plus grand nombre de personnes. Il confère essentiellement au pronom indéfini cinq valeurs principales. Tout d'abord, l'emploi de « on » se justifie simplement dans le cas où le narrateur apporte une nuance, et il semble alors parler au nom de diverses personnes, comme s'il agissait d'un avis partagé par tous, d'un point de vue banal : « ce qu'on appelle la liberté, qui consiste à éprouver que l'on dépend d'un seul visage³⁴¹ ». Dans ce cas, le pronom garde toute sa valeur indéfinie. Deuxièmement, il arrive que le pronom devienne tellement abstrait qu'il pourrait disparaître sans que le sens soit changé. Par exemple, « le malheur qu'on endort et qu'on trahit » pourrait être remplacé sans préjudice par une tournure participiale « le malheur endormi et trahi ». Néanmoins, dans le premier cas, l'auteur souligne qu'il y a forcément un sujet agissant même s'il est indéterminé, dès lors chacun peut se sentir concerné. Ensuite, le pronom « on » suppose parfois une mise à distance de l'objet : le narrateur semble se placer au-dessus du sujet pour l'observer. Dans ce cas, le pronom personnel sujet « nous » en est équivalent car il n'y a pas non plus de distinction de personne ni de genre : « nous avons suffisamment marqué la déception (...) nous ne leur adresserons pas (...) ³⁴² ». Cet ensemble indéterminé s'assimile à une force neutre qui pourrait englober le lecteur, le narrateur et l'auteur. Dans le deuxième texte, l'impossibilité de cerner réellement l'instance narrative participe de cette indétermination régulière qui donne au lecteur l'impression d'être inclus involontairement dans ces raisonnements. Ce « nous » assume également le point de vue de la société, bref le recul de celui qui observe pour mieux juger : « nous nous bornerons à conclure par cette moralité³⁴³ ». En revanche, la première personne du pluriel peut être marquée d'un genre ou d'une appartenance en représentant, par exemple, les femmes ou les individus amoureux : « Nous lui avons dérobé ce regard

³⁴¹ « La peur d'être inutile », p. 93.

³⁴² « Conte triste – Avec une moralité », p. 50.

³⁴³ *Ibidem*, p. 44.

(...) Nous l'avons volé (...) nous avons connu son secret³⁴⁴ ». Quatrièmement, l'emploi de « on » peut aussi se rapprocher de la première personne. En effet, lors de la description des effets de la littérature et des arts, la narration effectuée à la troisième personne est soudainement abandonnée au profit de « on » et l'on croit percevoir le point de vue de l'auteur lui-même qui n'a pas pris la liberté de dire « je »³⁴⁵. Enfin, on trouve dans « L'Adieu » l'emploi itératif de l'indéfini qui inclut ici au moins le locuteur et l'interlocuteur, puis, qui acquiert une valeur générale comme s'il s'agissait d'une règle absolue : « D'abord tu auras besoin d'autrefois, parce que c'était la jeunesse, car il y a, même dans la jeunesse extrême, un moment de jeunesse plus grande, de jeunesse qui fut, et on veut ravoit cela, on ne veut pas s'en passer. On fait des voyages³⁴⁶ ».

Par conséquent, l'emploi du pronom indéfini et du pronom personnel sujet est fondamental car ce procédé permet une neutralité qui fonde le principe de la généralisation et qui sous-tend la portée pédagogique du livre. De plus, indéterminés en genre, en nombre et en identité ces pronoms réduisent également le recul qui peut surgir de la part d'un lecteur qui ne se sentirait pas concerné par ces histoires finalement très particulières et personnelles. En quelque sorte, l'auteur force l'adhésion du lecteur à ses propos. Ce premier procédé s'accompagne de l'emploi régulier des termes (au pluriel ou au singulier) de « femme » et « homme ». Ceux-ci sont déclinés avec les articles indéfinis ou définis. L'emploi des indéfinis permet au narrateur dans un premier mouvement de se focaliser sur un sujet afin d'en dégager une particularité susceptible de devenir une règle, un principe. C'est encore la méthode déductive qui débute par une vision particularisante (un amant, une femme) et se déploie pour aboutir à l'opération de généralisation. L'homme et la femme deviennent des identités abstraites, des formes vides (d'où leur anonymat) que l'auteur investit selon les besoins de ses démonstrations. Les personnages font référence à une classe typique qui sera à son tour identifiable comme une catégorie.

Enfin, le narrateur emploie également des expressions qui ne laissent aucun doute sur sa volonté d'atteindre à la généralité, telles que « comme tous les autres humains », « la femme (...) fille de la fatalité », « l'Andalou », « l'être humain »³⁴⁷...

³⁴⁴ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 78.

³⁴⁵ L'emploi de la première personne, qui serait la présence effective de l'auteur, est impossible car elle grèverait la finalité généralisante comme toute prise de position personnelle. Cf. « Conte triste – Avec une moralité », p. 19.

³⁴⁶ P. 129.

³⁴⁷ P. 157, 158, 104.

Mais pour communiquer et persuader sur son savoir, l'auteur ne s'arrête pas là. En effet, parmi les techniques visant à instaurer un discours didactique, il a recours aux postulats et axiomes. Ainsi, à de nombreuses reprises, avance-t-il des idées et des notions subjectives dont les justifications ne dépendent que de la justesse de son raisonnement. Ces phrases sont composées le plus souvent autour du verbe « être » ou s'articule avec la tournure indéfinie. Énoncés qui ressemblent à la fois à des maximes et à des pensées, comme par exemple : « il n'est pas d'autre union parfaite que l'agonie et la mort », « on ne retient pas la joie », « la passion des amantes a quelque chose de sacré », « le caractère des femmes est un mystère qu'elles-mêmes jugent avec sévérité »³⁴⁸... De même, l'emploi du vocable « loi », environ quinze fois, bloque toute possibilité de contestation. Tandis que l'auteur use des différentes acceptions du terme, il n'en demeure pas moins que l'idée d'une contrainte extérieure indéniable persiste. En effet, l'homme aimé peut devenir la « loi nouvelle³⁴⁹ » d'une femme qui assujettit également son entourage à sa « loi puissante et triste³⁵⁰ ». Et, quand ce n'est pas l'être aimé qui impose ses règles indiscutables, la société s'en charge³⁵¹. Dans ces cas, il s'agit d'un joug conventionnel accepté alors que la femme semble parfois obéir à des lois de manière automatique, tel un réflexe inexplicé : « il me semble qu'au lieu de me soulever vers sa présence, par une loi d'ascension éblouie que j'ai tant connue, je resterais engourdie sur mes oreillers³⁵² ». De plus, cet ensemble de prescriptions est une autre source de discordance entre les amants car ses lois ont été « édictées par les hommes³⁵³ » et ne correspondent pas aux femmes. Enfin, il existe des lois d'un ordre supérieur qui ne paraissent pas émaner de l'homme, telles que les lois inextricables de la psychologie, celles qui régissent l'univers ou encore celles qui préfigurent la passion³⁵⁴. Toutes mystérieuses et impénétrables, la complexité de ces processus dépasse la raison et donc s'imposent à titre de lois. Dès lors, il devient plus difficile pour le lecteur de refuser de donner du crédit à ces propos. Ce procédé visant à le persuader trouve un ultime déploiement par le biais des définitions, moyen plus catégorique écartant les interrogations et les réflexions du lecteur. De cette manière, l'auteur va en quelque sorte

³⁴⁸ P. 77, 78, 186, 211, 46.

³⁴⁹ « Conte triste – Avec une moralité », p. 27.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 30.

³⁵¹ « L'Exhortation », p. 196.

³⁵² « Seconde lettre qu'on n'envoie pas », p. 182.

³⁵³ « L'Imprudence », p. 89.

³⁵⁴ « O mensonge (...) veuillez sur cette mystérieuse loi de l'inceste spirituel », p. 49, « Les lois mystérieuses et formelles de l'univers », p. 158, « la passion est un désordre (...) parce qu'il semble que des lois et des chances mystérieuses se réunissent pour le servir », p. 239.

faciliter son travail : il lui livre le fruit de son raisonnement sans lui laisser le soin de s'y immiscer. En outre, toutes les méthodes sont bonnes y compris les procédés rhétoriques tels que la tournure interro-négative, l'insistance, l'infinitif, l'invocation... Dans ce cas, il ne s'agit plus seulement de tirer des conclusions dialectiques mais aussi de proposer des concepts qui ont pour but d'élucider les arcanes de la passion amoureuse. Au-delà de la dimension pédagogique, l'ouvrage prend alors une valeur idéologique : l'œuvre devient « le support d'un message spéculatif³⁵⁵ ». Parmi ces définitions figurent les principaux affects en lien avec l'amour et leurs manifestations : le désir, l'amitié, le dévouement, le plaisir, la douleur, le malheur, l'habitude... L'amour reste le terme le plus souvent défini : « c'est un insatiable besoin », une « affirmation impérieuse de soi, et puis adieux à soi-même » et un sentiment qui s'éprouve « en dehors du bonheur, de l'espérance et du futur »³⁵⁶. Lorsque Noailles décrit ce moment qui marque la suspension du choix puis les conséquences qui en découlent pour les deux êtres en présence, elle formule les bases d'une théorie sur la volonté et la décision³⁵⁷. Enfin, placer le savoir comme fondement de la sécurité soulève également la question de l'identité et de l'autre³⁵⁸. Au travers de ces énoncés, l'auteur affine et fixe sa vision des relations sentimentales dans une perspective eudémoniste. De plus, certaines définitions fonctionnent comme des strates : ce sont des conclusions intermédiaires sur lesquelles l'auteur revient pour les approfondir par la suite. Paradoxalement, ces énoncés catégoriques relevant de la vérité mettent en exergue l'idiosyncrasie de l'écrivain. En effet, leur originalité et leur singularité trahissent sa personnalité. Mais il ne s'agit pas seulement d'une idéologie personnelle, la multitude de ces définitions concourt à composer le début d'une philosophie de l'amour.

Tout d'abord, le mot « philosophie » apparaît dans le texte « L'Exhortation » : « Les pages qu'elle a reçues de l'ami passionné qui voyage, en l'esprit duquel elle a tant de confiance, lui sont une philosophie³⁵⁹ ». Ce terme regroupe différents sujets : les remarques du jeune homme offensé, ses propres interrogations, et ses conseils. La

³⁵⁵ Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie – Le gai savoir de la littérature*, A. Colin, 2002, p. 31-32.

³⁵⁶ P. 187, 208, 124.

³⁵⁷ « Le plaisir de n'avoir pas encore choisi, lorsqu'on est plein de force et d'imagination, est un moment d'immensité, auquel on renonce sitôt qu'on se décide à conférer les pouvoirs de l'univers à un favori du cœur, créant ainsi un couple de lutteurs où chacun est, à tour de rôle, géant ou pygmée, et s'efforce, à travers le mutuel esclavage et le sournois combat, d'être, comme l'a dit un poète, "celui des deux qui ne va pas mourir"... » p. 94-95.

³⁵⁸ « Savoir, c'est être rassuré. » dans « Pour souffrir moins », p. 249.

³⁵⁹ P. 199.

longue missive qui donne à « réfléchir » amène la femme courtisée à repenser ses actions et son futur. Cette attitude réflexive est une définition conclusive de la philosophie. De plus, lorsque Noailles caractérise la notion de vérité et ne l’oppose plus simplement au mensonge, quand elle relie l’espace et le temps, qu’elle définit la mémoire et l’imagination ou encore qu’elle revient incessamment sur la question du bonheur, elle change de statut et devient celle qui analyse les principes et les causes, capable alors d’initier une reformulation des fondements de la pensée³⁶⁰. De plus, l’analyse et l’observation de la femme et de l’homme dans un domaine précis de l’existence, qui aboutissent à des formulations conceptuelles, relèvent du travail du philosophe : la théorie philosophique commence avec l’élaboration des concepts. Cette opération suppose une réflexion rationnelle et « un retour de la pensée sur soi³⁶¹ », aspects qui existent bien dans cet ouvrage, comme on l’a montré plus haut. Enfin, la volonté de conserver une écriture esthétique ne peut constituer un motif de dévalorisation de la qualité et de la validité de ces raisonnements. La littérature poétique peut parfaitement réussir l’alliance de l’idée et de la création esthétique : il n’y a pas, dans les recueils de Noailles, d’opposition entre ces deux procédés. Ainsi cette association se retrouve-t-elle également dans *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes*³⁶² : cette œuvre constitue un mode de connaissance complet puisqu’il allie la réalité saisie dans sa singularité et le caractère abstrait des concepts.

³⁶⁰ « Le sujet philosophique a essentiellement été défini par son rapport à la vérité, à Dieu, au Bien ou à l’être. » *Ibidem*, p. 139.

³⁶¹ Jean Lefranc, *Dictionnaire de la philosophie, Encyclopedia Universalis* et Albin Michel, 2006, p. 1562.

³⁶² Et si la « philosophie des beaux-arts » se nomme « esthétique » (Hippolyte Taine, *Philosophie de l’art*, G. Baillière, 1865, p. 19) car elle définit le beau, une œuvre qui pose des préceptes et des lois sur les sentiments amoureux afin de le rendre plus acceptable peut s’appeler « une esthétique de l’amour ».

3.2 *Conseils et recommandations*

Tout l'aspect pratique de l'ouvrage se trouve dispersé dans les différents textes, et parfois de manière très détournée. Noailles, en effet, ne procède pas par liste ni par titre ou chapitre comme Stendhal ou Descartes. En fait, remarques et suggestions restent de l'ordre de l'indice et de la déduction. Tout d'abord, les conseils disséminés s'articulent autour de trois axes principaux : ce qu'il faut être avec soi-même, le comportement à adopter vis-à-vis de l'autre et enfin les conseils donnés au couple d'amants. En outre, on trouve des processus indépendants de la volonté des individus et qui agissent en amont de toute relation : l'auteur fait référence à l'enfance en particulier, qui préfigure la sensibilité, et à l'éducation, qui procure quelques « grâces » propices à la « séduction »³⁶³. Le vocable « enseignement » est également employé mais dans le sens de préceptes émanant de trois forces supérieures : la nature, la vie et la nécessité³⁶⁴. Les recommandations suggérées dans les différents textes se présentent sous des formes variables : il peut s'agir d'injonctions (nombreux impératifs), d'interpellations directes, d'invocations, de jugements tranchés qui sonnent comme des réprimandes, ou tout simplement d'instructions d'ordre général.

Mais avant tout, l'auteur semble émettre l'idée selon laquelle il faudrait posséder quelques atouts préalables. De toute évidence, la beauté et la santé demeurent indispensables pour qui se jette dans l'entreprise d'amour même si l'appréciation esthétique semble très subjective : « Elles s'étonneraient de savoir combien est aléatoire ce qu'elles croient être évident, inscrit sur les prunelles humaines comme sur les tables de la Loi³⁶⁵. » De même, les femmes, suivant leurs ambitions et leurs aspirations, doivent posséder des qualités telles qu'une « pureté certaine³⁶⁶ », de l'imagination et de l'orgueil qui deviendra l'unique secours de la femme esseulée. Puis, l'auteur dispense ses conseils, essentiellement à la femme. En effet, elle se doit à elle-même respect et dignité, ce qui lui évite de se mettre en danger. Ainsi la judicieuse dame du « Duo à une seule voix » refuse-t-elle de céder à son amant pour « un seul soir seulement³⁶⁷ ». De

³⁶³ « Conte triste – Avec une moralité », p. 17.

³⁶⁴ « Tout leur a enseigné l'inégal combat », p. 25, « Instruite par l'enseignement de la barbare nécessité », p. 135 et p. 169.

³⁶⁵ « Contre triste – Avec une moralité », p. 16.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 18.

³⁶⁷ P. 51.

même, Christine, malgré son deuil, ne néglige pas son apparence. Le visage et les cheveux qui expriment la force et la pudeur sont des points importants à ménager en amour. La femme sera d'autant plus précieuse qu'elle aura su conserver une part de mystère tant sur le plan physique que psychologique : « Je vous apparaîtrais comme une créature déchiffrée, gratifiée, heureuse, et je serais pour vous, située définitivement³⁶⁸ ». Et, de manière générale, l'auteur incite au secret et à la discrétion, préconisant de ne pas « exprimer la vérité³⁶⁹ » à l'homme. En effet, cette retenue a pour corollaire le silence. Noailles insiste sur la nécessité de laisser œuvrer le silence, car, en l'absence de paroles, c'est le regard qui parle et permet de prendre conscience de l'autre. L'impératif est clair : « Se taire ! L'homme qui se tait énonce ce fait : Je viens seulement de m'apercevoir de votre présence³⁷⁰. » De plus, le silence modifie l'atmosphère d'un lieu d'où peut alors émerger la poésie qui prédispose à l'amour : il devient donc un composant nécessaire, presque un langage spécifique aux amants³⁷¹. Par conséquent, l'amour naît et évolue dans la plus grande discrétion. En outre, l'auteur suggère de ne pas élucider le mystère dont il se nourrit ; l'exhortation à utiliser le mensonge découle de cette analyse. L'amour semble, dès lors, une suite de facteurs contraignants qui relèvent d'une totale humilité. De ce fait, s'ajoutent aux conseils personnels de nombreux interdits : ne pas lutter contre la destinée, ne pas être prétentieux ni arrogant, ne pas enfreindre la liberté de l'autre, ne pas croire au bonheur mais ne pas refuser l'amour non plus... Ensuite viennent les mises en garde contre tout ce qui favorise et accroît la passion. En effet, il semble exister aux yeux de l'auteur des personnes d'esprit moyen qui font de piètres amants. Pour eux, la littérature et les arts peuvent être « dangereux », à l'image de la musique, subversive et « perfide »³⁷². Pour d'autres, cependant, ces éléments sont indispensables et révèlent les qualités de l'autre, il s'agit seulement d'en connaître les effets et de s'en prémunir. L'auteur recommande également de se méfier de « la nostalgie », « démon responsable de la plupart des passions »³⁷³.

Certaines préconisations se transforment littéralement en commandement à valeur absolue : par exemple, la tournure jussive impersonnelle « il faut » est employée

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 58.

³⁶⁹ « Le Conseil du Printemps », p. 175.

³⁷⁰ « Conte triste – Avec une moralité », p. 20.

³⁷¹ « C'est parce que nous ne nous sommes pas encore tus ensemble que je ne vous aime pas beaucoup, pas assez. » « Duo à une seule voix », p. 60 et *Cf.* p. 68.

³⁷² « Conte triste – Avec une moralité », p. 19 et 21.

³⁷³ *Ibidem*, p. 15.

onze fois en deux pages lorsque le narrateur ordonne de proscrire la douleur et le malheur, les seuls véritables ennemis des amants³⁷⁴. Enfin, de grandes règles de vie parcourent le recueil : chacun doit avoir pitié de soi et des autres, être généreux et prodigue, ou encore, dans un style épicurien, la femme doit prendre conscience de la fin de toute chose et considérer à sa juste valeur l'instant présent. Mais fort heureusement, l'amour ne connaît pas que ces principes quasiment austères. En effet, la passion et le désir procurent des émotions inédites et totales, c'est précisément cela qu'il faut rechercher. Un amour commun et banal n'a que peu d'intérêt et surtout pas celui de transcender. La véritable passion n'a pas de limites ni besoin de grands bouleversements romanesques : « nous organisons de reposer côte à côte et de respirer ensemble loin de tout l'univers³⁷⁵. » Ce genre d'amour dépend étroitement des qualités spirituelles des amants évoquées plus haut, l'imagination, la sensibilité, le goût des arts. Cependant, il faut également s'assurer que l'homme choisi, beau et sensible, aime la musique. De même, pour d'autres femmes, un amour se doit d'être stimulant et trépidant : un amant impétueux et capable de susciter l'excitant danger est exigé : « Vous aimiez qu'on vous étonnât et qu'on vous fit peur³⁷⁶. » L'amour devient alors un jeu où la femme décide de tout, demande l'impossible et ne s'apprivoise qu'en douceur. De la fin dépend donc le comportement de l'homme auquel l'instance narrative n'oublie pas d'adresser quelques avis : il convient de ne pas user de menaces, de la colère, ni d'infuser le doute. Conscient de l'enjeu crucial de ce sentiment dans la vie d'une femme, la compréhension et la patience doivent guider ses gestes. Néanmoins, l'auteur met en garde l'amant sur les humeurs changeantes de la femme rebelle : « Homme, s'il se peut, s'il en est temps encore, songe à toi-même, éloigne-toi de la femme que tu désires ! (...) Que sais-tu d'elle pour la croire un abri ? Que présumes-tu d'elle pour la juger permanente ?³⁷⁷ » De plus, il est encouragé à la plus grande prudence car il ne peut se fier aux apparences puisque les femmes « règnent d'abord par l'esprit³⁷⁸. » Enfin, pour ceux qui auront réussi à surpasser tous ces obstacles, l'auteur prône encore et toujours la pitié et la bonté. Mais plus encore, Noailles enjoint les êtres passionnés à vivre et à commettre « une fois dans la vie le crime dangereux du bonheur³⁷⁹ » au risque

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 28-29.

³⁷⁵ « Pendant l'absence », p. 7-8.

³⁷⁶ « L'Exhortation », p. 193.

³⁷⁷ « Le Conseil du Printemps », p. 169-170.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 174.

³⁷⁹ « Seconde lettre qu'on n'envoie pas », p. 189.

de souffrir, car il constitue l'unique moyen « dont l'esprit dispose pour s'attribuer une part du divin, pour capturer l'étendue³⁸⁰ ». Quant à la douleur, tout ce livre en traite et révèle que l'on peut l'apaiser si l'on s'y est préparé : telle est précisément la sagesse des femmes.

3.3 *La dichotomie entre l'homme et la femme*

Noailles réaffirme, à la suite d'autres écrivains qui ont également abordé ce sujet, que l'homme et la femme ne vivent pas l'amour de la même manière. Il ne s'agit pas seulement d'une simple et évidente différence de sensibilité mais aussi d'un statut qui dépend étroitement de la femme. C'est elle qui décide d'accorder plus au moins d'importance à son partenaire et détermine le rôle qu'il va tenir en fonction de ses capacités. Le plus souvent, l'amant apparaît relativement passif, maladroit ou ignorant. Dans le premier texte, il est assimilé à un voleur sans états d'âme et plongé dans l'incompréhension : « Ce bien dérobé que tu m'apportes, c'est en effet le monde immense et réduit dont je t'ai fait le détenteur³⁸¹. » Julien, le héros ordinaire du « Conte triste », se révèle tépide, prétentieux et sans profonde sensibilité. Trop précautionneux mais pas réellement « impétueux », il s'interroge encore alors que la femme a déjà « fait une révolution illimitée »³⁸². De plus, la régularisation de leur situation par le mariage a totalement annihilé son empressement, ses imprudentes « excentricités³⁸³ ». Tant de tranquillité et la retenue récemment instaurée ne s'accordent pas avec le besoin de renouvellement et de véhémence de Christine. Par ailleurs, il apparaît clairement que l'homme tient à conserver son organisation et ses habitudes. En fait, il n'incorpore pas totalement l'amour à sa vie mais le traite comme une activité annexe, préférant la sécurité au risque : « L'homme continue ; et dans la voie où il est engagé, il va. Dès qu'il lui faut hésiter, choisir, il ne recherche pas où est le plaisir ni même la générosité,

³⁸⁰ « Conte triste - Avec une moralité », p. 25.

³⁸¹ « Pendant l'absence », p. 12.

³⁸² « Conte triste – Avec une moralité », p. 38.

³⁸³ *Ibidem*, p. 43.

mais où est la sécurité ; seule elle est nécessaire à sa vie. (...) La grande récompense de l'homme est de se reposer, quand la seule récompense des femmes est la force agissante³⁸⁴. » Ainsi, au moment des séparations, demeure-t-il celui qui a besoin d'être le plus consolé et réconforté. Et l'on mesure dans ce cas tout ce qui sépare deux amants. Cependant, cette quiétude masculine, même si elle contient une part de crainte et de méfiance, rassure parfois la femme. En effet, il incarne aussi cette « force patiente, attentive au plaisir³⁸⁵ ». Finalement, ce caractère le prédispose également à accepter le cours des choses et à être plus raisonnable. L'homme semble alors enclin à se conformer aux règles de la société, à l'exemple du mariage.

L'amante du « Duo à une seule voix » recherche également la fougue passionnée d'un homme mais au moment opportun et pourvu que cela ne déprécie pas l'image qu'elle a d'elle-même. L'homme, situé sous sa coupe, tente divers subterfuges pour arriver à ses fins : il évoque le soleil couchant, il s'empresse de l'attirer à lui, il pleure et se lance dans une déclaration inconsidérée qui ne la trompe pas³⁸⁶. Effectivement, elle tient d'abord à s'assurer de sa capacité à souffrir pour mieux susciter « la grande suffocation de la surprise et du désir³⁸⁷ ». De plus, l'homme doit pouvoir, par sa beauté et son attitude, éveiller l'imagination qui lui confère alors d'autres qualités et visages. L'amante aimerait l'associer aux héros des légendes et des mythes, ce qui lui assurerait plus de prestige. L'antinomie s'accroît davantage dans le texte « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas » où le courage de la femme s'oppose à la faiblesse de l'autre qui jouit aussi d'un calme repos alors que l'amante se débat avec bravoure. Cependant, là encore, l'audace et la témérité, la folie des gestes ou des regards constituent des critères décisifs pour la femme.

Il existe une autre différence cruciale : la manière dont les hommes et les femmes perçoivent l'infidélité. Ce n'est pour eux qu'une simple et légère affaire, « une diversion³⁸⁸ » le plus souvent sans conséquences. Mais pour la compagne qui se dispose à le faire, cela est perçu comme un « péché subtil et vertigineux³⁸⁹ » à cause du discours culpabilisant de l'homme. Il y a donc bien entre les deux un rapport de force qui

³⁸⁴ « La meilleure part », p. 151.

³⁸⁵ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 64.

³⁸⁶ « (...) ces mots de long avenir, vous les dites trop vite : vous les dites en homme pressé, qui sait comment il faut aborder les gares, les guichets, le poste d'enregistrement des bagages, et prendre avec autant de soin le billet éphémère qui permet pour quelques instants l'accès du quai des trains, que celui qu'on vous délivre pour vous conduire sérieusement en Extrême-Orient... », p. 58.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 52.

³⁸⁸ « L'Imprudence », p. 88.

³⁸⁹ *Ibidem*.

s'installe. La puissance féminine se déploie de manière spirituelle et par sa volonté. Quant à l'homme, il sait attendre et placer patiemment ses pièges. Un instinct obstiné, presque animal, surgit des profondeurs de son être et le fait ressembler à un « fauve³⁹⁰ » affamé. Mais il existe aussi des hommes bienveillants qui souhaitent guider la femme dans sa réflexion même s'ils s'avèrent également intéressés par cette évolution. D'autres, doux et insoucians, sans besoin ni imagination, se révèlent incapables de prodigalité. Cette pauvre nature s'inscrit à l'opposé du cœur féminin comparé à de « palpitantes mosaïques³⁹¹ ». D'ailleurs, qu'est-ce que cet amant en définitive, puisqu'il ne peut rien retenir ? Il évolue en « un motif » plus qu'en une nécessité pour la femme véhémence. Il devient par conséquent « une âme étrangère³⁹² », il n'a plus qu'un rôle congru car c'est toujours la femme qui aime le plus et « tente de provoquer la passion masculine³⁹³ ». Mais quels que soient les critiques et ses désirs de perfection, la femme dépend de l'homme, Noailles reprenant même le mythe d'Adam et Ève pour illustrer sa démonstration³⁹⁴. Et finalement, une seule et même conclusion s'impose à l'homme comme à la femme car ni l'un ni l'autre n'ont le pouvoir d'arrêter le cours du temps et « Qui ne peut pas fixer le moment ne peut rien³⁹⁵. »

En conclusion, *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes* séduit tout autant qu'il interpelle le lecteur. De prime abord, cet opuscule au titre étrange (est-ce une critique, une question, une affirmation humoristique ?) peut paraître léger, une simple et agréable distraction. Il peut également sembler sans finalité claire. De plus, le style complexe et dense risque de rebuter le lecteur. Néanmoins, Noailles a composé dans divers genres et créé la forme originale du « duo à une seule voix ». De même, la variété de tons empêche toute sensation de monotonie. Au-delà de cet aspect formel, l'auteur situe ces quinze textes dans une démarche rationnelle visant à décrire l'amour, ses acteurs et ses composantes. De la sorte, ce recueil se transforme en une monographie de l'amour où figure une typographie de la femme et de l'homme. La femme apparaît essentiellement comme « rebelle » ou « dévouée » voire dépendante. Quant à l'homme, il peut être

³⁹⁰ « Le Conseil du Printemps », p. 163 et « tigresse », p. 171.

³⁹¹ « Celui qui n'aime pas assez », p. 212.

³⁹² « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 80.

³⁹³ « Celui qui n'aime pas assez », p. 203.

³⁹⁴ « (...) elles ne possèdent rien sans toi, elles attendent tout de toi. (...) tu ne verras plus devant toi que l'Ève lamentable qui est née humblement du corps généreux d'Adam. » « Éclaircissement (Le Secret) », p. 253-254.

³⁹⁵ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 71.

encensé ou jugé fragile puis devient « l'instrument³⁹⁶ » de ce discours. Une fois ces données établies, l'auteur déploie un réseau de significations et de lois avant d'aboutir à des conclusions idéologiques. De plus, cette élaboration théorique qui s'effectue au fur et à mesure laisse poindre régulièrement les jugements de l'écrivain. Sa présence révèle incontestablement la dimension pédagogique du livre. Que nous suggère donc Noailles dans *Les Innocentes* ? Elle nous incite surtout à sortir des normes sociales traditionnelles c'est-à-dire à tenter de repenser les relations entre amants et leur rapport avec les autres, qui doivent être fondés plus sur la bonté et la pitié, vertus particulièrement humaines, que sur une éthique d'origine religieuse reposant sur la crainte, la souffrance et l'obéissance. Proche en cela de Ronsard et de Spinoza, l'auteur encourage également chaque amant à prendre conscience de la fin de toute chose et surtout de l'évolution perpétuelle de l'homme. Nier cette muabilité reviendrait à se leurrer. Mais ce constat n'empêche en rien la souffrance qui provient également des différences entre les hommes et les femmes. En définitive, la peinture mitigée de ces quelques amants débouche sur une aporie : l'amour ne dure pas, il est souvent décevant mais chacun cherche la passion qui le rendra puissant et indispensable. L'être se définit donc par ce désir « d'accroître [s]a puissance d'exister et [s]a force de vivre³⁹⁷ » afin de lutter contre l'existence éphémère. Ainsi, pour parodier Montaigne, puisque l'homme est « flexueux », Noailles ne peint pas l'amour mais « le passage³⁹⁸ » de l'amour, intention clairement affirmée dans l'ultime poème du recueil *Les Forces éternelles* en ces termes³⁹⁹ :

« – Et cependant, Amour, dieu trompeur, dieu fidèle,
Du distrait univers vous le seul protégé,
C'est ma gloire, que nul ne pourra déranger,
D'avoir su déchiffrer tout ce qui vous révèle,
D'avoir fixé mes yeux sur vos mains éternelles,
Et de n'avoir écrit que pour vous prolonger... »

³⁹⁶ « Faisant de l'homme l'instrument même de son art, elle a usé de lui comme il avait usé de la femme depuis qu'il tient une plume. » Marthe Borély, *op.cit.*, p. 49.

³⁹⁷ Robert Misrahi, *Spinoza et spinozisme*, A. Colin, 1998, p. 43.

³⁹⁸ « Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage : non un passage d'âge en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. » *Les Essais*, Livre III, chap. II, « Du repentir », Gallimard, 1962, « La Pléiade », p. 782.

³⁹⁹ « L'amour ne laisse pas... », p. 415.

III. L'ÉVOLUTION SPIRITUELLE D'ANNA DE NOAILLES

Des récurrences thématiques traversent l'œuvre d'Anna de Noailles, qu'il s'agisse de poésie ou de prose. Toutes ses compositions abordent le sujet de la nature, de l'art et de l'amour. On constate néanmoins que le traitement de ces thèmes varie et évolue progressivement : il ne s'agit pas de purs motifs, tels des accessoires ou un décor. Ces éléments constituent une véritable matière dynamique que l'écrivain retravaille et peaufine à souhait. Toutes ces observations et analyses s'inscrivent dans un mouvement continu de réflexion qui finit par déboucher sur des questionnements philosophiques. Certains critiques ont avancé que cette limitation confirmait l'indigence des idées de Noailles. Mais il faut également considérer tous les développements qui en découlent. En effet, lorsqu'elle évoque l'amour et la nature, l'angoisse de la mort et de la finitude de l'être surgit systématiquement. Si elle fait fréquemment référence à la musique et à la peinture, c'est qu'elle tient à exprimer l'importance de la sensibilité et des forces intangibles perçues dans l'univers. Celui-ci est considéré comme un tout sans hiérarchie, capable d'accueillir et de refléter tous ses désirs d'absolu. En outre, Léon Daudet constatait lui-même cette tendance : « Il y a, pour chaque grand écrivain, deux ou trois thèmes intellectuels, deux ou trois thèmes sentimentaux (...) qui ont pour lui une importance considérable, qui creusent en lui sans même qu'il s'en aperçoive⁴⁰⁰ ». De plus, Noailles ne se contente pas de nous livrer le fruit de ses avancées spirituelles. Le lecteur assiste à un processus intellectuel parfois hésitant et tortueux où de nombreuses interrogations et émotions se bousculent. Ainsi le poète qui avait commencé par célébrer la nature finit-il par éprouver la nécessité « de chanter le drame intérieur d'un homme⁴⁰¹. » De fait, ce drame devient bientôt une tragédie car le plaisir éphémère de l'amour ne laisse plus que le sentiment de la vacuité. Le poète a quitté les sphères ardentes de la nature pour choir au milieu des hommes et subir leur triste condition : « La vie a opéré une conquête sur la nature : elle a arraché à celle-ci la petite bacchante perdue dans les couleurs et les parfums et toujours prête à danser, pour en

⁴⁰⁰ *Études et milieux littéraires*, Grasset, 1927, p. 44.

⁴⁰¹ Georges Le Cardonnell, « La poésie de Mme de Noailles », *La Revue universelle* n°8, 15 juillet 1921, p. 226.

faire une femme, – une femme au cœur vraiment innombrable cette fois, non plus abandonnée aux influences des saisons et des jours, mais percée des milles flèches de la tendresse – tendresse patriotique, tendresse amoureuse, toute spirituelle⁴⁰². » Il semble que résonne encore dans les textes noailliens le triste chant de tous les poètes qui se sont insurgés, interdits, contre l'éphémérité de la vie. Parmi ceux-ci, on se souvient du cri de Leconte de Lisle qui correspond parfaitement à l'état d'esprit de Noailles : « Qu'est-ce que tout cela, qui n'est pas éternel ?⁴⁰³ » Mais il existe heureusement un domaine de l'activité humaine capable d'inoculer de la joie et de la force : l'art. Voilà précisément l'une des solutions pour affronter les revers de l'existence voire pour les dépasser. Dans ce schéma, la figure de l'artiste s'avère primordiale. En effet, ce sont de nouveaux univers qu'il nous donne à voir. La vision noaillienne le pare d'une fonction mythique qui lui confère le pouvoir de créer des mondes et de donner l'éternité. De ce fait, qu'il soit peintre, musicien, poète, ou sculpteur, l'artiste s'adresse à la dimension sensible et intangible de l'homme : son âme. Par conséquent, dans la conception d'Anna de Noailles, l'artiste a pour rôle essentiel de révéler et d'apporter une connaissance qui n'est pas qu'une simple jouissance. Si tel est le cas, que veut-il révéler et à qui ? Progressivement, une « vision philosophique de l'art » se met en place qui permet de répondre aux besoins spirituels de l'individu.

Enfin, la création artistique s'analyse comme un don fait à la communauté humaine. Mais cette offrande ne se fait pas sans douleur ni souffrance, devenant le terreau même de la créativité. L'artiste incarne l'homme ouvert à sa conscience et qui, par la dimension universelle de la révélation artistique, atteint à celle des autres. Entre pures sensations, qu'elles soient intellectuelles ou charnelles, et désespoir, Anna de Noailles – comme Marcel Proust – prône la toute puissance de l'art qui est une victoire sur la vie et la mort. Par conséquent, tous deux s'accordent sur la vacuité et l'inanité de la vie dont l'art constitue le seul refuge, le seul exutoire.

⁴⁰² Henri Bordeaux, *Romanciers et poètes*, Plon, 1939, p. 242.

⁴⁰³ « Ah ! tout cela, jeunesse, amour, joie et pensée, / Chants de la mer et des forêts, souffles du ciel / Emportant à plein vol l'Espérance insensée, / Qu'est-ce que tout cela, qui n'est pas éternel ? », « L'Illusion suprême », *Poèmes tragiques, Œuvres III et derniers poèmes*, Les Belles Lettres, 1977.

1. La nature

Ce thème si précieux pour Anna de Noailles préfigure de nombreux autres développements : l'amour, la mort, le désir ou encore la beauté. Il convient ici de faire une incursion dans la poésie de Noailles car elle y exprime plus spécifiquement et plus largement son rapport à la nature. Dans un premier temps, les effusions lyriques de la poétesse se nourrissent presque exclusivement des combinaisons que lui inspire la nature. C'est une véritable matière qu'elle travaille sans relâche, une source intarissable de sensations, d'impressions, d'émotions. De ce corps pétri naît une myriade d'images, de métaphores et surtout une somme d'adjectifs et d'épithètes qui peuplent ses recueils de poésie. L'originalité de cette œuvre découle précisément de ces sensations qui font jaillir une palette d'émotions et de sentiments se mélangeant en cascade. De plus, l'exacerbation de ce procédé engendre de nombreuses personnifications et bientôt ce besoin de s'unir à la nature relève de l'humanisation de tous les éléments : l'environnement de l'écrivain devient tangible, désirable et appétissant : « La nature devenait, pour Anna de Noailles, ce qu'elle, n'avait été pour personne : un être qu'on désire et devant lequel on se pâme⁴⁰⁴. » Mais plus qu'un désir ou une admiration sans limite, l'auteur recherche davantage la fusion. Cette acte ultime peut s'accomplir en deux temps : le poète souhaite acquérir les mêmes caractéristiques que les éléments puis il cherche à fusionner physiquement avec eux. Il réalise également une association entre les animaux et les végétaux, la nature devient une entité unique et globale. Ainsi, par un processus de mimétisme, plus la poétesse évoque la nature plus elle se confond avec elle et s'éloigne du genre humain pour finalement le quitter⁴⁰⁵. En voulant s'y associer totalement, Anna de Noailles se met en retrait du monde des hommes, opérant, si l'on peut dire, une « dépersonnification » : « Participer à la nature comme à une activité transcendante où la vie personnelle s'élargit, s'exalte et s'affermite ; se l'assimiler et se confondre avec elle par ce don réciproque qui comble le vœu des mystiques, c'est toute

⁴⁰⁴ Jean Larnac, *La Comtesse de Noailles, sa vie, son œuvre*, Éd. du Sagittaire, 1931, p. 157.

⁴⁰⁵ Voir en particulier les pièces du *Cœur innombrable* « Le verger » et « La vie profonde ».

l'œuvre de la comtesse de Noailles⁴⁰⁶ ». Par l'écriture même de la Nature, le poète devient autre et ne reconnaît plus les hommes comme ses frères et semble les renier.

De plus, cet abandon de soi, ce besoin de se défaire de son enveloppe charnelle et humaine, établit également un autre rapport à soi-même. Écrire sur la nature se transforme alors en un mode de connaissance de soi, un miroir de son être. En effet, le poète capte et absorbe toutes les manifestations de la nature et les traduit avec sa sensibilité : il exprime donc ses affects au reflet des manifestations la nature. Celle-ci a toujours été un prétexte à chanter l'amour. Cependant, l'originalité de Noailles réside dans un amour unique qui englobe la nature et l'homme, reliés dans des vers évocateurs et allusifs. Dans les comparaisons créées par le poète, la symbiose entre l'homme et la nature se réalise à nouveau⁴⁰⁷. Ainsi la nature semble-t-elle incarner dans l'esprit du poète l'union concrète de l'amour, de l'ivresse et de la mort. L'auteur imagine même pouvoir mourir « à cause » de la nature, étouffé par l'azur⁴⁰⁸. Néanmoins, la poétesse reste obsédée par l'amour car, comme le soleil ou l'été, il possède le pouvoir d'éclairer et de consumer.

Comme on peut le constater, la poésie demeure propice à l'épanchement de l'écrivain exalté par l'amour de la nature. Mais qu'en est-il dans les romans ? Est-ce que le passage à l'écriture en prose modifie la portée voire le sens de cette prégnante thématique ?

1.1 Un miroir : identification et personnification

Dans les premières pages de *La Nouvelle Espérance*, on remarque de réelles similitudes entre la nature hiémale figée, gelée, et Sabine de Fontenay. L'une comme l'autre semblent subir une « oppression⁴⁰⁹ » douloureuse et invisible. La beauté n'est pas absente de cette double description qui rapproche à plusieurs reprises la femme de la

⁴⁰⁶ A. Favre-Gilly, « Mysticisme païen : comtesse de Noailles », *Annales de philosophie chrétienne*, août-septembre 1912, p. 590.

⁴⁰⁷ « Étendre ses désirs comme un profond feuillage, / Et sentir, par la nuit paisible et par l'orage, / La sève universelle affluer dans ses mains ! », « Bittô », *Le Cœur innombrable*.

⁴⁰⁸ Voir le poème « Azur » dans *Les Éblouissements*.

⁴⁰⁹ *La Nouvelle Espérance*, p. 1.

nature. Ainsi, quelques lignes plus loin, une première image établit un rapport étroit entre la manière dont elle respire et la soif, suggérant déjà le besoin de recevoir en soi quelque chose de cette nature enneigée. Puis, le portrait de Sabine confirme clairement cette idée d'identification : elle est comparée aux deux déesses, Pomone et Flore. Mais, pour le moment, elle n'est associée qu'à l'aspect froid et sombre de la nature. D'ailleurs, elle ne s'anime et ne goûte que le soir, qui déclenche également des états mélancoliques. On peut alors l'assimiler à un animal qui hibernerait et le chant du coq, un matin de printemps, semble le signal de la fin de sa léthargie. Dès cet instant, elle n'a de cesse d'être consciemment à l'image de la nature ; ses chapeaux sont garnis de fleurs et par conséquent enfin « elle se sentit (...) une âme champêtre, rustique et sensible à la manière des bergeries. » (p. 46). Il ne s'agit plus, comme en hiver, d'interpréter le caractère de Sabine au regard des manifestations de la nature ; dans ce cas, c'est elle qui est à l'origine de ce rapprochement. Effectivement, tous ces éléments naturels touchent directement et essaient dans l'âme de Sabine, au printemps et en été. Cet attachement profond se décline donc en deux temps : tout d'abord, elle s'ouvre à toutes les sensations extérieures afin de ressembler le plus possible à la nature puis, elle souhaite se fondre en elle comme si elle pouvait y dissoudre son être. De plus, la nature, montre à Sabine les signes d'un bonheur possible car sinon, quel sens donner à la douceur du ciel, à la « tiédeur » de l'air ou encore à « cette nervosité de la terre attendrie » (p. 51) ? À ses yeux, ces manifestations justifient et suggèrent les élans de la passion amoureuse. Par conséquent, la finalité du printemps et de l'été est de provoquer les excès sentimentaux des humains. En effet, la nature et les saisons transforment leurs visages et leurs comportements : Jérôme devient plus beau, Henri oublie son entourage et Marie se révèle superficielle. Finalement, ils subissent « la volonté des choses du printemps » (p. 52). Ainsi la nature n'est-elle pas seulement un cadre agréable ni un simple objet de contemplation, elle exerce une véritable interaction et une forte influence sur les hommes.

Le soleil demeure la référence absolue, telle une divinité que Sabine prie et dont elle espère la tranquillité. Mais une fois que la nature a opéré, à la grande surprise de Sabine qui ne mettait rien au dessus, elle est dépassée et, un homme, Jérôme, devient « plus cher que toutes les formes de la nature » (p. 84). Dès lors, on remarque que l'amour de Sabine pour le compositeur éclipse sa passion pour la nature. À l'issue d'une sorte de conflit, l'un se substitue finalement à l'autre. Mais ses déboires sentimentaux l'obligent à revenir à sa première passion. Dès lors, entre mimétisme et absorption, la

naturalisation de Sabine devient proportionnelle à la personnification de la nature. Ce processus aboutit à une situation extrême. En effet, alors que pour la majorité des individus la nature représente un lieu agréable et reposant, Sabine « la traitait comme un amant mystérieux pour qui elle mettait de belles robes. » (p. 284).

Sœur Sophie n'appréhende pas la nature de manière si excessive. En effet, dans son couvent les manifestations naturelles sont assez réduites : elle profite du jardin et observe les collines environnantes depuis la fenêtre de sa chambre. Elle se trouve le plus souvent dans un état d'admiration et de contemplation qui ne va pas jusqu'à la volonté de fusionner avec les éléments. Néanmoins, la nonne procède aux mêmes personnifications et absorptions, ingérant « le soupir du lis⁴¹⁰ » puis considérant le jardin, le soleil et l'été comme des hôtes du couvent qui jouent ou se promènent. La nature dans ce lieu tient à la fois de l'enveloppe protectrice et de l'objet animé totalement tangible, doué de présence et de parole. Il est donc logique que Sophie interpelle la nêfle ou semble écouter le rosier auquel elle finit par se comparer. Cette tendance la pousse à l'anthropomorphisme. De plus, la différenciation entre les saisons et leur rôle est reprise : l'hiver permet la réflexion alors que « l'été est une route d'or qui marche et nous entraîne ; c'est une voix hors d'elle qui crie : “Venez ! venez !...”⁴¹¹ » L'automne symbolise la sagesse et correspond le mieux à la vie des couvents, ni trop virulent ni trop froid (tandis que dans les deux autres romans, cette saison correspond à la fin de l'amour). En outre, même si Sophie rencontre Julien en été, aucun lien entre l'amour et la nature ne figure dans son journal. Le printemps, par définition indicible, n'est pas associé à l'éveil du désir, il est simplement décrit pour ce qu'il est en lui-même, vert et fleuri. Cette réaction humble et sans états d'âme complexes s'accorde avec l'innocence et la naïveté de la religieuse. Cependant, elle rapproche de ce premier amour les primes sensations de sa jeunesse éprouvées au contact de la nature et toutes ces images la ramènent invariablement à celle de son ami finissant par évincer toutes les autres. L'assimilation entre les deux affections de Sophie prouve l'importance de la nature chez ce personnage.

Dans *La Domination*, le thème de la nature est abordé différemment, en particulier à cause du caractère masculin du personnage principal. En effet, il semble que le rapport d'Antoine Arnault avec le soleil, par exemple, relève de l'émulation voire de la concurrence, tandis que la recherche de la fusion, que l'on a déjà observée chez

⁴¹⁰ *Le Visage émerveillé*, le 3 juillet, p. 60.

⁴¹¹ Le 2 juillet, p. 59.

Sabine de Fontenay, se retrouve exacerbée dans la figure d'Élisabeth. Dans un premier temps, la nature n'interfère pas dans la vie du héros ; par exemple, la nuit est « indifférente⁴¹² ». Néanmoins, son statut d'écrivain le prédispose à la contemplation des éléments extérieurs. Une fois à la campagne, il est tellement ébloui par le mois de juin qu'il reste sans voix : « l'été, c'est justement ce qu'on ne peut pas dire !⁴¹³ » (ce que Sophie avait déjà dit du printemps). Cette atmosphère favorise la montée du désir chez Antoine, mais pas nécessairement la passion ou l'amour comme c'était le cas pour Sabine de Fontenay. En revanche, il réalise des personnifications similaires : son hymne au soleil ressemble au discours qu'il tiendrait à une amante et révèle les mêmes conflits que ceux d'une passion amoureuse. De même, il s'identifie aux paysages environnants qui, à leur tour, définissent la France : « Vos collines, vos arbres, vos prairies, les lignes de vos herbes et de vos eaux ont une volonté secrète qui compose votre unité, votre forme, l'expression de votre visage, et qui compose aussi mon être⁴¹⁴. » Ainsi, à l'instar des autres personnages noailliens, Antoine Arnault considère-t-il la nature comme un interlocuteur à part entière ou, plus précisément, comme une altérité agissante et influente. C'est pourquoi il ne dissocie pas la recherche des paysages de la femme idoine : l'un et l'autre doivent « s'ajuster⁴¹⁵ » parfaitement à lui.

Le personnage d'Élisabeth s'avère plus radical encore. En effet, elle aussi s'adresse directement aux éléments naturels puis elle se confond avec le lièvre qui dépend de manière vitale de son milieu. Pourtant, ce goût fusionnel n'exclut pas l'amour humain ni la vénération pour le dieu Pan. Élisabeth, en implorant le retour de la divinité champêtre, verse dans le paganisme. Toute la spiritualité prêtée au personnage repose sur cette indétermination confuse entre l'origine ou la finalité de cet amour global du vivant. En effet, la nature comme l'amant est à la fois la source de son rêve et de ses sentiments mais aussi la raison de sa consommation. Et pour finir, elle ne semble pas réussir à choisir entre les deux sources de l'amour. L'été est son « dieu », le printemps son « âme », et sa vie le sacrifice qu'elle leur offre⁴¹⁶. La nature semble alors un univers à part peuplé d'individus différents et de dieux divers qui évoluent dans un

⁴¹² P. 16.

⁴¹³ *La Domination*, p. 18.

⁴¹⁴ P. 58.

⁴¹⁵ P. 209.

⁴¹⁶ P. 272-273.

autre cadre spatio-temporel : Élisabeth s'est forgé une véritable mythologie personnelle du monde⁴¹⁷.

Cette propension à vouloir comparer la nature avec l'amant, et par conséquent à le voir magnifié par ce biais, se retrouve aussi dans le recueil *Les Innocentes*. On comprend mieux que l'amour et la nature sont deux phénomènes obsédants, s'il s'agit d'une même omniprésence : l'héroïne du « Conte triste » croit voir son amant partout, au même titre que la nature l'environne constamment durant sa période d'absence. Le jeu de miroir et de reflet se confirme donc au fur et à mesure que la passion s'accroît. De plus, l'un et l'autre possèdent des caractéristiques communes, il existe donc une réelle interdépendance entre amour et nature. En outre, comme nous l'avons montré un peu plus haut, le soir et le printemps se transforment en adjuvants pour l'amante voire en condition *sine qua non* à la naissance des sentiments : « Je t'aime parce que je t'ai rencontré dans la saison divine de l'amour, à l'époque du printemps (...) quand l'air du soir cueille le parfum des lilas et s'en gorge, comme un faune⁴¹⁸ ». Mais ce que pointent du doigt certains récits de ce recueil, c'est une nature qui peut servir de modèle à l'homme. Plus encore, elle lui enseigne la prudence car il doit tenir compte de l'animalité qui sourd en lui, à l'exemple de la violence, comme du « naturel torrent du cœur⁴¹⁹ ». En cela, l'homme reste à jamais relié à la nature qui exerce en quelque sorte une soumission de fait se révélant par l'instinct. Enfin, ce que recherche par-dessus tout l'être qui aime la nature, c'est le secret de son renouvellement éternel et le moyen « de se confondre avec la perfection de l'infini⁴²⁰. »

Ces diverses façons de s'appropriier l'environnement en recherchant la fusion et en provoquant l'identification, relèvent d'un amour et d'un respect édifiant pour la nature. Celle-ci est devenue quasiment l'égale de l'homme et s'avère investie de nombreux pouvoirs. La nature n'est plus seulement un lieu de contemplation sur lequel l'homme projette ses états d'âme : elle est restaurée comme une composante essentielle de la vie. Par conséquent, ses manifestations prêtent à interprétations et donc à échanges, dialogues et ressentiments. Mais la nature possède également la capacité de susciter la joie et le plaisir, sentiments qui engendrent encore l'amour.

⁴¹⁷ « Voici le printemps ! Il est comme je vais le dire, et beau comme s'il naissait pour la première fois ; c'est l'immense mythologie ! », p. 303.

⁴¹⁸ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 64-65.

⁴¹⁹ « Celui qui n'aime pas assez », p. 206.

⁴²⁰ « Éclaircissement », p. 252.

1.2 *Un refuge : le bonheur à l'état pur*

Pour tous les personnages noailliens, cet amour de la nature conduit à l'envisager aussi comme un moyen de trouver le plaisir. Elle devient à la fois un espace qu'il est possible de rendre intime et personnel, sur lequel sont projetés états d'âme et phantasmes, mais aussi un endroit qui procure le bien-être et même, pour certains, le bonheur.

Sœur Sophie reste le personnage qui représente le plus clairement cette tendance. En effet, rapidement, elle explique que le jardin l'a décidée à entrer au couvent. Il est pour elle synonyme de paix car la nature y est en quelque sorte apprivoisée et circonscrite. Dans ce contexte protégé, Sophie n'a qu'à saisir toutes les expressions naturelles : les odeurs, les couleurs, les sons, les sensations tactiles... Il n'y a donc aucune tension ni agitation. De plus, dans ce lieu accueillant, un personnage important œuvre : le jardinier. Figure amicale, discrète mais capitale, le jardinier se révèle opportun et utile car il joue les intermédiaires entre Sophie et Julien. En outre, il représente symboliquement une présence divine qui participe à l'ordre du lieu. D'ailleurs, étrangement, Sophie qualifie le jardin de « vertueux⁴²¹ ». Ici, donc tout est « délicieux⁴²² » quand on y prête attention. Ainsi, pour la religieuse, le bonheur dépend-il étroitement de cet élément. Toutes les manifestations de la nature parlent à l'imagination de Sophie et cette capacité à susciter l'évasion mentale participe de son bonheur. Sabine de Fontenay connaît la même expérience : grâce à l'odeur des œillets, elle semble projetée au cœur d'un « royaume⁴²³ » envoûtant et réconfortant. De même, le ciel rose du crépuscule excite son imagination et fait « désirer de fabuleux endroits d'Orient, où le soleil est proche des sables comme une orange qui laisse couler son suc...⁴²⁴ ». Les stimuli de l'automne occasionnent également la remémoration de son enfance et la nostalgie des sensations naturelles. Par conséquent, le bien-être de cette époque est associé à la nature. Le besoin de revoir la campagne s'apparente au désir

⁴²¹ « Mais notre jardin, à l'aurore, c'est vertueux, le petit cœur de chaque fleur est frais, tout est content d'être là, à sa place, immobile, de fleurir, de servir. » Le 26 juillet, p. 70.

⁴²² Le 19 septembre, p. 93.

⁴²³ *La Nouvelle Espérance*, p. 97.

⁴²⁴ P. 68.

profond de retrouver ces émotions heureuses de sa jeunesse. L'emploi itératif du verbe « se souvenir » marque l'intensité de ses visions⁴²⁵. Nature et bonheur demeurent consubstantiels, et à tel point qu'avant son départ des Bruyères, Sabine parcourt le jardin pour lui faire ses adieux. On pressent qu'il commet un acte définitif qui préfigure celui de quitter la vie. Par ce geste, elle se dépouille de toute possibilité de plaisir et donc refuse de continuer à vivre. La nature pour Sabine a toujours constitué une sûre panacée, un moyen d'évasion, de ressourcement et de plaisir, parvenant par ce biais à retrouver la tranquillité passée, qui forme un cocon personnel et spirituel.

Cette idée de la nature bienfaitrice, on la retrouve dans *La Domination*. En effet, pour Antoine Arnault, elle prend la forme de substances savoureuses : « Comme je goûte l'été et les routes !⁴²⁶ » Il faut entendre le verbe dans ses deux acceptions, il les apprécie mais il les ingère également. La nature est donc une source de plaisir un sens propre qui permet d'accéder au bonheur des sens. Le parcours touristique et initiatique du héros le mène de ville en ville, on pourrait penser que la nature n'interfère en rien chez lui. Or, si l'on prend l'exemple de Venise, la multitude de références aux odeurs, aux oiseaux, aux fleurs, à l'eau ou aux Alpes prouve qu'il recherche et se focalise sur les phénomènes citadins de la nature. L'été prend alors des allures de « fête⁴²⁷ » multicolore et protéiforme qui lui procure beaucoup de joie. La femme même qu'il s'apprête à rejoindre « est moins une âme qu'une grappe de fleurs odorantes⁴²⁸ ». Par conséquent, son bonheur se situe plus dans ce rapprochement végétal que dans la personne. Là encore le plaisir d'Antoine reste indissociable de la nature, raison pour laquelle il entraîne sa maîtresse dans un jardin, là où il sait pouvoir décupler sa jouissance. Enfin, on peut souligner que le départ à la campagne de la famille de l'écrivain, visant à soigner Élisabeth, montre encore combien ils croient à ses bienfaits, même si précisément la jeune femme meurt de cette ferveur : « Foule invisible des parfums d'été, qui vous réunissez sur une âme et prenez tout son terrain...⁴²⁹ ».

Les textes des *Innocentes* reprennent ces idées d'accord et de bien-être issus de la nature. Le jardin au printemps provoque toujours une « félicité » renouvelée car l'homme y retrouve « la douce patrie animale du plus juste bonheur »⁴³⁰. Par

⁴²⁵ P. 260-261.

⁴²⁶ *La Domination*, p. 92.

⁴²⁷ P. 146.

⁴²⁸ P. 147.

⁴²⁹ P. 278.

⁴³⁰ « La meilleure part », p. 140-41.

conséquent, l'auteur recommande à chacun de prendre en compte cet aspect qui permet à l'homme de se rapprocher d'un état heureux. Enfin, le narrateur souligne que la nature procure aux écrivains, à l'instar de Virgile, le sujet de grandes œuvres. Effectivement, dans l'esprit de Noailles, il est indéniable que le bonheur ne se conçoit pas hors du contact avec la nature qui constitue un rempart à la tristesse.

1.3 *Un rejet : après la déception, l'abandon comme tout ce qui a suscité l'amour*

Alors que l'on pense avoir atteint le stade ultime du bonheur, un renversement se produit : la nature ne console pas de tout⁴³¹. En effet, si elle suscite l'amour, elle s'avère incapable d'en guérir, ce qui est logique puisqu'il y a une interdépendance. Ainsi, la femme dont le mari vient de mourir et qui regarde en tout sens pour le voir ne le trouve plus dans la nature : « mais en ce lieu, en un autre lieu, en aucun lieu, elle n'a plus rien perçu de son ami⁴³². » Dès lors, une question s'impose : à quoi peuvent encore servir les saisons, les animaux et tous les paysages de campagne s'ils ne reflètent pas l'amour ? Un premier trouble surgit renforcé par la mélancolie et le caractère dangereux des nuits d'été. Mais plus encore, c'est la nature elle-même qui révèle les limites de l'homme : « La pluie et la neige fondante obscurcissent spécialement cet hiver (...) et Julien, bien qu'empressé d'habitude à la satisfaire, laissait la saison agir sans s'interposer⁴³³. » Néanmoins, dans le premier texte, « Pendant l'absence », le rejet de la nature découle pour l'amante de la complétude trouvée en l'autre. Elle en déduit ne plus avoir besoin de ces émotions-là puisqu'elle possède, grâce à l'homme aimé, « la surabondance⁴³⁴ ». Il se produit le même phénomène entre Élisabeth et Antoine qui substituent leur amour à

⁴³¹ Cette tendance apparaît dans la poésie de Noailles, comme l'a remarqué Georges Le Cardonnel qui écrit : « Puis voici qu'au moment où elle va croire qu'elle peut vraiment aimer de tout elle-même cette nature, à laquelle elle voudrait donner dans ses vers une sorte de réalité humaine, elle découvre le véritable amour humain et la mort, et elle s'aperçoit de la duperie. Nous la voyons alors chercher ailleurs, avec désespoir ». « La poésie de Mme de Noailles », *La Revue universelle* n°8, 15 juillet 1921, p. 232.

⁴³² *Les Innocentes*, « La peur d'être inutile », p. 109.

⁴³³ « Conte triste – Avec une moralité », p. 42.

⁴³⁴ P. 10.

celui de la nature. Ce reniement est clairement affirmé par le protagoniste dès qu'il a reconnu cette femme⁴³⁵.

Le Visage émerveillé et *La Nouvelle Espérance* ne comportent pas ce revirement total à l'égard de la nature. L'adéquation parfaite entre sœur Sophie et la nature ordonnée rend impossible ce rejet qui reviendrait au reniement du personnage lui-même. En revanche, cette négation de l'être existe bien en la religieuse Bénédicte. La virulence du portrait dénonce ce refus de rester « naturel » : « Affreuse petite Bénédicte, vous ne pouvez pas être une bienheureuse, parce qu'il faut pour cela des yeux bleus (...) que vous seriez belle encore si vous étiez sauvage⁴³⁶ ». Quant à Sabine de Fontenay, elle projette sa tristesse plus qu'elle ne se détourne véritablement de la nature. À son arrivée dans le Dauphiné, Jérôme étant resté à Paris, elle n'éprouve pas de plaisir et les paysages de cette campagne « gênaient sa pensée⁴³⁷ ». Le retour du printemps provoque la même inquiétude, à tel point que l'héroïne interroge Pierre sur la manière d'« empêcher le printemps⁴³⁸ ». En effet, celui-ci provoque une douleur diffuse et incurable. Mais cette mélancolie s'accroît davantage après l'annonce de Jérôme et la nature lui apparaît alors aussi vide et dévastée qu'elle⁴³⁹.

Finalement, les personnifications, l'ivresse des sens et le bonheur qui émanent de la nature évoluent en une plainte douloureuse des différents personnages qui buttent sur l'idée de la mort. Le paganisme de Noailles a trouvé ses propres limites. Pourtant, la communion avec les forces de la nature revêt une ultime forme : la mort devient le moyen de s'unir définitivement à la terre qui l'emporte sur l'amour car cet affect n'offre pas la possibilité de cette osmose totale, telle est la « vérité⁴⁴⁰ » absolue découverte par le poète. Rétrospectivement, cette passion apparaît comme une diversion illusoire, un plaisir provisoire des sens et de l'imagination. En conclusion, la nature est devenue pour l'écrivain une « enjôleuse » qualifiée de « dédaigneuse », « d'infidèle » et « d'implacable », qui n'a de réalité que dans nos esprits et nos regards⁴⁴¹. Il faut donc chercher ailleurs le réconfort nécessaire à la finitude humaine.

⁴³⁵ P. 225.

⁴³⁶ Le 17 octobre, p. 123.

⁴³⁷ *La Nouvelle Espérance*, p. 93.

⁴³⁸ P. 161.

⁴³⁹ P. 104.

⁴⁴⁰ « Et j'ai vu, Nature, votre vérité (...) Et maintenant, Nature, je sais votre vérité. » « Méditation sur la mort », *Exactitudes*, p. 176.

⁴⁴¹ *Les Forces éternelles*. Voir en particulier le poème « Il est des morts vivants » qui résume cette sincère amertume.

2. L'art

Tous les écrits d'Anna de Noailles fourmillent de références à l'art. Qu'il s'agisse de musique, de peinture, de sculpture ou de poésie, il n'existe pas un texte qui n'évoque au moins l'un de ces domaines. Tout d'abord, certains poèmes sont consacrés entièrement à un compositeur tel Schubert, Chopin ou Liszt. Elle compose également des odes à la musique et à la danse, comme elle l'a fait pour l'amour⁴⁴². Enfin, elle rédige des articles critiques pour la presse, à l'issue, par exemple, des représentations exceptionnelles des Ballets russes, et un hommage à son pianiste préféré⁴⁴³. Cette passion trouve également son expression dans son style, par le biais de procédés littéraires. En effet, les images usitées relèvent à la fois de la vision et de l'ouïe et il est rare qu'elle dissocie les deux sensations même si aucune des deux ne semble plus privilégiée que l'autre. Ainsi la musique et la peinture constituent-elles des termes de comparaison et de métaphore amplement employés par l'écrivain. La musique, pour Anna de Noailles, a toujours été un idéal dans l'expression des passions et de la véhémence dont la poésie doit se rapprocher. Elle établit de cette façon une équivalence entre l'exactitude des impressions traduites par la musique et celles qu'il faut rechercher dans la création poétique. Le rythme qu'elle apprécie chez Beethoven, Mozart ou Mendelssohn marque la facture de ses poèmes car elle voit en la musique et en la poésie les mêmes finalités : « À jamais conquise par la musique, je me consolai de ne pas me lier à elle en songeant que les cadences du verbe permettent l'affirmation singulière et précise, le mélange de l'âme avec les mondes, l'incantation, les aveux, les décrets⁴⁴⁴. » Par conséquent, il ne faut pas seulement interpréter ces effets comme un ornement lyrique ou agréable : la musique (comme chez Proust, dont les conceptions se rapprochent le plus de celles de Noailles) fait partie intégrante de la vie et de l'inspiration de la poétesse.

⁴⁴² Par exemple, le poème « Quand la musique en feu » extrait des *Poèmes de l'amour*, et les « mélodies » dans *Les Forces éternelles*, etc.

⁴⁴³ « Lettre à un ami curieux et qui va être indiscret », *Le Gaulois*, 22 janvier 1921 ; « Adieu aux Ballets russes », *La Revue musicale*, 1^{er} décembre 1930 ; « Frédéric Chopin », *La Revue musicale*, 1^{er} décembre 1931.

⁴⁴⁴ Introduction aux *Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 30-32.

La conception de l'art chez Noailles tient à la fois de Platon et de Schopenhauer⁴⁴⁵. Alors que Platon se focalise essentiellement sur le Beau et le Bien, Schopenhauer se détache des valeurs esthétiques. Il apparaît évident pour ce philosophe que la richesse d'une œuvre d'art ne s'estime plus seulement par le Beau : le sens d'un tableau peut aussi surgir par sa laideur. En clair, le Beau n'est pas plus porteur de significations que le Laid. Pour Schopenhauer, l'art devient un moyen d'accéder à la liberté. En effet, par ce truchement, l'homme peut se libérer du monde présent car l'art nous projette dans un univers non soumis aux déterminations utilitaires et contingentes. Il peut alors échapper pour quelque temps à sa vie pesante et ennuyeuse. L'art se transforme en un remède au mal de vivre, une compensation à l'intolérable, en construisant autour des individus un monde alternatif et salvateur. En outre, la musique occupe une place centrale dans la pensée de Schopenhauer, ce qui n'est sans interpeller Anna de Noailles qui en a toujours proclamé la puissance à révéler, à sublimer et à guérir⁴⁴⁶. Mais cette influence est préjudiciable car la musique aggrave les sentiments en exacerbant la sensibilité⁴⁴⁷.

Noailles, qui vécut toujours environnée par la musique – grâce à sa mère et aussi au compositeur-interprète Ignace Paderewski⁴⁴⁸ qui séjourna dans la famille – résume sa passion pour cet art par ce cri surprenant à l'intention de sa mère, avant de concéder que son sommeil était enchanté par « l'obsession de la musique » : « Je suis issue toute entière du bois de ton piano⁴⁴⁹. » Mais comme l'amour, l'art exige des efforts et des sacrifices car il n'y a pas d'art sans passion. L'amour et l'art deviennent des activités héroïques dont la geste prend pour forme l'écriture poétique.

⁴⁴⁵ Elle avait reçu les leçons du philosophe Caro, un proche de sa mère et adepte de Schopenhauer.

⁴⁴⁶ « Ce n'est pas seulement la guérison d'une vie blessée [...] que je devais à Ignace Paderewski, c'était une réintégration de toutes mes forces d'espérance dans un univers figuré et limité ... » *Le Livre de ma vie*, p. 218.

⁴⁴⁷ Maurice Barrès l'a constaté lui-même dans ses *Cahiers* (1902-1904) : « Elle a le don de la musique », *op.cit.*, p. 100 ou encore : « Madame de Noailles possède au sublime degré la musique. », *ibidem*, p. 207.

⁴⁴⁸ Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) est une « figure de légende, issu de la tradition de Liszt et d'Anton Rubinstein (...) considéré comme l'un des géants du piano de sa génération ». Alain Pâris, *Dictionnaire des musiciens, Encyclopaedia Universalis*, 2009, p. 1461.

⁴⁴⁹ *Le Livre de ma vie*, p. 21-22. Dans sa biographie, Noailles expose précisément le rôle crucial de la musique dans sa création poétique. Un autre texte précise encore sa pensée : l'introduction aux *Poèmes d'enfance*.

2.1 Rôle et fonction de l'art

Maurice Barrès écrit à propos du *Visage émerveillé* qu'il s'agit d'un « livre à la fois enivré et chaste, [et que] ce chant, cette musique, ce concert au jardin (...) nous sont rendus intelligibles avec des ressources inépuisables d'invention verbale et musicale. » Quelques lignes plus loin, il en conclut que « nous devons à Mme de Noailles les pages les plus complètement musicales qu'aucun écrivain aujourd'hui vivant ait écrites », et de terminer en la comparant à Mozart⁴⁵⁰. Étrangement, il ne mentionne pas l'emploi récurrent des couleurs, contrairement à Marcel Proust qui écrit à la romancière : « il n'y a pas un seul Claude Monet, un seul Manet aussi beau, c'est le génie même du paysage impressionniste⁴⁵¹ ». Encore complètement bouleversé, il expédie une seconde lettre le lendemain où il développe davantage cette idée : « Je veux dire que ce qu'il y a de plus extraordinaire, de plus beau dans ce livre (...) c'est qu'il n'est pas composé de parties, qu'il est un, baigné dans une même atmosphère, baigné tout entier, où les couleurs se commandent les unes les autres, sont complémentaires, comme dans une matinée de printemps au jardin (...). Cette vérité géniale de la couleur fait de vous le plus grand des impressionnistes et vos hardiesses éteintes par l'harmonie de tout sont inouïes⁴⁵² ». Musique et peinture, voilà précisément deux aspects de ce roman qui n'ont pas été assez remarqués par les critiques. Les sentiments envers Anna de Noailles des deux écrivains cités ci-dessus ne diminuent en rien leur justesse d'analyse. En effet, entre le jeu sur les couleurs, dont nous avons déjà parlé, et les descriptions de la nature effectuées par Sophie, *Le Visage émerveillé* ressemble incontestablement à un tableau.

La musique n'est pas absente non plus de ce roman. On a mis en évidence le style imagé et l'importance des sonorités qui ouvre sur une certaine musicalité de l'écriture. De plus, le thème de la musique et de la danse existe également. « Les beaux chants » ajoutent un avantage indéniable à la vie du couvent qui devient dès lors « un endroit doux et royal »⁴⁵³. De plus, ces chants quotidiens impriment sur la jeune femme une certaine langueur et un « enivrement » qui s'épanouiront par la suite dans l'amour.

⁴⁵⁰ « Un grand poète : la comtesse Mathieu de Noailles », *Le Figaro*, 9 juillet 1904.

⁴⁵¹ Lettre du 11 juin 1904, *op.cit.*, p. 80.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 85.

⁴⁵³ Le 30 mai, p. 41.

C'est cette même étrangeté, produite aussi par la musique, que Sophie voit dans les yeux de la mère supérieure, et qui lui plaît tant⁴⁵⁴.

Lorsque la jeune religieuse évoque la nature qui l'entoure, elle utilise très souvent la formule « il y a », expression employée le plus instinctivement pour décrire un tableau. Dans ces moments, sœur Sophie semble heureuse et le bien-être éprouvé provient de la beauté même de ce qu'elle voit. Voilà précisément ce qu'elle recherche dans tout ce qui l'entoure, y compris chez ses consœurs ; celles qui ne sont pas belles n'ont pas sa faveur : « Ma sœur, vous n'étiez pas jolie (...) Vous êtes laide », « Affreuse petite Bénédicte », « elle est d'une laideur champêtre », alors qu'elle admire sœur Catherine qui est « très belle ». En outre, la déception ressentie à cause de son impuissance à saisir la beauté de choses immatérielles rappelle l'impossibilité pour le peintre de reproduire certains éléments : « Comme la beauté de l'air m'entourne et m'accable ! Je ne puis rien saisir⁴⁵⁵. » De plus, dans son imagination, la beauté de certains pays dépend également de la musique. Selon Sophie, il existe donc deux composantes essentielles préalables à la naissance de la sensation de beauté : la nature et la musique, qui ont la capacité à déployer une gamme émotionnelle très riche. En fait, les références musicales et picturales soutiennent l'expression du pathos du personnage. Par exemple, un flot émotionnel intense afflue à la pensée du bel éventail en ébène que possédait sa mère, « où l'on voyait des joueurs de mandoline, des barques, l'eau bleue et le rivage⁴⁵⁶. » C'est cette même sensation que l'on éprouve à la contemplation d'un tableau ou de toute œuvre d'art. Mais plus encore, quelques descriptions d'éléments naturels se rapprochent davantage de la peinture. Ainsi, à plusieurs reprises, la religieuse raconte-t-elle son cadre de vie de manière assez neutre ; il ne s'agit donc pas, dans ce cas, d'exprimer des sentiments ou un quelconque ressenti face à des manifestations naturelles. En effet, lorsqu'elle décrit les roses dans sa chambre, « J'ai deux roses sur ma table dans un verre de cristal ; les roses du rosier rouge semblent enduites de la plus délicieuse pommade », ou une nèfle, « petit cadavre de fruit qu'on a composé en pilant les feuilles moisies de la terre, et qui avez cinq beaux noyaux, ronds, lisses, vernis, luisants, joyeux », ne croit-on pas se trouver devant une nature-morte⁴⁵⁷ ? De même, les termes et la manière évoqués ressemblent à ceux du peintre. Pareillement,

⁴⁵⁴ Le 3 novembre, p. 139.

⁴⁵⁵ Le 9 août, p. 78.

⁴⁵⁶ Le 5 août, p. 76.

⁴⁵⁷ Le 17 juin, p. 52 et le 2 octobre, p. 105.

les nombreuses observations de visages relèvent à la fois d'un regard spécifique et d'un art qui aboutit au genre du portrait. Enfin, sœur Sophie ne se contente pas de rapporter ce qu'elle regarde : sa sensibilité lui permet de concevoir sa propre vision des choses. Plus précisément, elle interprète le monde, le transforme et le recrée, à la manière de l'artiste : « (...) il voit l'univers comme je le vois, bleu, jaune, et violet. » Dans cette phrase, Sophie se compare à Julien, établissant par-delà une équivalence entre leur regard qui possède cette capacité propre à l'artiste de percevoir les choses différemment.

La présence de l'art dans *La Nouvelle Espérance* ne s'exprime pas de la même façon. En effet, les personnages sont libres et ont accès aux différentes formes de création artistique, donc le besoin qu'ils pourraient avoir de regarder le monde autrement ne répond pas au même besoin. Tous ces personnages aiment la culture : on apprend qu'ils fréquentent les théâtres (trois références dans le roman), les musées, en particulier le Louvre, cité quatre fois, et participent à des « réunion[s] musicale[s] » (p. 84). Clairement, la musique, la littérature, la sculpture restent des pièces maîtresses dans l'histoire de Sabine de Fontenay. Tout d'abord, celle-ci connaît la musique depuis son enfance, quand son père accueillait des « chansonniers⁴⁵⁸ » au château. Déjà conquise par le violon, la guitare et les mélodies, elle reçoit la musique avidement, toute l'âme déployée. Transportée, elle a bien compris « le vertige » qu'elle peut procurer (p. 18). Le thème musical apparaît dès la page 8, avec l'orgue de barbarie que les deux femmes entendent dans le parc. À l'image de l'héroïne et donc de la nature, la musique « qui prenait froid en montant dans l'air d'hiver » n'a pas la même gaité qu'en été et elle ne peut résister à l'atonie ambiante. Cependant, cette faiblesse semble limitée à ce triste instrument qui subit les aléas météorologiques, car une fois chez elle Sabine trouve le réconfort dans son intérieur façonné par sa passion pour la littérature et la musique : elle s'enferme dans une pièce où elle lit Ronsard et où le piano ouvert accueille diverses partitions et le buste de Beethoven. Il n'est pas précisé d'emblée si Sabine sait jouer, sert-il uniquement aux soirées entre amis ? L'apparition de Jérôme qui prend place au piano tendrait à nous le faire penser, il faudra attendre la fin du roman pour apprendre que Sabine joue également⁴⁵⁹. L'entourage de Sabine est composé de personnes férues de musique et de peinture. À l'exception de son époux qui n'aime pas la musique et la

⁴⁵⁸ *La Nouvelle Espérance*, p. 17.

⁴⁵⁹ « Elle goûtait presque les loisirs et le repos, elle aimait dormir, flâner dans sa maison solitaire, jouer du piano. », p. 259.

fuit sans la comprendre, comme il le fait avec sa femme, tous les autres ont des affinités particulières avec la peinture pour Pierre et Marie qui fréquentent le Louvre – elle y effectue des copies de tableaux – ou avec la musique pour Jérôme. Philippe Forbier se démarque là encore par la pratique d'une grande variété d'activités tant artistiques que scientifiques. Mais celles-ci ne sont pas communes, il pratique la sculpture, ce qui accentue la particularité du personnage.

Sabine se trouble dès que Jérôme se met à jouer du piano et à chanter. Tout d'abord, la musique acquiert un aspect tangible qui lui permet d'« emplir » totalement la pièce (p. 29). L'auteur précise qu'il s'agit d'une mélodie de Fauré. Ensuite, cet air semble embellir le jeune homme et la description alternée entre ce qu'elle entend et l'interprète finit par emmêler les caractéristiques de l'un et de l'autre : la musique « sensuelle et rose » (p. 30) exhale un parfum d'Orient qui transfigure les corps, les bouches et les regards. La musique déclenche même chez la jeune femme le sentiment de la nécessité de l'amour, comme si l'un ne pouvait exister sans l'autre. Sabine éprouve une sensation identique quel que soit le genre musical, qu'il s'agisse des airs tziganes ou des mélodies « de Bohême ou de Naples » (p. 166) entendus dans des cabarets ou des restaurants. Plus encore, la musique exacerbe fiévreusement son désir : « Sabine goûtait passionnément ces romances molles, qui, sur les cordes glissantes des violons, faisaient déraiper son âme du plaisir à la langueur. » (p. 166). Par conséquent, le fait que Jérôme pratique la musique n'est pas étranger au fait que Sabine tombe amoureuse. D'ailleurs, il est indiqué qu'ils ne s'entendent sur aucun point excepté la musique et les jardins. Mais si elle parvient à chasser de son esprit ce jeune vaniteux après son mariage, elle ne renie pas son amour pour la musique. Celui-ci semble tellement consubstantiel à son être que Philippe est effrayé par cette terrible capacité : « Elle appartient à la musique qu'elle écoute » (p. 267). Soumise à ces extrêmes, Sabine subit également la musique comme un phénomène douloureux, par exemple pendant la cérémonie de mariage de Marie et Jérôme⁴⁶⁰. De même, à chaque fois qu'elle est triste ou affaiblie, l'héroïne ne supporte qu'avec peine les notes et les mélodies irritant sa sensibilité. Mais elle aime jouer avec cette fragilité afin de mieux retrouver des sensations passées, et la musique se définit alors comme un chemin d'accès privilégié à la mémoire. Cette aptitude mentale s'avère par-delà indispensable car la musique est éphémère et ne se déploie totalement dans le temps que grâce à la

⁴⁶⁰ Voir p. 134, 198, 226 et 281.

mémoire. Le processus psychique mis en œuvre s'apparente à celui nécessité par l'amour. Le double impact de cette réminiscence (douleur et prise de conscience) va l'obliger à revivre différemment les moments partagés avec Philippe et donc à réinterpréter les événements et leurs conséquences, ce qui l'amène à la décision du suicide. Finalement, comme la musique précède l'amour et le désir, une fois disparus, elle perdure et annonce la mort : les paroles macabres d'une chanson dont l'héroïne ne parvient pas à se défaire préludent à sa fin prochaine (p. 293).

Les arts plastiques figurent également dans ce roman. Par le biais de descriptions, d'images rhétoriques et d'allusions directes ; la peinture, le dessin et la sculpture sont largement représentés. Dès la page 26, Pierre Valence raconte sa visite au Louvre, où il est resté extasié devant le Vinci à tel point que « ceux à qui il parlait ainsi regardaient en pensée les mêmes choses que lui. » (p. 26). De cette manière, Noailles souligne la puissance et la violence des émotions que l'on peut ressentir grâce à l'art et qui semblent quasiment contagieuses. De plus, grâce aux comparaisons entre les sourires de Sabine et ceux des figures de Vinci, l'art s'intègre à la vie, il n'est pas seulement une parenthèse lénifiante⁴⁶¹. En outre, le regard du narrateur rappelle celui de sœur Sophie. Effectivement, certaines descriptions figent les paysages qui pourraient devenir des toiles⁴⁶². Le narrateur lui-même cite les peintres auxquels il pense : « Autour de la plus haute colline, les arbres, les petits hameaux montaient, semblaient partis en pèlerinage circulaire vers le sommet, et avaient ce mouvement, ce côté artériel des paysages d'Albert Dürer. » (p. 273). Enfin, le fait que Philippe, le grand amour de Sabine, soit un sculpteur et un dessinateur prouve l'importance de ces domaines artistiques.

La Domination pose la question encore différemment. Antoine Arnault fait partie du milieu des écrivains où de nombreux artistes se côtoient. Comme Sabine, il fréquente régulièrement des restaurants et cabarets enfiévrés par la musique. Mais il déplore l'inconséquence des individus qui ne font que s'en repaître alors que lui en connaît la puissance et l'effet sur les femmes. Puis, l'auteur instaure un franc désaccord entre Martin et Antoine car celui-ci ne conçoit pas que « le génie des artistes ne fût pas la seule idole » (p. 9). Remarque qui permet de cerner l'importance de l'art dans

⁴⁶¹ P. 266. De même, les paroles prêtées au tableau de la marquise de Fontenay accèdent cette idée. Et l'intérêt pour le XVIII^e siècle réside aussi sûrement dans les divers artistes cités que Noailles admire tout particulièrement.

⁴⁶² « Cela fait de petits tableaux charmants. Je vois l'hiver comme les vignettes d'un livre allemand », p. 139 ou encore « C'est tout à fait (...) comme la couverture illustrée des livres utopistes », p. 140.

l'existence du héros qui en fait une véritable religion. Ce culte, qui le rend particulièrement exigeant voire sectaire, rejetant ceux qui ne partagent pas cette adoration totale, est avant tout celui de la beauté. De ce fait, il aménage sa vie de manière à ce qu'elle lui procure des émotions aussi fortes que celles ressenties à travers l'art et qui seront susceptibles de devenir des œuvres littéraires. Dès lors, on comprend que pendant ses frénétiques voyages, il fréquente de nombreux musées visant à éprouver à l'extrême sa sensibilité. Aucun dilettantisme dans cette quête de la beauté qu'il vit comme un amour humain : « Il eût voulu pouvoir entrer, la nuit, comme un ami favorisé, dans le profond musée, et sangloter, âme savoureuse, sur les mains mortes de Rembrandt. » (p. 81). Raison pour laquelle il convie Marie à visiter Venise, pensant qu'elle serait aussi touchée que lui par ce spectacle et qu'elle révélerait ainsi ses sentiments. Devant le saint Sébastien de Mantegna, il semble quasiment s'identifier au martyr dont il interprète le visage endolori comme l'expression de la volupté. Emporté par ses excès, Antoine bascule dans un autre monde, oubliant même la présence de sa compagne. Mais fait-il encore la différence entre la réalité et l'art ? Les descriptions de Venise et les amalgames entre les manifestations de la nature et les œuvres d'art tendent à démontrer que tout est susceptible, de son point de vue, d'être perçu comme un tableau, une scène de théâtre ou une mélodie : quelque chose dans le ciel et l'atmosphère de l'Italie « fait dans l'air un chant d'opéra » (p. 102), les roses y ont « la violence du printemps, de la musique et du vin » (p. 203), Venise saturée de violons, de mandolines et de voix se transforme en un orchestre perpétuel où tous les riches palais forment une vaste œuvre d'art à ciel ouvert, à la fois musée et concert. Logiquement, la ville est progressivement personnifiée, Antoine ne fait donc plus la distinction entre ses émotions déchaînées et le réel : il semble envoûté. Dès lors, il est inévitable que le héros y puise une inspiration poétique et amoureuse démesurée qui mélange les genres (il appelle d'ailleurs son livre « un cantique ») et confine à l'obsession (p. 203). Ce n'est que plus tard qu'il réagira : « Il méprisait cette chanteuse, cette excitatrice avisée » (p. 210).

Si Marie ne se révèle pas très émue par les tableaux des musées ni par les livres offerts, elle l'est en revanche par la musique qui la précipite dans les bras d'Antoine avec une ardeur qu'il ne soupçonnait pas : « Quelle senteur ont donc la musique et le plaisir, pour que vous les respiriez en tremblant, en reculant, en avançant, comme fait le cheval d'Arabie » (p. 139). Ainsi la musique s'avère-t-elle le révélateur de l'âme féminine et de toute sensualité, tant celle de Marie que celle de Venise. C'est par ce

biais qu'Antoine rapproche la femme et la musique qui devient donc « sa fiancée immortelle » (p. 135). En outre, Venise demeure dans son esprit la ville où Wagner, musicien le plus cité (quatre fois), finit de composer *Tristan et Isolde*, mythe qui parcourt tout le roman⁴⁶³. De plus, les femmes les plus importantes ont toutes un rapport avec l'art : Madeleine, son épouse, est la fille d'un peintre célèbre, son caractère « la destinait (...) à la musique » (p. 218), elle joue du piano (*Le Carnaval* de Schumann). Élisabeth, éprise de beauté, possède un goût prononcé pour l'art, parcourt avec la même religiosité qu'Antoine les musées de Florence et offre « sa présence (...) aux lieux qui ont vu le Dante, qui ont vu Goethe et Michel-Ange. » (p. 236). Toujours et encore, l'amour et la musique restent indissociables. Finalement, cette dernière s'avère supérieure car l'art « promet plus⁴⁶⁴ » : Antoine Arnault, en proie au doute et au désir d'Élisabeth, invoque encore Hugo, Shakespeare, Vélasquez et Wagner, tels des initiés qui auraient connu cette fièvre dévastatrice et créatrice qui le consume.

Le recueil *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes* n'apporte pas d'éléments nouveaux dans cette mise en perspective de l'art. On trouve une focalisation similaire sur la beauté, le rapprochement de nature et des arts ou encore l'insistance sur la relation entre l'amour, la musique et son caractère « dangereux » (p. 19) ou « perfide » (p. 21). Il y a également quelques mentions d'œuvres : les fresques de Pompéi, une toile de Corot. En revanche, cet ouvrage comporte quelques images rhétoriques que l'on ne trouve pas dans les romans. Dans « Conte triste – Avec une moralité », le narrateur disserte sur l'état d'esprit de Christine au moyen d'une métaphore musicale. Elle rapproche ainsi la nostalgie des « arpèges du temps » et du « jeu de harpes » (p. 15). Ces « chants intérieurs » ont encore un rapport avec le désir qu'ils favorisent, et possèdent par delà quelque chose de nocif. La musique tout intérieure cette fois devient un phénomène dangereux car elle est liée aux souvenirs. De ce fait, ce processus nécessite « une neuve musique » en guise de réponse qui peut déclencher la passion. Mais Christine, trop ancrée dans le présent, ne se laisse pas envahir par ces « suaves harmonies ». Un peu plus loin, ces mêmes personnages sont comparés à des musiciens apitoyés par la « surdité du chef d'orchestre » (p. 23). Enfin, à deux reprises, les cymbales figurent

⁴⁶³ Wagner séjourna deux fois à Venise : durant sa première villégiature, de fin août 1858 à mars 1859, il s'isole complètement et trouve l'inspiration nécessaire à l'achèvement de *Tristan et Isolde*. Le second séjour, en novembre 1861, lui fournit le support à la composition des *Maîtres chanteurs*. Le personnage d'Arnault suit ce modèle.

⁴⁶⁴ P. 288. Cette idée est reprise dans le texte « La musique » : « Le désir et la musique sont des promesses ; ils nous infligent un dépaysement si subit, si total, que toutes les lois (...) de la vie en sont dépassées ». *Exactitudes*, p. 79.

paradoxalement ce qui n'est pas ou ce qui est intangible : l'absence de lettres dans le premier cas et, la joie d'une femme, dans l'autre.

Comme on a pu le remarquer, l'art se situe presque à toutes les pages des œuvres en vers comme en prose d'Anna de Noailles. Sa préférence va largement à la musique mais la peinture et la sculpture ne sont pas absentes. De plus, chaque personnage a un lien avec le milieu artistique : ils sont cultivés et fréquentent aussi bien les musées que les théâtres et les opéras. L'art façonne le moi intérieur des personnages, leurs émotions et leurs sentiments. Ainsi les paysages et l'environnement se mélangent-ils aux pensées des protagonistes pour découvrir une réalité subjective. Par conséquent, l'auteur délaisse la description classique pour se concentrer sur la dimension psychologique. L'environnement n'a en effet d'intérêt que perçu par le moi du héros, autrement il ne serait qu'une copie stérile et sans poésie. En définitive, la vision des personnages transforme le monde dans lequel ils évoluent pour devenir une part d'eux-mêmes : de cette manière naît la conception artistique de la vie qui l'inclut et la fonde⁴⁶⁵. L'art ne sert pas seulement à être admiré, il est la vie. Cette idée d'un regard autre qui déforme et reforme, interprétant du monde extérieur de manière unique et artistique, se retrouve également dans les écrits de Marcel Proust.

2.2 *La figure primordiale de l'artiste*

Le pouvoir de l'artiste est du même ordre que la puissance divine. L'acte de création devient l'équivalent de ce qui était la prérogative de Dieu. C'est pourquoi l'on peut parler d'ambition prométhéenne de l'art. De plus, l'activité artistique demeure indissociable de la vie : « Dans chacun d'eux c'est toute la Vie », s'ébahit Anna de Noailles à propos des poèmes de Francis Jammes dans une lettre de 1909. Non seulement la vie en est l'origine mais aussi le but, car parler d'une œuvre revient à la faire vivre. Anna de Noailles évoque dans les mêmes termes la virtuosité de l'interprète

⁴⁶⁵ « En face du dôme vert, des maisons hautes et baignées, sous le limpide silence, Antoine Arnault contemplait cette ville, qui lui semblait être seulement dans son imagination. » *La Domination*, p. 103.

Horowitz qui ressuscitait Franz Liszt. Ainsi les œuvres d'art ne doivent-elles pas devenir des objets inertes comme le déplorait également Heidegger à propos des pièces que l'on considère passivement dans les musées. Ce rapport à l'art n'est pas fécond, et même, le mutile d'une partie de ses pouvoirs. En outre, l'artiste ressemble au scientifique, car ils ont une approche intuitive de la réalité et la capacité à mettre en forme l'abstraction. Le tableau, par exemple, est un « miroir magique » qui n'imité pas la nature et ne la reflète pas non plus, mais l'interprète. C'est pourquoi l'artiste réveille aussi des sensations plus subjectives telles que le désir et l'amour. En quelque sorte, il devient un guide spirituel qui initie les autres hommes à la beauté et aux sensations. Julien Viollette, au nom prédestiné, peintre et esthète, incarne cette figure. En effet, avec Sophie, il est à la fois l'amoureux et l'initiateur grâce auquel elle découvre l'art. Tout d'abord, il lui récite un poème de Baudelaire qui est comparé à un train « brûlant » et « cela fait tourner la tête⁴⁶⁶ ». Voilà la première faculté de la littérature et de l'écrivain : ils font naître des sentiments contrastés (par exemple, la peur), intenses et inédits, qui, de surcroît, transportent. Puis, le jeune homme apporte une photographie, des dessins et des aquarelles qu'il a réalisés en Italie. De plus, l'initiation de Sophie à la beauté s'accompagne de la découverte de son corps et de sa propre beauté : un mois jour pour jour après l'arrivée de Julien, alors que l'on ne sait rien d'elle, on trouve écrit : « Je sais que je suis jolie (...) je sais que j'ai, sous ma robe droite, mon corps qui est doux, mes jambes qui ont des mouvements. Je n'y avais jamais pensé⁴⁶⁷. » Par conséquent, l'art comme l'amour sont sources de connaissance de soi. Sophie n'en finit pas d'éprouver d'étranges sensations à la lecture des livres laissés par Julien. Ces émotions lui révèlent la puissance de l'art, aussi bien des mots que de la peinture, ce qui a conduit à l'interdiction de certaines œuvres, comme le prouve la récrimination de Sophie à l'égard de son ami qui l'a dessinée. De même, le 21 août, elle se surprend à ne pouvoir arrêter sa lecture alors qu'elle sait ne pas avoir le droit de lire certains livres. Elle compare cette frénésie à une soif insatiable. Vers la fin de son journal, la religieuse a réellement pris conscience de cette force : « Oui, des mots qui révoltent, qui font un douloureux et profond plaisir, des mots contre lesquels on ne peut rien⁴⁶⁸ ». Enfin, le personnage de Julien est également un poète qui écrit des prières sentimentales à Sophie. À ce titre, il incarne la figure du troubadour en proie à l'amour courtois.

⁴⁶⁶ Le 26 juillet, p. 69.

⁴⁶⁷ Le 3 juillet, p. 60.

⁴⁶⁸ Le 6 octobre, p. 112.

Effectivement, Sophie est déjà mariée à l'Église, il est donc épris d'une femme inaccessible et l'on sait que l'un des lieux communs de la rhétorique courtoise consiste à se plaindre « d'aimer en lieu trop élevé⁴⁶⁹ ». Ces différentes tentatives auprès de la religieuse correspondent à l'exacerbation de son désir qu'il ne peut réaliser autrement. De même, « les sept châteaux de l'âme⁴⁷⁰ » évoqués par Sophie sont un motif provenant « des thèmes “courtois” de la mystique arabe⁴⁷¹ » avant de figurer chez sainte Thérèse, là où elle l'a trouvé. L'amour de Julien est donc vain par définition.

La Nouvelle Espérance comporte également un artiste digne de ce nom : Jérôme Hérelle est à la fois compositeur et interprète. Très tôt dans le roman, l'auteur fait part de ses origines ; c'est le seul personnage avec Sabine qui a droit à cette faveur. Ce procédé valide et accentue l'importance du musicien. En effet, Jérôme est le fils d'une Française mariée à un compositeur polonais. Il est né là-bas avant de venir en France à l'âge de vingt-trois ans. Le jeune homme a hérité de son père son précoce « don musical » (p. 27). Grâce à ces quelques points biographiques, certains ont cru reconnaître Ignace Paderewski en Jérôme. Mais à part la Pologne et le piano, peu de choses en commun à vrai dire. Le personnage de Jérôme, « délicat et vif », semble davantage inspiré de Noailles elle-même et surtout de Chopin, né d'un père français et d'une mère polonaise, qui arriva à Paris à vingt et un ans. L'autre compositeur du roman, Marsan, aide Jérôme dans l'écriture de son opéra. Invité chez Sabine, il s'avère « brusque et rogne » (p. 87), jugeant doctement la prestation de Jérôme. On perçoit alors la critique de l'auteur concernant ces musiciens qui expertisent la musique plus qu'ils ne la vivent⁴⁷². Effectivement, Sabine admire Jérôme qui malgré sa constitution chante « de toute la force de sa vie, d'une manière qui semblait l'exalter et l'épuiser » (p. 89). Cet effort violent semble consumer son être et le mettre quasiment en danger de mort. Par conséquent, le musicien fait véritablement don de sa personne.

Dans la conception d'Anna de Noailles, l'artiste évolue dans un univers de souffrance, de solitude et de silence. Son destin est de vivre pour son œuvre et de mourir après l'avoir livrée au monde. Ainsi Noailles établit-elle fréquemment deux métaphores lorsqu'elle évoque le sort de l'artiste : la métaphore de l'encens et celle de l'astre

⁴⁶⁹ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Plon, 1972, p. 67.

⁴⁷⁰ Le 25 septembre, p. 98.

⁴⁷¹ « Dans le Château de l'Âme habitent d'autres personnages allégoriques, tels que Beauté, Désir, Angoisse, le Renseigné, le Probateur, le Bien connu : comment ne pas songer au Roman de la Rose ». Denis de Rougemont, *op.cit.*, p. 78-79.

⁴⁷² Cette différenciation entre les « vrais » et les « faux » artistes se trouve également dans *Les Innocentes*, « La peur d'être inutile », p. 102-104.

(thème emprunté à Rimbaud). Dans les deux cas, la destinée du poète semble irrémédiable : la mort, car l'œuvre se sera nourrie de l'énergie vitale de l'artiste qui brûle comme de l'encens. En outre, il semble désigné par une force supérieure et ne peut échapper à cette volonté transcendante. L'artiste véritable, celui qui est inspiré, ressemble alors à un martyr. Cette conception n'est pas vraiment celle qui convient à Jérôme qui pense même arrêter de pratiquer la musique une fois qu'il sera marié. De plus, la vanité dont il fait montre à plusieurs reprises ne s'accorde pas avec cette image sublimée de l'artiste au service de son art. En revanche, Antoine Arnault qui ne vit que pour trouver une adéquation totale entre sa vie et ses émotions et n'y parvenant pas, aspire à la mort, se rapproche plus de cette notion. Ce personnage étonne par sa fougue et son tempérament si exalté et orgueilleux. Ses facultés sensibles et intellectuelles semblent tellement puissantes qu'il finit par se lasser du succès et se trouve même déçu par le maître qu'il admirait tant. Son entourage se révèle bien falot, ou intéressé et Antoine n'a aucune affinité avec ces gens superficiels et sans âme qui ont tant besoin d'être flattés, se croyant incontournables et indispensables. Il réitère cette accablante vision du monde littéraire lors d'une conversation avec Martin : « Hélas ! où en est venu le divin métier ! (...) Vois toutes ces créatures qui chantent : de leurs voix mêlées s'élève une hideuse cacophonie. » (p. 200). Ainsi le poète doit-il faire preuve de sens critique et ne pas s'avilir parmi ces êtres matérialistes dépourvus du moindre talent. De ce fait, Arnault, malgré sa solitude, refuse « par fierté » de faire le jeu du milieu aristocratique (p. 94). Quand il se rend enfin dans les salons au bout de quatre années de sollicitation, c'est pour mieux blâmer ces individus hors du temps sans culture ni gaité. De plus, ce héros supérieur aime et connaît également la musique qui parle au cœur comme la poésie. À plusieurs reprises, il songe à Wagner qui, selon lui, compose la musique correspondant le mieux à la sensibilité de la femme passionnée : « (...) au thème de la mort d'Yseult nulle femme ne s'y peut tromper, et par vous reçoit son amant dans son cœur⁴⁷³. » De même, Élisabeth, « la main contre son cœur », imite le compositeur allemand : « (...) elle s'écria, comme l'auteur même de *Parsifal* : – Quelle musique cela devient !... » (p. 287).

Toujours en quête, incapable de jouir du repos, Antoine Arnault incarne l'artiste apatride qui semble dans l'impossibilité d'élire domicile dans quelque endroit sans s'y sentir rapidement étranger. De ce fait, après son séjour à Venise, il se retire totalement

⁴⁷³ P. 275.

du monde et s'isole dans la campagne provençale. Cette solitude va de pair avec le silence, si souvent mentionné par Noailles. La création artistique naît de pensées, d'idées abstraites et d'une relation intuitive avec des éléments de l'univers. Pur travail de l'esprit, il peut donc se réaliser hors de tout commerce avec la société des hommes. Par conséquent, la souffrance de l'artiste pose le problème de sa place et de son rapport au monde. Exilé, en quelque sorte, il ne fait pas véritablement partie de ce monde et seule la mort le délivre de cette expatriation réelle et spirituelle⁴⁷⁴. Cependant, la souffrance aiguillonne la sensibilité de l'artiste. Sensation productive, la souffrance figure une muse prolifique qui « développe les forces de l'esprit ». Antoine expérimente ces différents états lui permettant de trouver un certain détachement et donc un commencement de quiétude. Finalement, la souffrance et la solitude agissent comme un stimulant, voire un révélateur, faisant surgir du cœur une inspiration profonde et dépouillée.

Pour comprendre à quel point l'art et surtout la musique obsèdent Anna de Noailles, il faudrait convoquer ses écrits biographiques, bien plus révélateurs encore de sa conception de l'artiste et de l'influence de la musique sur sa vie et ses œuvres. Ainsi évoque-elle sa passion pour les héroïnes raciniennes, qui l'enivre « comme du brûlant Mozart », puis proclame-t-elle ressentir toute chose « avec une sensibilité d'opéra à la Verdi ». Effectivement, selon Noailles, il n'y a pas de génie sans cœur ni sans âme. Raison pour laquelle la poésie moderne est condamnée. Les images musicales et artistiques surgissent avant tout dans la formulation des sentiments les plus aigus, variant de l'infinie tristesse à l'angoisse mais aussi à l'enthousiasme, à la joie ultime, car finalement, le poète, comme le musicien, joue sur toute la gamme des émotions.

⁴⁷⁴ Noailles écrit un article intitulé « Frédéric Chopin » où elle développe cette idée : « Chopin, avec cette détresse unique où l'exilé de l'inconsolable Pologne semble n'avoir jamais pu trouver sur la terre une patrie compatible avec son céleste désir et son poignant souhait d'évasion. » *La Revue musicale*, 1^{er} décembre 1931.

3. L'amour, à quelles fins ?

Contrairement aux romantiques qui ramènent et comparent leurs sentiments aux éléments floraux ou animaliers, Noailles inverse ce rapport : la nature éveille des sentiments qui seront reportés plus tard sur un amant « humain ». Par conséquent, une dimension charnelle et un sensualisme certain émanent tout d'abord de l'environnement naturel : le premier élément convoité, c'est toujours un aspect de la nature. Dans un deuxième temps, à mi-chemin entre la nature et l'homme, Noailles s'adresse à Éros. Dieu des origines, issu de la nuit et extrêmement puissant, il apporte à la fois la douceur et la violence qu'il détient de ses origines. Pour l'auteur, il figure parfaitement les deux forces de l'amour : à la fois obscur, violent, régi par les lois de l'instinct et du chaos, il symbolise également la beauté grâce aux ailes d'or qu'il porte sur son dos, et, enfin, la création car il fut l'accoucheur de la race humaine selon Aristophane. Noailles s'approprie ce mythe car il exprime la cohésion du monde et son renouvellement infini. L'amour et le désir prennent alors la forme d'un principe ontologique qui à la fois définit et dépasse l'homme. Universel et éternel, Éros tient entre ses mains le destin de l'homme, de sa naissance à sa mort. L'amour se définit dans un premier temps comme un moment, un passage de la vie qui n'est pas voué à durer, « une saison divine » dans la vie des hommes. Le bonheur est-il dès lors envisageable ? Dans un tel contexte, cette quête a-t-elle un sens ? Si tel est le cas, l'amour s'avère selon Noailles un moyen de découverte et de connaissance de soi, puis, de l'autre. Mieux encore, du désir et de la passion sourd une relation métaphysique avec l'univers de laquelle l'amant est progressivement dépassé puis exclu. L'amour se présente alors comme une méthode heuristique au même titre que l'art.

3.1 *Le questionnement identitaire*

Dans tous les romans et recueils de Noailles, le personnage en proie au sentiment amoureux découvre quelque chose de lui-même. Certains comportements ne répondent à aucune logique et d'autres réactions se révèlent surprenantes, comme inconnues de leur caractère. Dès lors, diverses questions s'imposent : qui est le « je » qui aime ? Comment se transforme l'image de l'homme qui est aimé ? Et l'autre, qui aime-t-il ? En fait, l'amour semble ôter un voile qui cachait une partie insoupçonnée de l'être et qui ensuite transforme la réalité : c'est un complet bouleversement. Cette expérience radicale ne se pose pas dans les mêmes termes, qu'il s'agisse des héros des romans ou des formes vides des personnages des *Innocentes*. Dans *Le Visage émerveillé*, sœur Sophie se trouve confrontée à l'amour incarné, sentiment nouveau pour elle. Son raisonnement se façonne alors progressivement et l'amour devient un instrument de réflexion grâce auquel elle se questionne. Ce processus change également son regard sur les autres, même si cette démarche réflexive ne débouche pas sur un changement total de son existence ; ce n'est qu'une brèche ouverte. Chez Sabine de Fontenay et Antoine Arnault⁴⁷⁵, ce mouvement évolutif est ascendant : le crescendo mène à un paroxysme irréversible qui ne peut revenir vers un état stable. Ces deux personnages se trouvent acculés à la mort, qui n'est ni bonheur ni malheur mais total anéantissement. Dans *Les Innocentes*, le questionnement identitaire traverse tout le recueil. Cette démarche s'appuie sur deux données : le visage, siège de tous les sens où s'inscrivent les pensées et les sentiments, et tout spécialement le regard. En effet, il faut pouvoir trouver les preuves et les signes de l'affection, car l'amour se développe dans le mystère, se nourrit de secrets et relève donc en partie de l'interprétation. De ce fait, perdue dans ses conjectures, Sabine se fourvoie dans le déchiffrement de ce langage codé : n'ayant aucune certitude de l'amour de Jérôme, elle se voit contrainte d'épier ses moindres regards et les expressions de son visage. Toujours dans ce souci de le déchiffrer, le rapport classique entre l'âme et les yeux s'impose afin d'atteindre l'être aimé puisque, sciemment ou non, le regard dévoile un aspect de l'intimité. Par exemple, pour l'un des personnages des *Innocentes*, tous les hommes ont un regard similaire

⁴⁷⁵ « Il faut la vie ascendante », p. 194.

quand ils sont troublés par l'amour⁴⁷⁶. De cet intense échange naît la relation entre Antoine et Élisabeth qui le « regarde jusqu'au fond de l'être⁴⁷⁷ ». Peu de paroles ont été échangées entre eux mais ils se sont « reconnus » (p. 222). Dans *Le Visage émerveillé*, le titre signale déjà l'importance cruciale de cette notion, reprise plus de quarante fois dans le roman. Ainsi Sophie compare-t-elle deux fois son visage à un « miroir d'argent » puis confesse être obsédée par celui de Julien⁴⁷⁸.

Dans tous les écrits noailliens, le visage assume une fonction cruciale et symbolique qui n'est pas sans rappeler les fréquentes allusions contenues dans la Bible (en particulier dans « L'Ecclésiaste ») où le visage demeure ce qui s'expose sans cesse à Dieu. En définitive, le visage se décline à l'infini à tel point qu'il remet parfois en cause l'identité même : « j'ai un visage que je ne connais pas, et dont je ne sais pas faire l'usage accoutumé⁴⁷⁹ ». Par conséquent, malgré les erreurs d'interprétation possibles, le visage et le regard restent le lieu de l'expression des émotions et un indicateur des troubles intérieurs⁴⁸⁰. À cause de ce foisonnement d'affects inconnus, l'amour provoque diverses réactions. Parmi celles-ci figurent de manière récurrente la peur, la folie et la domination. En effet, après la surprise et le contentement, les personnages ressentent rapidement les premiers troubles : « l'inquiétude » et « les scrupules » pour Sophie, la fatigue et l'incompréhension chez Sabine ou encore la préoccupation obsessionnelle d'Antoine pour Marie et Élisabeth.

Dans le cas de la religieuse, son amour croissant pour Julien la transforme au fur et à mesure. Tout d'abord, elle développe une curiosité certaine de tout ce qu'il fait. Puis, elle s'étonne d'éprouver une force supérieure à sa volonté qu'elle ne parvient pas à nommer : « Mon Dieu, j'ai en moi quelque chose qui accepte ce que veulent les hommes⁴⁸¹ ». De plus, elle est tellement « emplie de lui⁴⁸² » qu'elle ne parvient plus à exercer sa faculté critique et semble retomber dans la candeur et l'insouciance de l'enfance. Mais cette audace naïve n'est pas dénuée de crainte ni d'appréhension. En effet, les premiers rendez-vous provoquent rapidement la colère car elle se sent offensée par l'attitude entreprenante de Julien qui ne gagne sa confiance qu'avec force paroles.

⁴⁷⁶ *Les Innocentes*, « Duo à une seule voix », p. 57.

⁴⁷⁷ *La Domination*, p. 221.

⁴⁷⁸ *Le Visage émerveillé*, le 17 juin, p. 53.

⁴⁷⁹ *Les Innocentes*, « Duo à une seule voix », p. 53.

⁴⁸⁰ À titre d'exemple : « l'extrême pointe des nerfs fait le regard... », « Elle sentit alors que tout en elle se dénouait, que la vie, la force, la prudence, l'habitude et l'instinct se défaisaient, fuyaient en larmes sur son visage. », *La Nouvelle Espérance*, p. 105.

⁴⁸¹ Le 30 juin, p. 56.

⁴⁸² Le 2 juillet, p. 58.

Pourtant, chaque nouveau geste insinue la peur et la curiosité dans l'esprit de son amie. Une profonde confusion naît de ce ressenti ambivalent : « je ne sais pas/plus » est répété six fois en deux pages⁴⁸³. Cette perte de repère est très vite associée par Sophie à la perte de la raison et sa peur l'emporte sur la maîtrise de ses émotions. Le champ lexical de la folie apparaît dès le 8 juillet au milieu d'une crise violente : « je devenais folle⁴⁸⁴ ». Sa grande crainte est donc de devenir démente, c'est-à-dire de perdre la raison et, par-delà, de commettre l'irréparable. De plus, à ces bouffées angoissantes s'ajoutent les tourments physiques qui accroissent son inquiétude. Dès lors, elle tente de contenir la fougue de Julien, espérant retrouver un peu de paix. Mais lui aussi s'avère déstabilisé et finalement Sophie finit par le consoler. Elle expérimente alors un nouveau sentiment : elle est forte et lui faible car elle le domine par son calme et sa générosité. Fière et satisfaite, cette supériorité s'impose dorénavant aussi à son entourage : « Moi seule ici je suis la reine, je suis oisive et langoureuse et les autres sont des esclaves qui travaillent⁴⁸⁵. » Mais cela ne s'avère pas d'une grande utilité, Julien reste imprévisible. D'ailleurs, qui est vraiment cet homme capable d'accès de colère, de tristesse, ou qui se fâche et « boude », quand son impatience ne le rend pas « cruel[s], indélicat[s] »⁴⁸⁶ ? Sophie résume laconiquement cette contradiction : « mon frère est un étranger⁴⁸⁷ ». Quant à elle, elle oscille entre la lassitude et la faiblesse, cherchant des raisons valables pour rester au couvent puis inversement. Elle semble alors complètement perdue et ce malaise se résorbe dans la rupture et la maladie.

La même obsession de la perte de l'identité et de la raison se retrouve dans les deux autres romans. Sabine ressent « le vertige » de ne pouvoir cerner Jérôme et s'étonne ensuite d'être tombée amoureuse de lui. Face à ces revirements, elle finit par se méfier d'elle-même⁴⁸⁸. En effet, depuis qu'elle se pense aimée du jeune musicien, Sabine a complètement changé : plutôt lascive, grave et encline au repos, elle devient active, « volontaire », et même plus à l'aise avec les autres⁴⁸⁹. De plus, comme Sophie, l'héroïne exerce son autorité et pense « dominer » l'homme qu'elle aime. Elle se découvre alors puissante et toute sa vie prend une dimension plus intense et palpitante. En fait, la jeune femme ressent une puissante supériorité car elle a en elle « le divin

⁴⁸³ Le 4 et le 8 juillet, p. 61 et p. 63.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ Le 7 octobre, p. 114.

⁴⁸⁶ Le 22 octobre, p. 127.

⁴⁸⁷ Le 10 septembre, p. 91.

⁴⁸⁸ *La Nouvelle Espérance*, p. 105.

⁴⁸⁹ « Elle vivait dans un emportement léger, dans le sentiment de la vie montante », p. 71.

emportement qui rend multiple et divers» (p. 98). Elle présente donc plusieurs visages qui semblent tous constituer des strates différentes de son être. Dans un premier temps, l'amour bouleverse positivement sa vie et son caractère. Mais ces changements restent mineurs par rapport à ceux qui interviennent après l'aveu de Jérôme. Sabine, tellement désorientée par les quelques mois de cette étrange passion qui se solde mal, ne sait comment redevenir « normale ». Elle ne sait plus quoi penser de sa vie ni ne sait comment réagir face au soudain attachement amoureux de Pierre, alors que, pourtant, elle a appris à être moins « exigeante » (p. 161). Dans un second temps, l'amour la transforme en l'affaiblissant. De plus, cette évolution se heurte à l'incompréhension des autres : Pierre ne la reconnaît plus et s'éloigne. Déstabilisée, Sabine retombe dans une molle inertie qui semble mise entre parenthèse quand elle rencontre Philippe. Or, l'absence de raisons et de justifications à ses actes prouve que le déséquilibre de la jeune femme demeure profond⁴⁹⁰. Très agitée, indécise, elle ne comprend pas ce qui lui arrive et semble « étonnée de tout. » (p. 205). L'amour a donc bien créé une faille pérenne dans la personnalité de Sabine qui ne parvient pas à retrouver un certain équilibre. Enfin, l'ultime transfiguration qui achève cette chute se produit quand elle découvre l'angoisse de Philippe qui culpabilise de délaisser sa famille. Elle éprouve alors un dégoût d'elle-même tel un « ignoble » bourreau (p. 251). Finalement, la folie semble réellement guetter madame de Fontenay, ce terme et ses paradigmes revenant plus de dix fois dans la dernière partie du roman. On peut même avancer qu'elle connaît quelques moments de divagation : « (...) le souffle et la brûlure gonflaient en son cœur ; elle ne savait plus vers qui allaient ses espoirs ; cela s'étendait, devenait infini ; elle imaginait des horizons de soleil immense, des foules venues vers elle, et elle la déesse de l'éternel désir. » (p. 293).

Antoine Arnault expérimente lui aussi cette désorientation totale liée au sentiment amoureux. Tout d'abord, c'est l'indifférence de Marie qui le terrasse. Puis, il se rend compte qu'il n'est plus le même car, à cause de cette passion, il s'est détourné de son « devoir qui est de toujours conquérir⁴⁹¹ ». De même, des sentiments opposés l'agitent de plus en plus : il la désire au point d'être jaloux de son mari et de son enfant et, simultanément, la déteste à cause de son impassibilité. Moins sûr de lui, il change d'avis et ne sait plus très bien ce qu'il veut. La rupture qui suit confirme l'effondrement psychologique du jeune écrivain. Lors d'une conversation avec son ami, Antoine

⁴⁹⁰ La phrase « elle ne savait pourquoi » revient cinq fois en l'espace de trente pages.

⁴⁹¹ *La Domination*, p. 129.

exprime en détail les raisons de son profond mal-être. Là encore, le terme de « folie » surgit dans son discours (p. 194). Mais plus encore, toutes ses interrogations aboutissent à une crise identitaire qui s'apparente au terrible et désarmant constat de Rimbaud : « Je est un autre ». En effet, Antoine expérimente l'étrangeté de sentir une force intérieure qu'il ne maîtrise pas et qui, de surcroît, se révèle ambivalente : « En vain essaierai-je d'arrêter en moi un mouvement qui me nuit, me détruit en même temps qu'il m'augmente. Il pense en moi » (p. 195). De ce fait, non seulement Antoine Arnault a radicalement changé mais, de plus, il ne sait pas ce qu'il est devenu comme s'il était maintenant inconnu à lui-même. Autre conséquence logique, il ne voit plus le monde comme avant et, par conséquent, ne peut envisager l'avenir de manière rationnelle et habituelle : « (...) que serais-je ? Je ne puis me prévoir, mystérieux moi-même. » (p. 207). Face à une telle aporie, le héros fuit et élude la question en se noyant dans le travail et l'action. Cependant, le problème n'est pas réglé et son amour pour Élisabeth réactualise la crise identitaire : qui peut-il être pour elle ? Est-il vraiment ce qu'elle souhaite et pour combien de temps ? Fort de son expérience passée, il lutte encore contre lui-même afin d'épargner son amante de la volupté et de la concupiscence de l'homme. Mais en vain ; cette épuisante et profonde angoisse aura raison de sa vie, qui s'éteint avec celle d'Élisabeth.

La problématique de l'identité dans *Les Innocentes* se focalise davantage sur les transfigurations des amants. Tout d'abord, il est remarquable de noter le nombre de références à l'animalité (même si elles existent aussi dans les romans). On s'interroge dès lors sur la véritable nature de ces hommes et de ces femmes qui s'aiment. En effet, les métaphores et les comparaisons animalières sont fréquentes : l'amant passionné des premiers instants ressemble à un « cheval emballé » ou à « un fauve », un autre plus réservé est fragile comme un « oiseau » ou encore tel un « papillon », Sylvie aussi vit « comme l'oiseau qui plane ». De ce fait, l'amour recèle une dimension mystérieuse qui s'explique en partie par cet aspect bestial. Celui-ci est donc régi par l'instinct et en particulier dans ses manifestations charnelles qualifiées d'« expansions carnassières (...) mystère sans second, secret de chair⁴⁹² ». Cependant, l'intelligence et la raison permettent de niveler, voire d'amoinrir ces dissemblances entre les amants : « je me modifiais afin de t'épargner le souci de trop penser à moi (...) je me défaisais

⁴⁹² « La meilleure part », p. 146.

doucement fil à fil⁴⁹³ ». Dans ce cas, il y a bien une métamorphose de la femme. Cette évolution qui change les individus amoureux procède par conséquent de l'adaptation à l'autre. En outre, pour les femmes au comportement les plus extrêmes, l'amour débouche sur une fusion : elles perçoivent l'amant comme la possibilité d'une complétude qui annihile leur identité. Dès lors, l'un ne peut exister sans l'autre et « c'est la négation de [leur] être multiple⁴⁹⁴ ». Par ailleurs, une autre héroïne insiste sur les transformations occasionnées par les paroles hasardeuses de son amant, qui provoquent des réactions négatives imprévisibles et incontrôlables : « De toutes mes forces j'eusse voulu repousser cette intruse durement armée, mais elle s'était logée en moi et s'y établissait⁴⁹⁵ ». Enfin, si l'amour est un don, cela signifie qu'il accroît et augmente la vie du récipiendaire, qui apparaît par conséquent différent : « je rajoutais à ton être (...) et j'étais récompensée de ce don épuisant⁴⁹⁶ ». Ce procédé marque le début de la possession de l'autre. En clair, ce genre d'amour repose sur l'assujettissement de l'être aimé qui, une fois transfiguré et amélioré, ne présente plus qu'un intérêt secondaire qui peut être dépassé.

En conclusion, il apparaît clairement que le sentiment amoureux modifie la compréhension de soi et le regard sur les autres puis sur la réalité, au point de remettre en cause l'identité structurante des personnages qui en viennent à redouter la folie. En revanche, cette « mutation » est parfois volontaire dans le but de mieux correspondre aux attentes de l'autre. Mais dans ce cas, l'offrant se départit de lui-même, mettant en péril son existence tandis que la personne aimée « s'accroît » et se perfectionne. L'être dominé est alors dépendant de l'autre et de cette nouvelle image : « Celui qui aime façonne selon son désir l'être aimé. Cette construction idéale est son œuvre⁴⁹⁷. » L'amant devient alors une surface spéculaire qui reflète l'autre puisqu'il lui a donné ce qui le constitue. Cette attitude aboutit à une contradiction : « est-ce toi ou bien moi que j'aime ?⁴⁹⁸ » Finalement, l'amour remplit une fonction heuristique qui mène au dévoilement d'une autre réalité voire, peut-être, de la seule porteuse de vérité. Agissant tel un instrument cognitif, le sentiment amoureux permet d'accéder à un niveau supérieur de connaissance qui met à jour des pans de la personnalité restés inconnus.

⁴⁹³ « L'Adieu », p. 123-124.

⁴⁹⁴ « Pour souffrir moins », p. 242.

⁴⁹⁵ « L'Imprudence », p. 87.

⁴⁹⁶ « L'Adieu », p. 123.

⁴⁹⁷ Walter Lacher, *L'Amour et le Divin*, Perret-Gentil, Genève, 1959, p. 50.

⁴⁹⁸ *Poème de l'amour*, Fayard, 1924.

3.2 *La quête du bonheur*

Pour beaucoup, l'amour est associé à la recherche du bonheur. Comme dans le mythe de Platon, l'être aimé constitue cette partie de soi-même manquant à l'avènement de la félicité ultime. Dans les écrits de Noailles, cette question occupe également une place importante. De ce fait, maintes allusions concourent à définir le bonheur de manière très diversifiée. Déjà, l'on a pu remarquer à travers les relations des personnages romanesques que l'amour ne procure pas systématiquement le bonheur. De plus, l'expérience enseigne que finalement cette quête se révèle la plupart du temps décevante voire complètement vaine. État ténu, juste un « pressentiment⁴⁹⁹ », cette notion semble, en définitive, plus complexe qu'elle n'y paraît car cela implique un triple rapport à soi, à l'autre et au monde. Il en existe donc diverses sortes et combinaisons mais il faut encore pouvoir discerner la conscience du bonheur de ses effets. Ainsi cet état ou cet acte de l'esprit, souvent issu d'expériences négatives, ne laisse-t-il d'interroger Noailles qui, par le biais de ses personnages, tente de le définir et de découvrir ce qu'il implique.

Dès les premières pages de *La Nouvelle Espérance*, la difficulté à cerner le sujet se pose avec pertinence : le désaccord entre Sabine et Marie montre déjà combien la notion est subjective. Selon Marie, le bonheur a pour fondement « la douceur et le devoir » (p. 7) tandis que pour Sabine il se définit davantage par la négative, à savoir l'absence de soucis et d'activités⁵⁰⁰. Il y a donc bien différents types de bonheur. Effectivement, les moments passés avec Henri sont heureux mais Sabine trouve ce bonheur finalement « misérable » (p. 44). En effet, l'idée que cet état dépende de l'amour s'impose automatiquement à la jeune femme quand elle regarde la nature ou qu'elle écoute de la musique. Ainsi, dans son esprit, l'amour et le bonheur sont-ils indissociablement liés. Mais cette condition *sine qua non* exclut toutes les autres possibilités, et chaque nouvelle déception sentimentale disqualifie le bonheur, perçu dès lors comme « amer » et forcément révolu (p. 107). Cette conception est corroborée par

⁴⁹⁹ « Le bonheur, c'est d'avoir le pressentiment du bonheur », notes pour *Octave*, 15 mai 1908, BnF, Na.fr. 17194.

⁵⁰⁰ « Le repos, la sécurité, le sentiment d'être gardée et à l'abri, de ne respirer la vie qu'atténuée, qui sont ce dont j'ai désormais et pour toujours besoin, me donnent une satisfaction qui est peut-être le bonheur. », p. 5.

l'une des amantes des *Innocentes* pour qui l'acmé de la relation amoureuse apparaît et disparaît concomitamment puisqu'il émane du premier regard dévoilant l'amour⁵⁰¹. Tout ce qui suit n'est que pure imitation de cet instant. Consciente de ce caractère éphémère, Sabine compare le bonheur à la jeunesse. Dès lors, déprécié et dévalué, le bonheur procède fatalement de quelque aspect pessimiste et cette quête va de pair avec la douleur. Cependant, Sabine constate que cet état n'est pas conditionné que par des éléments extérieurs ni uniquement par l'amour, puisque certaines « âmes vertueuses » l'éprouvent grâce à leur « cœur éclairé »⁵⁰². Mais l'héroïne attend tout de l'amour et le bonheur qui dépend d'un seul être s'avère logiquement imprévisible et fluctuant. En effet, intangible et insaisissable, le bonheur est soumis à la loi du temps au même titre que l'homme. Par conséquent, il se définit avant tout par l'instabilité et « l'incrédibilité⁵⁰³ » d'où provient son potentiel à faire souffrir : le bonheur est donc un leurre dangereux quasiment synonyme de « crime⁵⁰⁴ ». Mais là encore cette conception se révèle aporétique car seul le bonheur peut soigner la douleur engendrée par « le misérable et admirable amour » mais qui est aussi « le seul bonheur humain »⁵⁰⁵. Finalement, pour Sabine, la mort constitue le seul moyen d'échapper à cette existence absurde, elle fait donc le choix d'arrêter le cours du temps c'est-à-dire de sa vie. Toutefois, des possibilités moins tragiques semblent envisageables. En effet, le narrateur du « Conte triste » propose une solution stimulante afin d'échapper à ce cercle vicieux : aller toujours au devant du désir car « les êtres passionnés ne croient pas au bonheur, mais ils croient à la grandeur de leurs immenses désirs, à la nécessité d'être, fût-ce une seule minute, assouvis⁵⁰⁶ ». Non dénué de risques et de difficultés, ce choix a malgré tout le mérite d'être en prise avec la vie. Par ailleurs, pour d'autres au caractère plus sombre, la manière d'éluder le problème réside dans l'abnégation et le sacrifice, dans le dévouement total à l'être aimé : le bonheur ne fait pas partie des préoccupations de l'amante qui ne s'inquiète pas de sa propre tristesse. En définitive, la recherche du bonheur n'est plus le but ultime de l'amour car « on aime bien quand on aime en dehors du bonheur, de l'espérance et du futur⁵⁰⁷. »

⁵⁰¹ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 69.

⁵⁰² P. 175.

⁵⁰³ « Seconde lettre qu'on n'envoie pas », p. 187.

⁵⁰⁴ « Seconde lettre qu'on n'envoie pas », p. 189.

⁵⁰⁵ P. 281.

⁵⁰⁶ P. 25.

⁵⁰⁷ Et l'amante d'ajouter : « J'ai été occupée de toi au-delà de moi-même et des mondes, c'est bien autre chose que le bonheur », *Les Innocentes*, « L'Adieu », p. 124.

Antoine Arnault, lui, connaît déjà le bonheur et c'est en fait l'opération inverse qui va se produire : il va le perdre pour ne le retrouver que trop tard avec Élisabeth. Dans un premier temps, il en donne une définition très personnelle qui, dans ce cas non plus, n'inclut pas l'amour : « Le bonheur (...) est l'ambition, la connaissance, l'analyse et la puissance sur les hommes⁵⁰⁸ ». Ainsi a-t-il d'abord été heureux durant son séjour chez le maître où il a pu conseiller Corinne sur le sujet. Que lui a-t-il dit ? Peut-être que l'univers ne dispense pas le bonheur et qu'il dépend beaucoup de « nos humeurs » (p. 127). Il est donc particulièrement subjectif et ne peut constituer une fin en soi ; il faut alors le prendre comme un moment agréable et passer tel « le mois de juin » (p. 92). De ce fait, toute quête s'avère vaine et l'entreprendre serait le plus sûr moyen de se fourvoyer, comme le démontre également le « Conte triste – Avec une moralité⁵⁰⁹ ». En outre, le héros de *La Domination* multiplie les sensations de plénitude, prouvant la dimension protéiforme du bonheur : il peut s'agir du plaisir, de la volupté, de l'amour, de la fidélité, d'un rire, de l'amitié ou encore de la foi dans le progrès scientifique. De ce fait, en général, Antoine reconnaît deux types de bonheur : l'un naît de l'amour mais repose sur un état de vide et d'immobilité, l'autre émane de soi et se nourrit d'éléments extérieurs. Le héros rejette le premier, inatteignable car il ne peut s'accorder avec le cours inexorable de l'évolution humaine ; le second, qui dépend du tempérament, semble davantage réservé à certaines personnes préservées par l'amour, telles que les béguines ou les religieuses. Précisément, sœur Sophie définit son bonheur de cette manière : « Être heureuse, c'est avoir le cœur, l'esprit, les mains vides⁵¹⁰. » Nulle idée de quête, au contraire, le bonheur devient synonyme de dépouillement, de vide. Dans ce cas, la plénitude suppose une absence positive. Le bonheur ne se trouve donc pas dans l'acquisition d'un bien ou le partage d'un sentiment puisque c'est précisément le dénuement qui apporte le bonheur, comparable dès lors à un « désert⁵¹¹ ». En fait, cet état se rapproche de l'ataraxie dont la finalité est de ne plus rien éprouver, de se soustraire autant que possible aux tentations extérieures. Le bonheur se définit alors comme un ensemble vide expurgé de tout affect, à la frontière de la vie et de la mort⁵¹².

⁵⁰⁸ *La Domination*, p. 10.

⁵⁰⁹ « Le bonheur, pays attirant, certes, d'un appel irrésistible, mais nulle part indiqué ! », p. 38.

⁵¹⁰ *Le Visage émerveillé*, le 13 juin, p. 49.

⁵¹¹ « Une Étude sur la Passion », p. 214.

⁵¹² « Et c'est après tout cela seulement que, lentement, peut revenir le bonheur, un peu de bonheur ; encore un peu de bonheur pour moi, avant le moment de mourir... », « L'Adieu », p. 132.

Pourtant, Sophie veut également faire l'expérience de l'amour, qu'elle associe immédiatement au bonheur : « je vous jure que c'est le seul bonheur au monde ! (...) votre temps passe ! et c'est le seul bonheur du monde⁵¹³ ». Mais elle se rend compte par la suite que la félicité de la vie au couvent, rendue possible par la solitude, préexistait à celle de l'amour. En effet, chaque objet de ce lieu semble fait pour accueillir le bonheur car tout y est calme et doux. De plus, elle ressent une telle adéquation avec le couvent que son être en dépend étroitement : hors de là, elle ne serait pas la femme qui a inspiré à Julien une passion ardente et elle ne pourrait donner ni éprouver ce bonheur. Finalement, le sentiment amoureux n'apporte pas la sérénité durable de la vie monacale et Sophie finit par redouter ce qu'elle a d'abord souhaité : « J'aurais envie de dire au bonheur comme au malheur : « Laissez-moi, attendez, ne venez pas encore... » À l'instar de l'amante de « La meilleure part », la jeune femme est harassée par le bonheur, semblable à une « lutte terrible et quotidienne⁵¹⁴ ». De même, Antoine Arnault espère l'éviter : « S'il se peut (...) que ce bonheur passe loin de moi⁵¹⁵. » Dans ces cas aussi, les contraires se rejoignent et l'amour ne permet pas d'atteindre le bonheur. Loin d'être convoité, il se révèle finalement objet de crainte et d'évincement. Le besoin de paix l'emporte sur le bonheur, toujours ressenti paradoxalement comme nuisible. C'est une sorte de négation, de renoncement qui voit le triomphe du pessimisme : tant que l'amour sera vécu comme source de malheur, il ne pourra y avoir de « bonheur heureux ».

Pourtant, il existe le « divin⁵¹⁶ » bonheur de tenir enlacé l'être aimé et surtout d'entendre « le bruit du bonheur⁵¹⁷ » émis par le désir. Et finalement, comment ne pas devancer la course effrénée vers l'être dont tout dépend et qui peut refuser ou prodiguer la suprême joie, même brièvement ? Qui pourrait refuser cet appel, « le vertige et l'éclair, l'incomparable bouleversement, le désir et le plaisir, cent fois plus vifs et plus satisfaisants que ne sont l'une à l'autre la soif et l'eau, et enfin la langueur qui glisse jusqu'à la mort⁵¹⁸ » ? D'ailleurs, peu importe les obstacles et le temps puisque le bonheur découle aussi d'une acuité individuelle (par exemple, la contemplation de la nature). Voilà l'expérience réalisée par ces personnages et qui nous amène à conclure

⁵¹³ Le 30 septembre, p. 103.

⁵¹⁴ *Les Innocentes*, p. 135.

⁵¹⁵ *La Domination*, p. 230.

⁵¹⁶ « Pendant l'absence », p. 8.

⁵¹⁷ « La meilleure part », p. 148.

⁵¹⁸ *La Domination*, p. 164.

que si le bonheur n'est pas absolu, il nécessite une aptitude particulière et des prises de position extrêmes, pouvant mettre en péril l'intégrité morale et physique. Il ne consiste donc pas en une quête ultime qui proviendrait uniquement de l'accomplissement amoureux. Il existe bien chez Noailles, qui ne verse pas dans la noirceur de Schopenhauer, deux possibilités de bonheur : celui qui émane de soi, et le second, attendu de l'autre, surgissant inopinément de l'amour. Intense, il est fugitif et le bonheur qui lui succède ressemble plus à une conversion. Enfin, seuls quelques individus à la condition singulière peuvent le concevoir hors de l'affection humaine. Il provient alors de l'épuisement des sens pour le repos de l'âme car, en définitive, le bonheur n'a d'autre but que lui-même. Mais la soif de vivre des personnages noailliens, même passagère, prouve qu'il est une force supérieure qui abroge le diktat de la quête d'un bonheur absolu : le désir qui marque le début de l'acceptation du réel et non plus un égarement vers ce qui n'existe pas. C'est le commencement de l'adéquation entre l'être et l'action car le bonheur ne se possède pas une fois pour toute, telle une chose, il s'associe au temps et devient mouvement⁵¹⁹.

3.3 *Une idée de l'absolu*

Puisque l'amour ne permet pas d'accéder de manière pérenne et totale au bonheur, le poète lui assigne néanmoins d'autres possibilités. À de nombreuses reprises, Noailles associe l'amour à l'univers, l'espace ou l'infini. Dans ce rapport complexe, l'auteur met en relation l'être et une globalité supraterrrestre qui forment un tout transcendant d'où naît l'idée d'absolu. Il y a dans cette conception du sentiment amoureux quelque chose de mystique – terme que l'on retrouve maintes fois et qui qualifie, par exemple, l'enfance de Sabine de Fontenay. Quelques critiques ont même dénommé cette propension « mysticisme païen⁵²⁰ ». Mais que recouvrent ces termes ? Comment expliquer, par exemple, qu'Antoine Arnault adresse des souhaits à l'univers⁵²¹ ? Cette

⁵¹⁹ Conception que Noailles a découverte chez Montaigne et Spinoza.

⁵²⁰ Parmi eux, André Favre-Gilly et René Lauret.

⁵²¹ *La Domination*, p. 197.

tendance dépasse la simple projection de l'être aimé sur l'univers : ce n'est pas seulement une image qui rapproche ces deux entités, il s'agit aussi d'un moment tellement intense qu'il semble avoir « la force et la prévoyance de la création du monde⁵²². » En effet, dans un double mouvement, les références cosmiques révèlent une manière de se surpasser soi-même et d'exister « absolument », « un véritable besoin de plénitude, d'élargissement⁵²³ », puis d'accroître l'indigence de l'autre, de le hisser à une situation plus digne de l'amour : « Un tel besoin d'amour dépasse l'humaine nature⁵²⁴ ». On en déduit qu'il existe pour ces personnages une triple relation avec cette entité invisible appelée « monde », « univers » ou « espace » : les protagonistes ont, tout d'abord, la conscience d'appartenir à un vaste système cosmique dont ils reconnaissent encore les influences perçues précocement dans l'enfance ; ensuite ils « sont au monde » de manière plus « élémentaire » mais ils évoluent doués de cette acuité ; enfin, forts de ces ressentis, ils abordent l'être aimé afin de lui « conférer les pouvoirs de l'univers⁵²⁵. » Cet « étrange attrait pour le divin⁵²⁶ » s'explique, selon certains, par la nature même du poète qui a connu « le sentiment de l'universel, de l'intemporel, de l'unité, de la totalité et de la liberté absolue, autrement dit s'il a été, ne fût-ce que par instants, autre qu'humain⁵²⁷. » De ce fait, l'amour se poursuit l'initiation aux mystères de l'univers, déjà dévoilés grâce à la poésie. Ainsi la familiarité avec les éléments favorisent-elle les échanges avec une autre réalité et qui laissera toujours une mélancolie propice aux épanchements amoureux. Il n'y a pas deux mondes pour le poète mais un seul, avec lequel il a fait « alliance »⁵²⁸ et qu'il voit autrement : « L'univers est pour moi différent de ce qu'il apparaît aux autres hommes : les plus hautes montagnes me sont des collines que mon esprit franchit aisément ; les villes des villages, et l'espace un étroit jardin⁵²⁹. » Pour Antoine Arnault qui interpelle les éléments naturels, l'univers devient quasiment un élément doué de conscience et qui souffre des actions dévastatrices de l'homme : « Ôter la vie ! quand l'univers se penche en pleurant sur la douleur » (p. 63). Dans ce cas, l'univers représente la vie symboliquement.

⁵²² *Les Innocentes*, « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 77.

⁵²³ André Favre-Gilly, *op.cit.*, p. 609.

⁵²⁴ Marthe Borély, *op.cit.*, p. 114.

⁵²⁵ « La peur d'être inutile », p. 94.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 165. Impuissante à décrire ce fait, Marthe Borély ajoute : « Il est (...) un échange entre la créature et l'Univers, une sorte de complicité fallacieuse sur laquelle le poète revient souvent et que je me sens incapable de décrire. » p. 170.

⁵²⁷ Max Bilén, « Littérature et initiation », *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 965.

⁵²⁸ « Pendant l'absence », p. 10.

⁵²⁹ *La Domination*, p. 194.

Cette conception pose d'emblée le problème métaphysique de la fonction de l'homme et du sentiment, c'est-à-dire aussi de sa relation à autrui et des limites de la connaissance, comme le prouve la naïve mais pénétrante question de sœur Sophie : « N'y a-t-il pas quelque part, dans l'univers, une petite géante pour qui toutes ces choses sont faites, pour qui le soleil est une boule légère en or ; – qui, en respirant, met dans ses poumons tout l'azur, et en été, quand il fait chaud, appuie ses mains contre les beaux nuages pleins de pluie...⁵³⁰ » Dans ce sens, l'amour est encore et toujours cognitif, il unifie et acquiert une dimension cosmologique : « Les lois mystérieuses et formelles de l'univers, (...) peuvent-elles, sans que nous le réprouvions, inciter l'âme, toujours religieuse, à connaître le plaisir sans la tendresse⁵³¹ ». Par conséquent, selon Noailles, le lien primitif avec l'univers existe toujours et se manifeste parfois : « Elle devenait un fragment de la nuit, une fille des dieux nocturnes, âme cosmique où l'univers, avec sa science insondable et son ignorance infinie, se concentre soudain, réduit et total⁵³². » De plus, la femme possède ce goût de l'infini, de l'absolu et souhaite s'y confondre car elle fut « la sœur errante du naïf univers⁵³³ ». De ce fait, il préexiste effectivement une connexion latente au cosmos qui perdure : « Je ne sais d'où je viens, où je vais ; parfois, au centre des jardins, j'entends chanter et glisser les veines universelles, ce qui germe et ce qui meurt⁵³⁴ ». En outre, à l'amour s'adjoint l'intelligence « chargée des parcelles de science que lui a livrées l'univers⁵³⁵ ». Il y a donc bien une connaissance empirique et plus encore spirituelle qui dépasse les limites phénoménologiques et qui confère une dimension gnostique à la pensée noaillienne, expérience portée par les personnages qui ont accès à l'essence des choses, à leur absolu : « Songe que l'énigme des nuits me conduisait jadis à une altitude solitaire où j'ai goûté l'accointance de la pure pensée, l'épanouissement aigu d'une science voilée mais absolue⁵³⁶ ». Tout apparaît dès lors démesuré, à l'image de l'espace infini dont l'être dispose. Ainsi cette disposition psychologique autorise-t-elle ces amants à tout exiger, à tout accueillir et tout supporter, à l'instar de Sabine qui aime Philippe mais qui veut également « l'amour de tous les autres », exprimant sa peur des « restrictions du cœur »⁵³⁷. De plus, l'héroïne possède

⁵³⁰ Le 9 août, p. 78.

⁵³¹ « La meilleure part », p. 158.

⁵³² « Le Conseil du Printemps », p. 171.

⁵³³ *La Domination*, p. 227.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 262.

⁵³⁵ *Les Innocentes*, « La meilleure part », p. 147.

⁵³⁶ « Pour souffrir moins », p. 239-240.

⁵³⁷ *La Nouvelle Espérance*, pp. 150 et 248.

également cette « curiosité de l'univers » (p. 267) qui se transforme en une sensibilité à part entière à tel point que ce qui l'atteint violemment se répercute dans l'univers. Mais il ne s'agit pas d'une répercussion générale, seule Sabine la subit à travers le filtre de sa sensibilité. C'est donc une relation privilégiée qui semble réservée aux poètes et aux amants. Pour Sophie aussi, la relation, même inexplicable entre l'espace et le cœur, s'instaure naturellement. Cependant, il n'y a pas toujours d'interaction avec l'univers qui apparaît parfois « sans âme et sans dessein ». Par conséquent, l'amante va lui conférer ce qu'il lui manque par le biais de l'amant. De la sorte naît la parabole la plus fréquente : l'amour a la puissance, l'étendue et la diversité de l'univers. Puis, dans un second temps, l'amante, qui se réserve jalousement cette faculté, transfère à l'être aimé toutes les prérogatives accordées précédemment à l'univers. Elle s'approprie l'espace grâce à l'autre ensuite elle le lui cède augmenté d'elle-même : « Tu consentais à cet accroissement de toi dont tu n'eusses pas été capable (...) mieux encore, tu finissais par habiter avec confiance cet espace et cette ampleur que je t'avais préparés⁵³⁸ ». Dès lors, quoi de plus absolu que de se donner soi-même et l'univers ? Il n'y a pas de plus « vaste amour⁵³⁹ », ce qui conduit à l'abolition des frontières traditionnelles. Précisément, cette conception implique une reconsidération du temps et de l'espace car la « suppression du temps et de la précision n'est naturelle qu'à la passion⁵⁴⁰ ». En effet, l'être amoureux devient une méga-entité qui a absorbé l'autre, devenant univers à son tour car elle en détient le même principe éternel : « Sache que je suis cet espace où l'être se dissout, que, morte, je veille sur cet instant de ta mort⁵⁴¹ ». De même, le présent, différent de ce qui avait été imaginé quand il était à l'état de futur, modifie rétrospectivement le passé. Autrement dit, c'est le futur qui change le présent et le passé à cause de l'amour. Raison pour laquelle la jeune femme de « L'Exhortation » « regarde loin dans la vie, dans la destinée » avant de répondre à l'homme qui la sollicite⁵⁴². Enfin, une nouvelle géographie naît qui ne contient qu'un seul et unique continent : l'être aimé⁵⁴³. Mais « un tel amour consume son objet⁵⁴⁴ » et rend « inutile tout l'espace », et l'univers lui-même restitué en l'amant n'a plus lieu d'être : « Ah ! qu'importe tout l'univers (...) Il y a cette

⁵³⁸ « La meilleure part », p. 150.

⁵³⁹ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 81.

⁵⁴⁰ « Seconde lettre qu'on n'envoie pas », p. 187.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 83.

⁵⁴² P. 199. Voir également p. 131 et 142.

⁵⁴³ « La meilleure part », p. 145.

⁵⁴⁴ François Mauriac, « Poème de l'amour par la comtesse de Noailles », *La Nouvelle Revue française*, 1^{er} octobre 1924.

flamme⁵⁴⁵ ». Effectivement, toujours dans une perspective nietzschéenne, atteindre un objet, c'est du même coup se l'arroger et le dépasser. Comme cela a été démontré, cet absolu ne se partage pas avec l'autre qui s'avère incapable de le recevoir, de le comprendre ou de le garder. Le poète comme l'amant, fait l'expérience de la séparation, prémices de la mort. Là se situera le véritable absolu mais également « le dégoût » et « l'horreur » de l'univers⁵⁴⁶. De ce fait, l'amour absolu est totalement démystifié, il n'en subsistera que le corps. En définitive, par le truchement de l'amant, le poète ou l'amant rend à l'univers tout ce qu'il lui avait inspiré, comme l'œuvre du maître qui « est aussi douce à l'univers que le miel et que la paix !⁵⁴⁷ », et par l'amour humain, ils lui rendent hommage, proclamant qu'il n'existe qu'un Amour unique qui relie le Tout dans un vaste réseau.

4. Les arcanes majeurs de l'amour noaillien

Les analyses précédentes suggèrent en filigrane que l'amour noaillien n'évolue pas dans la sérénité ni le bonheur. Cependant, comme cela a été mis en valeur, il est également envisagé de manière heuristique et propre à révéler quelque chose de soi-même et du monde. Le principe capital qui rend cela possible est le désir. Employé de manière chronique voire saturante, ce terme fonde véritablement le socle de la théorie noaillienne des affects. En effet, il ne pouvait en aller autrement si l'on considère les implications philosophiques de la notion de désir. Inspirée entre autres par Spinoza⁵⁴⁸, Noailles définit le désir comme le réacteur de l'existence, une force d'expansion, un mouvement associé à la volonté et la connaissance. De plus, le désir s'inscrit à l'origine de l'évaluation des choses c'est-à-dire des choix individuels, il a, par conséquent, un lien étroit avec la conscience qui se déploie à la fois dans le temps par l'acte de mémoire et

⁵⁴⁵ *Le Visage émerveillé*, le 7 septembre, p. 91.

⁵⁴⁶ *La Nouvelle Espérance*, p. 293, et *La Domination*, p. 84.

⁵⁴⁷ *La Domination*, p. 18.

⁵⁴⁸ Le philosophe est cité à de multiples reprises par Noailles dans ses écrits autobiographiques, et dans *La Nouvelle Espérance*, p. 15.

qui s'exerce aussi sur soi-même de manière réflexive – ce qui présente l'intérêt de se connaître et donc de « connaître l'univers⁵⁴⁹ ». Cependant, puisque le désir est le support de l'affect en général, suscitant passions et sentiments, il relève conjointement du manque, de l'absence et, en définitive, de la souffrance : « la conscience ne prend donc conscience d'elle-même que dans le tourment, l'attente, l'inquiétude et la contestation⁵⁵⁰. » En fait, à la fois adéquation et dissociation de soi, le désir est à l'origine de l'ondoyance de l'être dont parle Noailles dans les pas de Montaigne. Pulsions puissantes de vie et de mort, le désir acquiert alors un sens plus large que l'on peut qualifier d'acte dynamique et ontogénétique car l'essence du désir ne se situe pas dans le manque : « le Désir et les désirs (...) sont aussi des contenus, c'est-à-dire des données qualitatives⁵⁵¹. » Cette aptitude de la pensée implique un discours sur l'être qui s'expérimente lui-même dans ses actes et sa volonté vers un but défini, ce qui a fait dire à Noailles : « Désir, tu contiens tout⁵⁵² ».

4.1 *Le désir, « l'enfantin caillou blanc⁵⁵³ »*

L'évocation du désir dans les écrits de Noailles repose sur des descriptions définitionnelles et une tendance à « autonomiser » la notion. Les définitions, qui associent la conscience, le temps et l'autre, mettent en relief une conception ambivalente du désir à la fois « doux et funèbre⁵⁵⁴ », violent et mélancolique, « naïf⁵⁵⁵ » et douloureux. Par ces qualificatifs, il apparaît qu'une dimension du désir échappe au contrôle du personnage, comme s'il le subissait. Dans ce cas, il devient une force supérieure qui s'exerce par-delà le discernement et confine à l'instinct : « j'ai en moi

⁵⁴⁹ Georges Poulet, *Entre Moi et Moi – Essais critiques sur la conscience de soi*, Corti, 1977, p. 10.

⁵⁵⁰ Nicolas Grimaldi, *Le Désir et le Temps*, Librairie philosophique J. Vrin, 1992, p. 97.

⁵⁵¹ Robert Misrahi, *La Jouissance d'être – le sujet et son désir*, Les Belles Lettres, « Encre marine », 2009, p. 86.

⁵⁵² *Exactitudes*, « Amour », p. 73.

⁵⁵³ *La Nouvelle Espérance*, p. 164.

⁵⁵⁴ *La Domination*, p. 35.

⁵⁵⁵ *La Nouvelle Espérance*, p. 63.

quelque chose qui accepte ce que veulent les hommes »⁵⁵⁶. Le désir est redéfini comme un « commandement diffus de l'instinct⁵⁵⁷ ». Dès lors, il est à la fois un élan et le début d'un état mystérieux. Première conséquence, cette nouveauté suscite logiquement la panique, « une grande suffocation⁵⁵⁸ », car le corps et l'âme se changent en « parois brûlantes » qui renvoient sans cesse à la conscience cette étrange sensation : « je sens tout le temps l'âme de mon corps (...) C'est cela le désir⁵⁵⁹. » Ainsi, pour Sophie, la révélation apportée par le désir est-elle la conscience de l'âme du corps, telles les vibrations d'un instrument de musique, et donc de l'action. Quant à la conscience de l'âme, elle lui a déjà été dévoilée par la prière car elle doit s'effectuer « sans désir⁵⁶⁰ » ; ce qui l'amène à définir la conscience comme « une tristesse qu'on éprouve après un acte qu'on vient de faire, et qu'on referait encore...⁵⁶¹ » Mais l'ambivalence du désir produit une seconde conséquence : il abolit la liberté. En effet, « tout désir est possession d'un être », écrit Noailles dans le manuscrit d'*Octave*. Une sorte de dépendance s'instaure qui assujettit l'individu à son propre désir et non pas seulement à celui de l'autre : « le désir c'est l'abîme, la servitude infinie⁵⁶² ». Précisément, la conscience déployée par le désir est toujours double, envers soi et également envers l'autre, agissant comme un miroir orientable et mobile. De ce fait, le désir débouche sur une connaissance empirique issue d'une « expérience extrême de soi comme *expérience d'être*⁵⁶³. » Les récits des *Innocentes* met parfaitement en exergue cette empiricité et les termes employés ne laissent aucun doute : « nous savons bien », « nous concédons », « la connaissance du désir »... De ce fait, le désir est conscience et, par-delà, connaissance et plus précisément « la connaissance du bien et du mal et leur goût confondu⁵⁶⁴. » Le désir, comme l'a développé Spinoza, est ainsi à l'origine d'une éthique libératrice de l'individu, but atteint par une empiricité raisonnée et la volonté – l'unique force de la femme, selon Sabine de Fontenay. En effet, chez Noailles, le désir devient parfois synonyme de volonté, signifiant le rapport étroit avec la réalité. Celui-ci se traduit par le trait d'union entre le présent et l'avenir car « le sujet du désir a déjà vécu l'expérience de la jouissance dans son passé ou dans son présent, et c'est cette

⁵⁵⁶ *Le Visage émerveillé*, le 30 juin, p. 56.

⁵⁵⁷ *Les Innocentes*, « La meilleure part », p. 148.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, « Duo à une seule voix », p. 52.

⁵⁵⁹ *Le Visage émerveillé*, le 5 juillet, p. 62.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, le 20 mai, p. 37.

⁵⁶¹ *Ibidem*, le 10 juillet, p. 64.

⁵⁶² *Ibidem*, le 10 novembre, p. 148.

⁵⁶³ Robert Misrahi, *op.cit.*, p. 98.

⁵⁶⁴ *Le Visage émerveillé*, le 9 novembre, p. 141.

expérience qu'il se propose de vivre à nouveau dans l'avenir qu'il poursuit⁵⁶⁵. » Selon Antoine Arnault, le désir est même constitutif de la réalité des femmes qui sans cela n'existeraient pas aux yeux des hommes⁵⁶⁶, tandis que pour le personnage d'« Une Étude sur la Passion », l'intensité du désir figure son accomplissement. Enfin, parfois « si net et si volontaire », il crée non seulement la réalité mais aussi « l'anticipation »⁵⁶⁷. En outre, il semble que certains personnages ne maîtrisent pas ce rapport au réel, telle Sabine qui est « sans marge sur le désir⁵⁶⁸ » car en associant toujours le désir au souvenir, elle reste impotente à se projeter dans l'avenir. Jouissance uniquement révolue ou présente qu'elle s'avère incapable de réactualiser, Sabine est passive et subit « l'hétéronomie » aléatoire du désir. Cette entrave qui la paralyse s'appelle la volonté, et « la volonté c'est l'imagination », comme le rappelle l'héroïne d'*Octave*, seule capable d'inspirer des projets. D'ailleurs, Sabine avoue elle-même qu'elle n'est plus aussi volontaire qu'avant⁵⁶⁹. Par conséquent, elle s'oppose au réel « parce qu'[elle] imagine l'irréel. La négativité du désir exprime donc le dynamisme de l'imaginaire⁵⁷⁰. », De plus, chez ces personnages féminins, la vacance de l'amour s'avère stérile car « il n'est de temps que le temps d'aimer⁵⁷¹. » Cela implique également un trouble de l'identité et de l'altérité : à quoi sert-il de vivre sans amour ? Quel est le rôle de l'autre ? Qui est cette personne « mouvante et multiple à force d'aspects, de regards et de désirs⁵⁷² » ? À cause de son désir inassouvissable pour Jérôme, Sabine prend conscience de ce qu'elle n'est pas et de ce qu'elle n'a plus. Dès lors, un désir infini « perce » et « creuse » tout son être⁵⁷³. Impuissante à satisfaire ses désirs, elle semble avoir, au même titre qu'Antoine Arnault, son « être hors de soi⁵⁷⁴ ». Cette dissociation marque les protagonistes noailliens en profondeur et esquisse le discours ontologique de l'auteur. En effet, les personnages portent le questionnement de cette dualité de l'être et de sa plénitude impossible à réaliser avant la mort. Dans un court laps de temps, ces protagonistes doivent résoudre le conflit entre le manque et le temps qui passe. Chez le héros de *La Domination*, cela se traduit par une course effrénée qui est une volonté de

⁵⁶⁵ Robert Misrahi, *op.cit.*, p. 93.

⁵⁶⁶ *La Domination*, p. 11.

⁵⁶⁷ *Les Innocentes*, « Le Conseil du Printemps », p. 163.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 163.

⁵⁶⁹ « J'ai été sombre et volontaire (...) Et puis, un jour, j'ai cédé, j'ai moli ; je n'ai plus su ce que je voulais et ce que je ne voulais pas ; alors tout a été mal », p. 6.

⁵⁷⁰ Nicolas Grimadi, *op.cit.*, p. 79.

⁵⁷¹ *Les Innocentes*, « La peur d'être inutile », p. 94.

⁵⁷² *La Nouvelle Espérance*, p. 300.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 226.

⁵⁷⁴ Nicolas Grimaldi, *op.cit.*, p. 137.

puissance et qui a pour paroxysme une crise identitaire. Ainsi le personnage d'Antoine Arnault figure-t-il parfaitement la similitude d'essence entre le temps et le désir qui relèvent de la même ambiguïté : le présent et l'avenir sont déceptifs et le passé achevé. Cette distorsion entraîne également des interrogations sur la localisation du désir : « C'est peut-être que tout notre désir est en nous-mêmes⁵⁷⁵ » se demande sœur Sophie. Quelques mois plus tard, plus expérimentée, elle confirme cette première intuition puis rejette la responsabilité de son désir pour Julien sur Dieu : « me voici toute livrée encore à ce désir que vous avez mis en nous, mon Dieu ! (...) ce n'est pas de notre faute. C'est comme cela que vous nous avez faites⁵⁷⁶. » Dans *La Domination*, le désir cerne l'âme et il donne une puissance mystérieuse et vitale, « la vie, et la raison de la vie »⁵⁷⁷. En outre, Noailles le rapproche souvent du regard, ainsi est-il quasiment considéré comme un organe qui possède ses propres fonctions. Sabine, par exemple, « accrochait à Philippe tous les ongles désespérés de son désir » et qui « mord aux lèvres »⁵⁷⁸. Le désir est alors apparent, visible et enfin le lieu d'une activité psychique autonomisée : « elle promenait sa colère et son désir de lui. Une colère et un désir qui devenaient malades et fous pour un peu de soleil » (p. 280). Ces citations illustrent encore la double nature du désir que Sophie définit maintenant comme la « poésie aimable et sauvage, plus âcre que le buisson et le renard⁵⁷⁹ ». En fait, puisque le désir est l'essence de l'homme, celui-ci en subit aussi les « intermittences⁵⁸⁰ » et en redoute les futures attaches. Mais inversement, désirs limités signifient individus limités, comme le suggère le récit des *Innocentes* « Celui qui n'aime pas assez ». Enfin, il convient de cerner ce que le désir noaillien poursuit, quelle est la visée concrète qu'il souhaite atteindre. Dans *Les Innocentes*, une amante envisage la finalité du désir comme « la volonté de mourir rassasié⁵⁸¹ ». Selon une autre femme, la visée du désir se trouve dans son assouvissement qui permet l'instauration de l'amitié⁵⁸². Cet affect n'a donc pas pour objectif de se satisfaire lui-même mais d'accéder à un autre sentiment plus stable et moins pénible. Selon Sophie et Sabine, l'expérience du désir les amène à ne plus le souhaiter. Mais puisque le désir est principe de vie, dès qu'il s'évanouit ou qu'il est dénié, la mort menace ces personnages.

⁵⁷⁵ *Le Visage émerveillé*, le 17 juin, p. 53.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, le 24 septembre, p. 96.

⁵⁷⁷ P. 278.

⁵⁷⁸ *La Nouvelle Espérance*, pp. 248 et p. 292.

⁵⁷⁹ *Le Visage émerveillé*, le 9 novembre, p. 141.

⁵⁸⁰ *Les Innocentes*, « Conte triste – Avec une moralité », p. 34.

⁵⁸¹ « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 74.

⁵⁸² « Le Conseil du Printemps », p. 165.

Le désir dans l'œuvre d'Anna de Noailles représente un principe démiurgique à l'origine de la vie et de sa prolongation : il est même, note-t-elle dans le manuscrit d'*Octave*, le « résumé du monde et son amplification. » Il constitue par conséquent la force dynamique qui impulse les grandes œuvres artistiques, représentant l'une de ses finalités ontologiques ultimes : « Hugo ! Shakespeare ! inépuisables et magnifiques, Vélasquez, héros du désir ! et vous, Richard Wagner, qui composâtes votre suprême *Tristan* au milieu de telles ardeurs⁵⁸³ ». Pour cette raison, le désir reste selon l'écrivain « la seule puissance du monde » (p. 274), il est donc éternel et par-delà absolu⁵⁸⁴. Mais le dieu Désir qui s'incarne dans la passion de vivre ressemble fort à Janus, dieu de toutes les transitions et dont le nom signifie passage. En effet, la plus conséquente ambivalence du désir réside dans sa proportionnalité à accroître la vie autant qu'à exciter la pulsion de mort. Il s'agit dès lors d'une ivresse qui n'a d'autre finalité que de refouler l'idée insoutenable de la fin de l'être.

Cette fuite improbable comporte quelque chose de « dionysiaque⁵⁸⁵ » car elle exulte également « dans la douleur et ne s'accomplit que dans la mort⁵⁸⁶. » C'est sur ce fil mince et imperceptible que les personnages noailliens évoluent.

4.2 *La souffrance et la mort*

Comme on l'a remarqué, les récits amoureux d'Anna de Noailles ne se terminent jamais de manière heureuse. L'amour n'est que momentanément épanouissant, ce qui met davantage en exergue ses aspects négatifs. Toutefois, ce sentiment s'avère complexe car il dépend de facteurs multiples, de processus internes comme externes, conscients et inconscients. Plus précisément, la conscience et le désir marquent l'amour de leur ambivalence : il est à la fois destructeur et puissance dynamique. Dès lors, il devient le lieu de confrontations et de souffrances intenses. En effet, si la passion fonde

⁵⁸³ *La Domination*, p. 275.

⁵⁸⁴ *Les Innocentes*, « Éclaircissement », p. 252.

⁵⁸⁵ *La Domination*, p. 105.

⁵⁸⁶ Nicolas Grimaldi, *op.cit.*, p. 137.

un lien singulier et unique entre les hommes, elle ne peut éradiquer le retour à la solitude et à la dérélition qui se produira fatalement par la mort. En outre, même si la souffrance force l'individu à chercher du sens à cela, ce procédé trouve rapidement ses limites. Dès lors, à quoi sert-elle et comment se traduit-elle ?

Tout d'abord, il faut souligner que la souffrance n'est pas associée, dans les écrits noailliens, à la pensée chrétienne. Il n'y a pas chez ces personnages romanesques l'idée d'une souffrance rédemptrice, positive en elle-même ou pour elle-même. Elle n'est pas non plus recherchée ou souhaitée afin d'en exprimer une éthique : elle est, surgissant dans toute sa violence.

Pour Sabine, la souffrance s'imisce très tôt dans sa vie par le décès de sa mère pendant son enfance. Il semble que cet événement ait complètement perturbé sa sensibilité, et cette profonde douleur n'a pas été constructive ni « recyclable⁵⁸⁷ ». Pour les autres personnages, la souffrance apparaît par le biais du rapport à l'autre, de l'amour. « Apprends (...) combien il est douloureux d'aimer⁵⁸⁸ », interpelle une épistolière des *Innocentes*, et Sabine confond la douleur avec l'être aimé : « tout de vous me fait mal⁵⁸⁹ ». De ce fait, la douleur fait sens car elle provient d'éléments qu'il convient d'analyser et de comprendre. Cependant, il ne s'agit pas de lui conférer un caractère pédagogique mais plutôt révélateur ; elle permet la découverte d'aspects constitutifs de l'être : la douleur dévoile des traits psychologiques inconnus auparavant car elle procède aussi de la conscience⁵⁹⁰. Pourtant, elle n'a pas, selon Noailles, de finalité ontologique : la souffrance ne répond pas à la question du sens de la condition humaine, contrairement à la mort, elle révèle l'orgueil et la pitié en « allonge[ant] l'âme » tandis que l'amour révèle la « cruauté »⁵⁹¹. Par conséquent, la souffrance constitue un passage, une étape initiatique qui prépare à la mort. Plus précisément, dans le cas des personnages noailliens, la souffrance n'est pas que sens, elle devient aussi un signe. Émanant essentiellement de l'amour, elle est signe d'un dysfonctionnement de l'altérité : « en dépit de la séparation, la souffrance exhalée dans la plainte est appel à l'autre, demande impossible à combler, peut-être, d'un souffrir avec sans réserve⁵⁹². »

⁵⁸⁷ Bertrand Vergely, *La Souffrance*, Gallimard, « Folio essais », 1997, p. 96.

⁵⁸⁸ « Pour souffrir moins », p. 240.

⁵⁸⁹ *La Nouvelle Espérance*, p. 81.

⁵⁹⁰ « La conscience ne prend donc conscience d'elle-même que dans le tourment, l'attente, l'inquiétude et la contestation. » Nicolas Grimaldi, *op.cit.*, p. 97.

⁵⁹¹ *La Nouvelle Espérance*, p. 114, et *La Domination*, p. 137.

⁵⁹² Paul Ricœur, « La souffrance n'est pas la douleur », *Souffrances*, sous la dir. de J.M. Koessel, Autrement, 1994, p.68.

Première conclusion, l'amour est dorénavant défini par rapport à cette sensation ce qui implique également une requalification de l'homme et de la femme. Puis, dans un second temps, l'intensité maximale de la souffrance rend l'amour indissociable de la mort. Il existe un seuil, une limite intolérable au-delà de laquelle la mort s'impose. Mais cette souffrance qui découle de la passion amoureuse dépend étroitement du plaisir. L'amour apparaît alors comme une fatalité (ou un hasard) à laquelle on ne peut échapper, ce qui explique les nombreuses références à l'histoire mythique de Tristan et Yseult, et dans une moindre mesure, à celle de Roméo et Juliette. Enfin, le sentiment amoureux évolue en un questionnement spirituel et mystique. L'ultime étape de cette démarche aboutit à la remise en cause de toute finalité à l'existence : il ne subsiste rien de l'amour pour la nature ou pour l'amant, c'est une véritable pensée nihiliste qui clôt l'œuvre de l'écrivain.

La souffrance découle de l'amour qui dès lors se transforme en toutes sortes de maux terribles. Ainsi retrouve-t-on les mêmes métaphores dans les trois romans : l'amour relève de la maladie, du supplice, de la guerre et du sacrifice entraînant la solitude, « un chagrin infini⁵⁹³ » et, le malheur, décliné en lassitude et ennui⁵⁹⁴.

La naïve jeune sœur Sophie expérimente rapidement la douleur et tombe malade deux mois après sa rencontre avec Julien. Quelques semaines plus tard, elle est de nouveau souffrante et pense rédimier sa « vie passée⁵⁹⁵ » grâce à cette maladie. Le départ de Julien et son refus de l'accompagner provoque une crise plus grave encore, un « délire » qui dure plus de trois semaines⁵⁹⁶. Mais dans ce cas, il ne s'agit que des conséquences d'une tension psychologique alors que d'autres portent la « maladie amoureuse », telles Marie et Émilie qui « guérissent » – ou dépérissent – par les enlacements d'Antoine Arnault⁵⁹⁷. Selon Sabine, la souffrance endurée après la demande de Jérôme a « quelque chose de plus amer que l'agonie » et quelque temps après, l'équivalence s'impose : « l'amour (...) c'est la plus affreuse maladie, avec toutes les tâches bleues sur l'âme » et il met « des larmes dans toutes les veines »⁵⁹⁸. Convaincue du caractère pathologique de l'amour et de ses souffrances, Sabine entreprend de consulter un médecin. Mais les conseils du docteur ne portent que sur son

⁵⁹³ *Le Visage émerveillé*, le 10 novembre, p. 147.

⁵⁹⁴ *Les Innocentes*, p. 74 et 182.

⁵⁹⁵ *Le Visage émerveillé*, le 24 septembre, p. 95.

⁵⁹⁶ Le 6 décembre, p. 146, et le 10 décembre, p. 150.

⁵⁹⁷ *La Domination*, p. 124 et 173.

⁵⁹⁸ *La Nouvelle Espérance*, p. 110, 118 et 283.

environnement et la nourriture alors que les douleurs physiques sont des symptômes de problèmes psychologiques : « sauf la maladie dont on meurt, qui vainc l'amour même, tout est possible ou impossible selon l'esprit⁵⁹⁹. » De plus, les termes employés pour parler de l'amour impressionnent par leur pessimisme et leur négativité. Ces vocables s'avèrent effrayants : « destruction », « bourreau », « luxe cruel », « torture », « supplice », « déchire », « horreur »... Tel un crescendo, le sentiment amoureux est perçu comme un mal si puissant qu'il croît en l'être et le submerge. De ce fait, les sensations éprouvées ressemblent à celles d'un noyé ou d'un asphyxié : Sophie « étouffe » à l'instar de Sabine qui perd pied « comme quelqu'un qui se noie »⁶⁰⁰. Ces douleurs auxquelles les protagonistes noailliens résistent confinent à la torture et au supplice. Par conséquent, leur comportement relève en permanence de l'effort et de la lutte. En outre, la redondance du champ lexical de la guerre est remarquable : « combat perfide », « habileté guerrière », « armée », « blessure », « gladiateurs », « ennemi », « soldat », « guerrier(ère) »... Ces termes abondent particulièrement dans *La Domination* où le rapport entre l'homme et la femme reste tendu et rude. On comprend alors que l'amour procède des mêmes ressorts que l'héroïsme : le courage, la peur et la mort scellent les deux éternelles passions de l'homme. À la guerre comme en amour, il s'agit pour ces personnages de dominer l'autre. D'un côté, grâce à « la puissance du cœur féminin, de son intrépidité, de sa bravoure, de ce goût naturel de l'héroïsme », la femme trouve en l'amour un champ de bataille en adéquation avec ses armes et en fait une « aventure héroïque et dominatrice »⁶⁰¹ ; de l'autre, l'homme use de sa prétendue supériorité pour la soumettre « à la servitude de l'amour⁶⁰² ». Tour à tour victime et « vainqueur⁶⁰³ », chacun revendique alors la position glorieuse du héros qui permet de posséder l'autre et de le mettre en « esclavage⁶⁰⁴ ». Cette situation consentie sous-entend le sacrifice de soi. Mais, paradoxalement, le sacrifice n'apparaît pas systématiquement comme une conséquence négative de l'amour. En effet, il est un préalable pour Julien qui l'évoque tel un souhait précédant l'amour. Il réitère cette volonté une deuxième fois, se montrant capable de faire totalement don de sa personne comme Sophie l'a fait en rentrant dans les ordres. Ici, Noailles laisse entendre qu'il n'y

⁵⁹⁹ Manuscrit d'*Octave*.

⁶⁰⁰ *Le Visage émerveillé*, le 10 décembre, p. 151, et *La Nouvelle Espérance*, p. 203 et p. 219.

⁶⁰¹ *Les Innocentes*, « Une Étude sur la Passion », p. 217-218, et « La meilleure part », p. 149.

⁶⁰² *La Domination*, p. 10, et *Les Innocentes*, « La peur d'être inutile », p. 118.

⁶⁰³ *La Domination*, p. 165.

⁶⁰⁴ *Les Innocentes*, « La peur d'être inutile », p. 118, et *Le Visage émerveillé*, p. 147.

a pas de différence ni de hiérarchie entre les différents types d'amour. De son côté, la religieuse a accepté de sacrifier sa pureté mais elle ne veut pas renoncer à sa situation de « reine » au sein du couvent car, judicieusement et justement, elle affirme que sa « vie n'est pas toute à lui »⁶⁰⁵. Chez d'autres également le sacrifice est rejeté, puisqu'il sous-entend une forme de pitié et ne peut s'accommoder à « une âme fière⁶⁰⁶ ». En revanche, Antoine Arnault espère de la part de Marie un sacrifice dangereux car il le conçoit comme la preuve ultime de son attachement. Quant à Sabine, qui se pense faible et dépendante, elle n'ose pas tout d'abord remettre en question la sécurité factice qu'elle a recréée autour d'elle. Elle ne veut pas sacrifier cette tranquillité fallacieuse. Mais son probable suicide peut aussi être interprété comme l'ultime holocauste fait à l'amant.

Autophage et « dévorateur⁶⁰⁷ », l'amour et ses souffrances modifient l'appréciation de soi-même et de l'autre⁶⁰⁸. Sophie et Sabine, par exemple, se sentent « misérable[s]⁶⁰⁹ » tandis que Marie éprouve du dégoût envers Antoine mais aussi envers elle-même. De plus, la douleur marque également les corps et détourne l'amant que ce changement rebute : « il s'emporte contre la jeune femme jusqu'à lui reprocher sa pâleur, sa tristesse, ses bras amaigris. (...) elle lui dit doucement : – Vous m'avez rendu si vieille⁶¹⁰ ». La souffrance devient « l'empreinte⁶¹¹ » de l'amour qui se définit dès lors comme le partage d'une douleur commune : « il n'y a rien à faire, que de m'aimer comme moi je t'aime : d'un amour qui me fait un mal épouvantable⁶¹². » Par conséquent, les personnages s'efforcent de vivre avec ce mal : à titre d'exemple, Sabine voudrait « tuer » les souvenirs qui l'obsèdent et « discipliner » l'envahissante douleur⁶¹³. Cependant, on constate que ce personnage a été construit autour d'un rapport singulier à la souffrance. En effet, dès les premières lignes du roman, Sabine de Fontenay évolue dans un environnement lugubre où la mort fait partie de son quotidien. Malgré une crainte vague, le plaisir et la mort sont associés à plusieurs reprises dans un même « frisson⁶¹⁴ » tiède et sensuel. Néanmoins, elle proclame son amour de « la force

⁶⁰⁵ *Le Visage émerveillé*, le 7 octobre, p. 114 et le 28 octobre, p. 130.

⁶⁰⁶ *Les Innocentes*, « Pour souffrir moins », p. 245.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, « L'Adieu », p. 127, et *Le Visage émerveillé*, le 2 septembre, p. 90.

⁶⁰⁸ D'après J.M Wittmann, cette idée existe également chez Maurice Barrès : « (...) aimer, c'est dévorer pour se nourrir et se laisser dévorer à son tour », *op.cit.*, p. 53.

⁶⁰⁹ *Le Visage émerveillé*, p. 76, et *La Nouvelle Espérance*, p. 90.

⁶¹⁰ *La Domination*, p. 137-138.

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 22.

⁶¹² *La Nouvelle Espérance*, p. 233.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 103.

⁶¹⁴ *La Nouvelle Espérance*, p. 12.

et de la vie⁶¹⁵ », il y a bien chez ce personnage deux pulsions contraires qui s'attirent. Les autres protagonistes connaissent également – mais de manière moins radicale – la puissance de ce paradoxe qui les fait rechercher autant la souffrance et la mort que l'amour et le plaisir.

Sœur Sophie a tout d'abord peur de la mort mais il lui semble parfois plus facile de mourir que d'affronter le dilemme provoqué par ses sentiments. Cette situation instable repose sur un équilibre précaire et provoque la prise de conscience que la souffrance et la mort sont intrinsèquement liées à l'amour. Progressivement, le désir va se déplacer pour prendre la mort comme objet. Cette découverte traumatisante s'accomplit par une chute initiatique, véritable catabase amoureuse qui a pour toile de fond le mythe de Tristan et Yseult. Cela n'est pas sans rappeler également les aventures mythologiques d'Orphée, Ulysse ou Énée, tous descendus et revenus des Enfers⁶¹⁶. Mais un tel parcours n'est pas sans risques, les personnages noailliens qui frôlent tous la folie finissent par penser que l'amour « a le goût du néant⁶¹⁷. »

La passion recèle un caractère ambivalent mis à jour par l'expérience de la souffrance. Dans un premier temps, on constate par les termes employés que l'amour est perçu comme une descente vers un lieu sombre et inconnu identique aux « ténèbres⁶¹⁸ ». De même, Antoine semble connaître l'acmé amoureux alors qu'il sent « son cœur descendre dans l'abîme et toucher la mort » (p. 56). De plus, le voyage à Venise où le héros va ressentir les plus fortes sensations et émotions s'effectue dans un mouvement descendant car c'est une « ville plus basse que les autres, où l'on descend à jamais. » (p. 103). Les verbes « enfoncer » et « descendre » reviennent régulièrement aussi dans *La Nouvelle Espérance* où l'on relève également des allusions précises à l'enterrement et la tombe. Par cette descension, l'amant expérimente une « communication immédiate avec les périls et la mort⁶¹⁹. » Dès lors, comment ne pas sombrer dans l'angoisse et la folie ? Comment mettre fin à cette dynamique négative et aporétique ? Avant d'entrevoir une issue, chaque personnage romanesque passe, dans un deuxième temps, par une phase de remise en question totale. Une profonde panique le saisit qui menace son identité même. Déjà, Antoine Arnault s'afflige de l'impossible permanence des choses et recherche par

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 60.

⁶¹⁶ Yves-Michel Ergal évoque également une « descente aux Enfers » à propos de *La Recherche*, *op.cit.*, p. 444.

⁶¹⁷ François Mauriac, « *Poèmes de l'amour* par la comtesse de Noailles », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} octobre 1924.

⁶¹⁸ *La Domination*, p. 3.

⁶¹⁹ *Les Innocentes*, « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 186.

tous les moyens des sensations extrêmes développant en lui des émotions très contrastées, comme s'il explorait les moindres recoins de sa personnalité. Une première crise existentielle intervient après la rupture avec Marie. Antoine n'a plus aucun contrôle sur sa vie et interroge son ami en ces termes : « Martin, que fait-on sur la terre ? (...) je ne sais que faire de la vie⁶²⁰ ». Il se dit aussi proche de la folie. Le long monologue dans lequel Antoine tente d'expliquer la terrible psychomachie qui le ronge n'est pas sans similitudes avec *La Nausée* de Sartre⁶²¹. Une angoissante impuissance à imprimer le mouvement souhaité sur le monde le conduit à la remise en cause de l'existence et du rôle de l'homme. En effet, non seulement il ne parvient pas à trouver sa place mais encore il ne sait plus qui il est, découvrant ainsi son incapacité à agir sur lui-même. Effrayante impasse que l'impuissance face à la souffrance et au changement, dans laquelle se désintègre ce personnage. Il vient de découvrir la part « d'obscurité⁶²² » qui l'habite. Sabine perçoit également « un obscur moi-même⁶²³ » dont elle ne comprend pas les volontés. En définitive, ces personnages sont à la recherche du sens de leur existence.

Cette tendance s'amplifie dans les romans existentialistes comme, par exemple, ceux de Simone de Beauvoir. Dans *Le Sang des autres*⁶²⁴, Denise, oisive et désorientée, tombe amoureuse de Jean Bonnard. Il devient son unique repère et sa seule raison de vivre. L'autre personnage féminin, Madeleine, est affublé d'un handicap similaire : « Ses plaisirs, ses intérêts, ses ennuis, ses sentiments mêmes ne comptaient guère à ses yeux et personne, sauf elle, ne pouvait faire qu'il fût important pour elle d'exister⁶²⁵. » Pour ces protagonistes féminins, la seule solution, l'unique issue est l'amour. En cela, le couple Denise/Jean ressemble à celui de Sabine et Philippe : une même distance, une même incompréhension les séparent. Les pensées nihilistes de Denise qui affirme : « Ma vie. De minuscules îlots au milieu d'une mer noire, perdus sous un ciel vide et bientôt recouverts par les eaux uniformes⁶²⁶ », rappellent incontestablement l'attitude de Sabine, incapable, elle aussi, de fonder sa vie sur autre chose que l'amour. Pourtant, là aussi, ce sentiment n'est pas valorisé : « (...) l'amour c'était une fatalité naturelle,

⁶²⁰ *La Domination*, p. 194 et 204.

⁶²¹ Voir par exemple, les pensées d'Antoine Roquentin sur son environnement (p. 18, « Folio », 2004) et celles d'Antoine Arnault sur le même sujet, p. 195. Le « malaise » d'Arnault annonce « la nausée » de Roquentin.

⁶²² *La Domination*, p. 196.

⁶²³ *La Nouvelle Espérance*, p. 229.

⁶²⁴ Gallimard, « Folio », 1945.

⁶²⁵ *Le Sang des autres*, Gallimard, Folio, 1973, p. 83.

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 189.

comme la faim et la soif. Notre amour, c'était juste un cas parmi des millions d'autres⁶²⁷. »

Tous ces personnages sont façonnés autour d'un même vide, une même inadaptation à la vie. Ils sont en proie à de violentes tendances contradictoires et vivent « le même enfer intérieur⁶²⁸ ». Finalement, la question de l'absurdité de l'existence surgit et fonde la tension narrative des romans noailliens comme, plus tard, ceux de Sartre et de Beauvoir, malgré l'arrière-plan politique.

Il faut cependant souligner que ces différents protagonistes trouvent un certain plaisir dans le malheur et la souffrance. Marie et Sabine finissent par inverser le processus et rendre réciproque le rapport entre l'amour et la douleur : si l'amour engendre la souffrance, la souffrance peut engendrer le plaisir et l'amour, comme le suggère la violente scène d'amour entre Sabine et Philippe illustrée par cette remarque : « Elle prit un sombre plaisir à cette ardeur⁶²⁹ », ou encore les expressions suivantes extraites de *La Domination* : « mortel plaisir » et « morte de volupté »⁶³⁰. Mais alors, comment interpréter cette propension ? La réponse la plus évidente appelle la qualification de masochisme. Cependant, il existe une interprétation beaucoup plus littéraire qui se trouve dans le mythe de Tristan et Yseult, fondement de ce « double malheur de la passion » que Denis de Rougemont définit ainsi : « connaître à travers la douleur, c'est le secret du mythe de Tristan, l'amour-passion à la fois partagé et combattu, anxieux bonheur qu'il repousse, magnifié par la catastrophe, – *l'amour réciproque malheureux* (...) ce que l'on désire, on ne l'a pas encore – c'est la Mort – et l'on perd ce que l'on avait – la jouissance de la vie⁶³¹. » Le rapprochement des romans de Noailles avec le mythe de Tristan n'est pas artificiel. En effet, on relève maintes allusions directes ou indirectes à ce récit, ce qui corrobore par-delà nos hypothèses sur la teneur courtoise et moyenâgeuse de certaines fictions noailliennes.

Le héros de *La Domination* est le personnage qui ressemble le plus à Tristan. Tel que lui, il se définit par des qualités et des dons hors normes. Tous deux font l'admiration de leur entourage et de leurs pairs : Antoine Arnault se voit invité par l'écrivain qu'il admire le plus puis convié dans le milieu sybarite de l'aristocratie et enfin connaît une carrière politique triomphale. Ainsi le jeune auteur s'exclame-t-il :

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 197.

⁶²⁸ Marthe Borély, *op.cit.*, p. 179.

⁶²⁹ *La Nouvelle Espérance*, p. 214-216 et p. 292.

⁶³⁰ *La Domination*, p. 182-183.

⁶³¹ *Op.cit.*, p. 38.

« je le sens bien, nul être ne m'est supérieur !⁶³² » tandis que Tristan passe pour le plus doué et le plus beau chevalier jamais vu en Cornouaille⁶³³. Bref, ces deux protagonistes réussissent sans difficulté tout ce qu'ils entreprennent socialement. Cette parenté s'accroît davantage dès que l'amour interfère dans le cours de leur histoire. Tout d'abord, Antoine (comme Sabine, d'ailleurs) vit toujours des relations empêchées et quand ce n'est pas le cas, il s'ennuie et part (madame Maille, Corinne, la Créole). De ce fait, son attachement se porte sur Marie, une aristocrate mariée comparée à Yseult⁶³⁴, et Élisabeth, sa belle-sœur. Il y a donc dans ces relations trois transgressions majeures, présentes également dans *Tristan et Yseult* : le milieu social, le mariage et le lien de parenté. En effet, Tristan se travestit de nombreuses fois, dérogeant à son rang de chevalier, et il est amoureux de l'épouse de son oncle, ils sont donc de la même « parenté » selon la coutume de l'époque (p. 106). Par conséquent, ces obstacles entretiennent leur désir et leur plaisir, stimulés par l'inconnu et le danger. D'autre part, cette situation explique l'exaltation incessante de l'orgueil : « comme tous les passionnés, il aime avec témérité la sensation de puissance qu'il éprouve dans le risque⁶³⁵. » C'est-à-dire que ces deux héros finissent par aimer l'état dans lequel ils se trouvent et non plus uniquement l'objet qu'ils désirent. La passion amoureuse conduit étrangement à un phénomène narcissique qu'Antoine avoue lui-même dans la lettre adressée à Marie après son départ : « Quelle part de vous ai-je aimé en vous, je ne sais. Je me suis aimé moi-même sur votre douce et claire beauté⁶³⁶. » On retrouve cette tendance chez tous les personnages noailliens y compris dans *Le Visage émerveillé* où Sophie écrit : « J'accepte ce que je suis (...) J'ai de l'orgueil⁶³⁷. » L'orgueil selon Noailles ne se définit pas comme un défaut de caractère ou un péché : il existe en soi et croît logiquement avec l'amour car il dépend étroitement de la volonté, et plus précisément de la volonté de puissance et de domination : « Ce qu'il y a de curieux dans l'amour, c'est l'orgueil. Mon cœur éclate d'orgueil⁶³⁸. » Cette notion qui fonde la psychologie de ces personnages relève d'un discernement entre ce qu'un individu a en soi et par soi-même, de ce qui lui échoit par chance ou par hasard. Pour cette raison, l'orgueil constitue l'ultime ressource d'un être blessé et malheureux devenant « un

⁶³² *La Domination*, p. 21.

⁶³³ *Tristan et Yseult*, réécrit par André Mary, Gallimard, 1999, p. 45.

⁶³⁴ « C'est vous qui fîtes pour mon cœur (...) Yseult et Desdémona. », *La Domination*, p. 191.

⁶³⁵ Denis de Rougemont, *op.cit.*, p. 114.

⁶³⁶ *La Domination*, p. 187.

⁶³⁷ *Le 30 mai*, p. 42.

⁶³⁸ *Le Visage émerveillé*, le 28 septembre, p. 100.

moyen de défense et un ressort d'action prodigieux⁶³⁹. » Cette admiration légitime du moi, voire sa contemplation, émane de chaque personnage héroïque et le pousse même à apprécier différemment sa souffrance puis à la goûter véritablement, comme l'attestent les propos de Marie : « Nul ne pouvait me rendre les tortures de ton étrange amour. Je les voulais cependant (...) Tu aimais, mon chéri, que je fusse un objet de douleurs, et tu aimais aussi tes propres larmes⁶⁴⁰. »

En outre, si l'on poursuit le parallèle avec *Tristan et Iseult*, il est troublant de relever dans les romans de Noailles de nombreuses références aux éléments caractéristiques de l'histoire des deux amants, à savoir le « poison d'amour⁶⁴¹ » et « la mystique courtoise⁶⁴² ». Premièrement, Noailles laisse des indices de l'influence de ce récit : le recours fréquent au destin, la blondeur des héroïnes ou encore le résumé concis situé dans le texte « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas » qui fait de Tristan le symbole même de l'innocence⁶⁴³. Secondement, il existe de nombreuses allusions au « boire enchanté⁶⁴⁴ » dans les écrits noailliens avec les variantes suivantes : « poison », « boire la douleur », « puissant aphrodisiaque », « bois cette offense », « divin breuvage », « perfides poisons »⁶⁴⁵ ; « vie empoisonnée », « boisson acide » et « poison » plusieurs fois⁶⁴⁶. Comme dans *Tristan et Yseult*, ce symbole d'une certaine fatalité n'est qu'un « alibi » qui sert à les dédouaner de leur évidente culpabilité transgressive, « inavouable tant aux yeux de la société (...) qu'à leurs yeux propres »⁶⁴⁷. Ce transfert de responsabilité dans les échecs amoureux des protagonistes noailliens les dissuade de changer les choses. Par exemple, ce n'est pas de la faute de Sabine si son mari et Jérôme ne l'aiment pas comme elle le souhaiterait. Puisque cela ne relève pas de son fait, il n'y a rien à faire : c'est « une compensation et une justification toutes données à sa souffrance, à sa détresse ou à son malheur⁶⁴⁸. » Mais il y a aussi une autre explication à cet enfoncement dans la douleur : le plaisir. En effet, l'impossible assouvissement du

⁶³⁹ René Lauret, *op.cit.*, p. 561.

⁶⁴⁰ *La Domination*, p. 252-253.

⁶⁴¹ *Tristan et Iseult*, p. 88.

⁶⁴² Denis de Rougemont, *op.cit.*, p. 108.

⁶⁴³ « Le doux Tristan, confus de ces grandes plaintes, courbe la tête devant celui qui fut son ami, et que soutiennent de leur assentiment silencieux les chevaliers consternés ; on croit qu'il se repent, mais alors, redevenu seul en son âme, il se tourne vers Yseult, et simple, et sûr, et tranquille, pareil à un jeune homme honnête qui dans la demeure se ses parents invite sa fiancée à le suivre, il la convie à l'impossible et funeste bonheur. Et c'est pourquoi il mourut. » *Les Innocentes*, p. 66.

⁶⁴⁴ *Tristan et Iseult*, p. 88.

⁶⁴⁵ *La Domination*, p. 108, 137, 189, 253, 259 et 266.

⁶⁴⁶ *La Nouvelle Espérance*, p. 212, 226, 94, 296 et 301.

⁶⁴⁷ Denis de Rougemont, *op.cit.*, p. 109.

⁶⁴⁸ Robert Misrahi, *op.cit.*, p. 213.

désir l'exalte d'autant plus, il serait donc fou de vouloir supprimer les obstacles qui permettent d'accéder à cet état qui sublime l'être et idéalise l'aimé. Le désir ainsi divinisé devient une puissance absolue : l'histoire de Tristan et Yseult fascine car elle s'accomplit par-delà un quotidien routinier et au mépris de toutes les conventions sociales. Cet amour semble le seul inaltérable et infaillible.

De plus, la passion débute par « le boire amoureux » qui contient la « destruction » et « la mort », ce qui revient à dire que l'amour porte le plaisir mais aussi la mort⁶⁴⁹. Sujets de ces forces opposées, ballottés par un même vertige, les amants noailliens ont parfaitement assimilé la leçon du mythe : ils ne se rejoindront absolument « qu'à l'instant qui les prive à jamais de tout espoir humain, de tout amour possible, au sein de l'obstacle absolu et d'une suprême exaltation qui se détruit par son accomplissement⁶⁵⁰ », ils triomphent de la mort. Dès lors, la passion amoureuse ne se définit plus comme une existence plus riche, plus mouvementée ou haletante. Au contraire, force est de constater la solitude extrême de tous ces protagonistes. À ce titre, l'ampleur de ce champ lexical dans *La Domination* s'avère incontournable⁶⁵¹. Antoine effectue même une retraite, après son départ d'Italie, qui rappelle la grotte de Tristan. Mais là encore, cet état n'est pas dénué de plaisir comme l'attestent les deux expressions suivantes : « la volupté solitaire » et « le miracle de solitude »⁶⁵². Il en résulte les errances des personnages romanesques, celle d'Antoine Arnault reste la plus flagrante alors que celle de Sabine, « être de solitude⁶⁵³ », plus insidieuse, n'en est que plus tragique. Ainsi ces parcours chaotiques s'apparentent-ils à une quête mystique qui progressivement les dépouille totalement et les plonge dans un dénuement tant extérieur qu'intérieur⁶⁵⁴. Dès lors, pour ces personnages, deux obsessions se disputent leur conscience : celle de l'être aimé et celle du vide laissé par son absence. Mais par ces brûlantes morsures « l'âme souffre séparation et rejection, dans le temps même de la plus vive ardeur de son amour⁶⁵⁵. » Ces accès n'aboutissent pas à la révélation divine

⁶⁴⁹ *Tristan et Iseut*, p. 88.

⁶⁵⁰ Denis de Rougemont, *op.cit.*, p. 39.

⁶⁵¹ Ce champ lexical comporte une cinquantaine de termes parmi lesquels : « solitaire », « seul », « isolement »...

⁶⁵² *La Domination*, p. 73 et 125.

⁶⁵³ *La Nouvelle Espérance*, p. 166.

⁶⁵⁴ En guise d'illustration, ce cri d'Antoine Arnault à Marie : « Ma chère Marie, c'est vous Sainte-Marie des Miracles, car de votre cœur, qui était un petit pain ordinaire, vous avez fait une rose brûlante... », p. 130. On peut également souligner au passage, le mélange de références chrétiennes et courtoises, analyse croisée que propose Denis de Rougemont du mythe de Tristan et Yseult.

⁶⁵⁵ Denis de Rougemont, *op.cit.*, p. 111.

mais à ce que Catherine Perry a dénommé « une mystique athée⁶⁵⁶ », entre déisme et panthéisme⁶⁵⁷. Bien au contraire, la disparition de l'amant entraîne un vide absolu qui ébranle totalement Sabine de Fontenay : « ce vide empêchait l'équilibre et la solidité de son caractère⁶⁵⁸. » Ce vide, pour elle, préexiste à l'amour qui n'a pas révélé à ce personnage le néant déjà familier de l'existence car elle l'avait en quelque sorte apprivoisé et « peupl[é]⁶⁵⁹ ». Mais face à l'abîme vertigineux, l'inanité de la vie crève les yeux : « À peine au centre de la vie, j'en vois déjà le néant », déplore Antoine Arnault qui a le cœur « vide »⁶⁶⁰. D'abord, la mort demeure effrayante, pourtant « puisque c'est le néant et rien » (p. 289), il relativise sa panique. Dans un second temps, si la vie ne consiste qu'à masquer ce vide, la mort se définit comme la plénitude qui lui manque, permettant enfin aux amants de se réunir : « Élisabeth, disait-il, après que j'ai désiré le monde, la puissance, les plaisirs, et finalement le néant, c'est vous qui m'êtes donnée, chétive et périssable ; (...) mais il me faudrait, pour vous avoir, être mort près de vous morte. » (p. 232). Dès lors, la mort est souhaitée par les amants et perçue comme une « nécessité » mais aussi comme la volonté de l'amante d'être tellement « semblable à lui que la mort ne lui est plus néant, mais calme et divin rendez-vous »⁶⁶¹, à l'image d'Yseult qui meurt avec et pour Tristan.

Enfin, cette expérience mystique de l'amour qui mène à la mort annihile rétrospectivement toute la valeur de la vie. Ce nihilisme se traduit par le suicide de Sabine. Le renoncement de la volonté a engendré le mépris et le discrédit de soi. Toute action est donc impossible car perçue comme dépassant les capacités estimées. Tel est le fonctionnement du suicide de Sabine qui semble s'enfermer dans une sorte de déterminisme. Ce dernier anéantit la puissance de la volonté alors qu'elle est l'essence même de l'individu⁶⁶². Ainsi l'héroïne d'*Octave* déclare-t-elle : « Dans le cœur de l'homme, là est sa destinée ; dans sa résolution à n'accepter point, dans sa révolte qui, aussitôt, ingénieusement s'organise, dans son sublime défi, tendu à la vie comme à la

⁶⁵⁶ « Celles par qui le scandale arrive : éthique de l'innocence chez Gérard d'Houville et Anna de Noailles. » *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français*, sous la dir. de Metka Lysancié et Myriam Watthee, Delmotte, 1997, p. 287.

⁶⁵⁷ La difficulté à cerner Élisabeth provient sans doute de son caractère abstrait, diaphane qui peut être interprété comme le seul vrai personnage mystique (Cf. p. 265) ou comme le prétexte à la quête mystique d'Antoine Arnault.

⁶⁵⁸ *La Nouvelle Espérance*, p. 151.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 166.

⁶⁶⁰ *La Domination*, p. 194 et 210.

⁶⁶¹ *Les Innocentes*, p. 188 et 110.

⁶⁶² « L'être est une volonté pareille à la guerre », *Le Visage émerveillé*, le 5 octobre, p. 107.

mort, au-dessus de tout évident obstacle : là est sa liberté, sensible à lui-même, à sa fatalité consciente. »

En définitive, le mythe de Tristan et Yseult nous apprend que la passion amoureuse débouche sur une ascèse qui prend la forme d'une quête mystique. L'union avec l'être aimé n'est plus qu'un prétexte et en aucun cas une finalité. La passion s'avère par conséquent fatalement mortelle puisque cherchant « l'amour de l'Amour⁶⁶³ », le héros inconscient de ce leurre n'a rencontré que sa finitude. Les romans d'Anna de Noailles puisent dans cette légende toutes leurs illusions d'amour absolu et de rêve de bonheur. Mais l'expérience de ce désir qui porte le plaisir et la mort est riche d'enseignements. Au fur et à mesure, ils apprendront par le biais de terribles souffrances, de questionnements et d'errances solitaires, que ce drame existentiel s'avère tout intérieur. Dès lors, l'amour et son objet sont dépassés ou rejetés : « Nous n'aurions plus besoin de nous aimer, puisque nous nous aimerions⁶⁶⁴. » Mais alors, à quoi cela a-t-il servi ? Pourquoi de telles épreuves ? La question théologique affleure dans tous les romans de Noailles et plus encore dans sa poésie. Cependant, aucun des personnages ne connaît la révélation divine à l'issue de ce cheminement éprouvant : la foi n'est donc pas la finalité de l'existence. Les personnages noailliens éprouvent une expérience mystique en ce sens qu'il y a bien « la connaissance du mystère et de l'expression de l'indicible⁶⁶⁵ » mais elle ne prouve pas l'existence de Dieu.

Il apparaît un réel néant ontologique qui ramène l'homme à sa condition charnelle où le Désir et la mort triomphent : « Seul le souffle glacé de la mort est capable d'éteindre cette petite flamme d'or⁶⁶⁶ ». Sœur Sophie uniquement semble avoir atteint ce que les chrétiens nomment le « sublime » qui provient de la grandeur d'âme acquise « quand nous nous élevons au-dessus des difficultés, des souffrances, des épreuves⁶⁶⁷ ». Pour les autres protagonistes, la mort est souhaitée car elle peut apporter cet absolu et cette paix.

Enfin, pour Denis de Rougemont toute la poésie occidentale procède de l'amour courtois et de la matière qui en découle. Toutefois, il ajoute que peu d'écrivains ont atteint « cette connaissance audacieuse, desséchée, exacte, et plus proche qu'on pourrait

⁶⁶³ Denis de Rougemont, *op.cit.*, p. 168.

⁶⁶⁴ *Les Innocentes*, « Parmi les lettres qu'on n'envoie pas », p. 71.

⁶⁶⁵ Alain Michel, *Théologiens et Mystiques au Moyen Age*, Gallimard, 1997, p. 30.

⁶⁶⁶ Marthe Borély, *op.cit.*, p. 220.

⁶⁶⁷ Alain Michel, *op.cit.*, p. 20.

le croire de la mystique négative. La plupart reviendront aux illusions de l'amour humain, sans retrouver pourtant la forte naïveté du mythe⁶⁶⁸. »

En concluant par quelques vers d'Anna de Noailles, il est probable que l'on touche à ce phénomène à la fois puissamment exaltant et profondément nihiliste qui n'est pas, une fois de plus, sans évoquer le mythe de Tristan et Yseult ou encore les écrits des mystiques chrétiens, tels que saint Augustin, Thérèse d'Avila, Bathilde et Herrade de Landsberg que Noailles cite également :

« Jadis je m'aimais,
Tu sais quel orgueil
Parfois animait
Ma voix et mon œil.
- L'esprit sombre et froid,
Je hais moi sans toi. »
(...)
« Tout est, et pourtant tout n'est rien.
(...) Tout n'est que vanités et pâture de vent !⁶⁶⁹ »

⁶⁶⁸ Denis de Rougemont, *op.cit.*, p. 114 et 168.

⁶⁶⁹ Anna de Noailles, *L'Honneur de souffrir*, p. 127, 133 et 174.

CONCLUSION

Anna de Noailles a été une figure incontournable du début du XX^e siècle. Aristocrate d'origine grecque et roumaine, deuxième enfant du prince et de la princesse Bessaraba de Brancovan, Anna-Élisabeth est née à Paris le 15 novembre 1876. Son père, militaire sorti de Saint-Cyr, avait épousé Rachel Musurus, issue de la lignée des Bibesco et fille de l'ambassadeur de Turquie en Grande-Bretagne. Outre cette situation sociale prestigieuse, les enfants du couple ont également hérité d'un environnement culturel formidable. Dans sa biographie, Anna de Noailles fournit de nombreuses anecdotes prouvant l'amour de ses parents pour les grands écrivains français et, en particulier, pour Victor Hugo, la référence absolue. De plus, grâce à leur ouverture d'esprit et à leur passion pour la culture, de nombreux artistes et écrivains étaient fréquemment invités chez les Brancovan ; tels que Frédéric Mistral, Sully Prudhomme, Henri de Régnier, Eugène Melchior de Vogüé, ou encore Marcel Proust. Il faut aussi souligner que Rachel de Brancovan était une musicienne exceptionnelle, une virtuose du piano qui côtoyait les compositeurs de l'époque et connaissait les derniers élèves de Chopin. Dans un tel contexte, la jeune Anna conçut un véritable culte pour la beauté et pour les arts. Néanmoins, ce n'est pas cette grande demeure richement décorée et fastueuse ni son ambiance souvent festive ni ses hôtes insignes non plus qui devaient influencer profondément sur le tempérament d'Anna. En effet, le véritable lieu fondateur de son idiosyncrasie se situait bien loin de Paris où elle était pourtant si fière d'être née : à quelque six cents kilomètres de la capitale, le couple Brancovan avait acheté une villa entourée d'un grand jardin qui s'ouvrait sur la plage du lac Léman. Là, dans ce « paradis » d'Amphion-les-Bains, la petite fille découvrit la nature et pressentit très tôt que l'univers lui avait fait le don de la poésie.

Grâce aux encouragements maternels et aux illustres modèles – Musset et Hugo – Anna s'essaya à la poésie avant sa dixième année. Les premiers essais furent peu probants et la fillette même pensa embrasser la carrière musicale. Mais elle en fut rapidement dissuadée par sa mère. L'entourage direct de la jeune princesse joua

également un rôle important dans sa future vocation : sa nourrice allemande lui lisait des contes de fée de son pays d'origine et lui nommait les plantes ou les animaux du jardin dans sa langue natale. De ce fait, les premières tentatives de l'écrivain en herbe se fondent sur le genre du conte. Ces courtes histoires simples relatent les malheurs d'enfants pauvres ou malades. À cette époque, encore non affranchie des influences parentales, ses premiers écrits sont imprégnés d'une grande ferveur religieuse¹. Puis, cette foi enfantine et aveugle laisse la place à des préoccupations plus sentimentales : Anna rêve au prince charmant. Les années suivantes sont consacrées à la découverte et à la compréhension des règles de la prosodie. Pendant cette période d'apprentissage, elle est entourée par des maîtres du genre et diverses influences marquantes datent de ce moment : elle soumet ses premiers vers à l'approbation de Sully Prudhomme, s'inspire de Musset avant de lire les enivrants romans de Pierre Loti. Progressivement, des influences philosophiques viennent s'agréger à ce substrat littéraire : Pascal, Montaigne, Voltaire, Rousseau ou encore Schopenhauer et bien sûr, Nietzsche dont la pensée correspond le mieux à sa conception héroïque et exaltée de la vie. Mais, en 1886, les jours d'insouciance s'achèvent avec la mort de son père. La fillette âgée de dix ans reste traumatisée par ce drame. Toute la famille porte le deuil comme un opprobre jusqu'au jour où sa mère décide de se rendre sur les rives du Bosphore où vit encore une partie de sa famille. Ce séjour, ponctué par la maladie, ne satisfait pas Anna qui aurait préféré retrouver la magie plus familière du jardin d'Amphion. Cependant, les émotions et les souvenirs mémorisés trouveront plus tard leur expression littéraire.

Si Anna de Noailles s'est d'abord essayée à composer des poèmes, il semble que la prose tout autant l'accapare à ses débuts, comme le prouvent les nombreuses ébauches de contes – les premiers dont nous ayons connaissance datant de 1891. Mais elle rêve toujours d'imiter Musset et dès qu'elle montre ses premiers poèmes à son entourage, la rumeur de son talent se répand vite. Madame Bulteau, qui la traitera comme sa propre fille, souhaite la rencontrer, et son cousin, Robert de Montesquiou-Fezensac, incite Louis Ganderax² à publier quelques poèmes. Anna de Brancovan, devenue comtesse de Noailles en 1897, entre ainsi en littérature, mais de manière

¹ La rupture définitive eut lieu à l'été 1895 : « Ne plus croire, c'est une épouvante qui touche à la folie ; c'est la conscience perpétuelle d'une fragilité sans recours, d'un agissement sans résultat, d'une fin sans avenir. » Extrait du quatorzième cahier, cité par François Broche, *op.cit.*, p. 107.

² Écrivain et journaliste (1855-1941), il fonde avec Henri Meilhac *La Revue de Paris* (1894-1970). Le 1^{er} février 1899, il publie huit poèmes d'Anna : « Offrande », « Les Rêves », « Vision », « Dissuasion », « Renouveau », « Soir d'été », « L'Automne » et « Voix intérieure ».

discrète, épaulée par une coterie incontournable. D'ailleurs, son mariage et sa grossesse retardent la publication du premier recueil. Lorsqu'en 1901 paraît *Le Cœur innombrable*, la jeune femme est loin d'imaginer l'incroyable succès³ qui l'attend et encore moins qu'elle participerait, même involontairement, à un phénomène unique dans l'histoire littéraire : l'émergence croissante des femmes écrivains. Dans cette mouvance, on retrouve d'autres auteurs – également plus ou moins oubliés aujourd'hui – comme Lucie Delarue-Mardrus, Renée Vivien, Gérard d'Houville, Marguerite Audoux, Rachilde, Gyp, Marie Gasquet, Gabriel Réval, Colette Yver... Très vite ce phénomène donne lieu à diverses réactions, des plus violentes aux plus complaisantes. Qu'elles soient poétesses ou romancières, aucune n'échappe aux critiques, à tel point que l'on va s'interroger sur les hypothétiques spécificités des œuvres de femmes. Celles-ci ont subi l'acrimonie de certains critiques qui ont souvent effectué un amalgame avec les avant-gardes artistiques parfois très radicales. En effet, la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle sont perçus comme une période charnière marquée par de profonds bouleversements. Cette époque fiévreuse et contrastée d'avant-guerre, la Belle Époque, gagne toute l'Europe. Le modernisme s'expose à Paris depuis l'Exposition de 1889 : c'est l'avènement de l'automobile, de l'avion, du métropolitain, ou encore du cinéma, progrès rendus possibles grâce à l'électricité. De ce fait, l'évolution, très rapide, fait naître un besoin radical de renouveau dans tous les domaines culturels et artistiques. Le XX^e siècle s'impose comme un temps d'expérimentations diverses et croisées.

Le domaine de la peinture voit surgir en quelques années de nombreux courants, tous révolutionnaires ; à l'exemple du futurisme, venu d'Italie avec à sa tête le turbulent Marinetti, et du cubisme, d'abord animé par Léger et Braque, puis par Picasso dans les années 1910. Puis le dadaïsme apparaît avec Duchamp et Picabia. À cette même époque Vlaminck, Matisse et Derain développent le fauvisme tandis qu'en 1914 Monet expose les *Nymphéas* à l'Orangerie. La musique participe aussi de ces changements radicaux : les formes musicales évoluent. Et déjà, on cherche un successeur au dernier grand

³ *Les Nouvelles Littéraires* ont consacré un numéro spécial à la mort de Noailles dans lequel de grands noms de la littérature lui ont rendu hommage de manière appuyée. On peut citer : Jean Cocteau, Maurice et Roger Martin du Gard, Paul Painlevé, Edmond Jaloux, Paul Morand, Julien Benda, Jacques-Émile Blanche... Le témoignage de François Mauriac illustre parfaitement la ferveur dont elle était entourée : « Cette jeune femme illustre prêta sa voix à toute une jeunesse tourmentée. Sa poésie fut le cri de notre adolescence. Auprès des autres, nous cherchions l'apaisement, la lumière ; ou nous leur demandions d'être bercés ou endormis. Mais elle attirait à soi les passions qui ne veulent pas guérir. », 6 mai 1933.

maître de la musique française, Camille Saint-Saëns⁴. Claude Debussy et Erik Satie affectionnent particulièrement les formes brèves et composent des pièces à l'orchestration plus sombre. En définitive, là encore, les rigueurs de la construction sont abandonnées : « une nouvelle esthétique musicale se dégage, qui correspond à une autre façon de sentir⁵. » Stravinski dans ce même dynamisme du renouveau musical, accompagne les surprenantes représentations des Ballets russes auxquelles Noailles et ses amis assistent subjugués dès 1909. On peut encore évoquer les débuts d'Isadora Duncan⁶ puis du jazz vers 1919⁷ et des spectacles fracassants de Joséphine Baker. Mais certains artistes sont restés dans la mouvance des différentes influences esthétiques du XIX^e siècle et en particulier des courants romantiques et symbolistes. De ce fait, un clivage s'instaure entre une avant-garde audacieuse et virulente qui a soif de révolutions culturelles et une autre tendance plus conservatrice qui a choisi d'endosser le rôle de défenseur des traditions classiques. Dans cette nouvelle querelle des Anciens et des Modernes, la question du genre se trouve au cœur des débats. La littérature est touchée par un véritable ébranlement des modèles et des repères traditionnels. Dans ce contexte, le roman connaît une crise profonde et l'on s'interroge sur sa pérennité et sur les règles qui pourraient le régir au même titre que la versification s'impose en matière de poésie à forme fixe. D'ailleurs, y a-t-il un art de la prose ? De plus, le foisonnement de l'offre qui ne cesse de croître, ne peut, selon certains, garantir la qualité du roman, mettant également en péril l'avenir du genre. Enfin, ce flou dans la forme se heurte à l'incompréhension alors que d'autres l'interprètent comme le trait d'union entre cette crise et l'évolution de la société. Effectivement, la réflexion sur le roman s'avère inséparable des nouvelles questions humaines, philosophiques et sociales. En outre, les premières traductions des philosophes allemands contribuent à déboulonner le système de valeur en place. Schopenhauer tout d'abord, puis Nietzsche, dénoncent les valeurs normatives qui paralysent la société. Ainsi les écrivains et surtout les romanciers s'engagent-ils dans un mouvement général de libération des mœurs, comme le prouvent les scandales provoqués par quelques œuvres jugées sulfureuses (par exemple, *Le*

⁴ Le compositeur (1835-1921) a mis en musique, par exemple, « Les Violons dans le soir », poème extrait du recueil *Les Éblouissements*.

⁵ Serge Gut, « L'impressionnisme musical français et son environnement », *Histoire de la musique*, sous la dir. de Marie-Claire Beltrando-Patier, Bordas, 1995, p. 522.

⁶ Arrivée à Paris en 1900, elle connaît rapidement la gloire après avoir été invitée à danser chez les Polignac.

⁷ Sydney Bechet, clarinettiste et saxophoniste, effectue ses premières tournées en Europe en 1919 puis accompagne Joséphine Baker dans sa *Revue Nègre* au théâtre des Champs-Élysées en 1924.

Diabole au corps de Raymond Radiguet en 1923). Mais depuis quelque temps déjà, les femmes ont osé outrepasser les conventions et n'ont pas hésité pas à mettre à mal les tabous moraux et sexuels de la société. Ces transgressions sont d'ailleurs à l'origine d'une partie des critiques formulées à leur rencontre⁸.

Ces bouleversements ont donc porté sur le devant de la scène littéraire une nouvelle génération d'auteurs. Ceux-ci non seulement abandonnent les règles classiques, mais aussi la neutralité et l'objectivité. Surgit alors la personnalité de l'écrivain, sa sensibilité, son être intime. Si le romantisme a érigé cette propension en mouvement de fond, le phénomène de ce début de siècle s'amplifie et dépasse le simple épanchement sentimental : les auteurs expriment dorénavant leurs opinions politiques. Ils s'engagent pour une cause, une idée de manière libre, sans préoccupation excessive des normes et des règles. Les écrivains engagés monopolisent l'actualité sociale et politique : ils assument un « rôle fondateur (...) dans la formation des esprits au tournant du siècle⁹. » Il faut dire que le contexte politique de l'époque s'y prête : en 1894 éclate l'affaire Dreyfus qui partage la société, comme le milieu littéraire, en deux clans. Marcel Proust, un grand familier de la famille Brancovan, fait du prosélytisme et parvient à convaincre Anatole France de se joindre au groupe des défenseurs de Dreyfus. Noailles a déjà pris fait et cause pour le capitaine, alors que l'homme qui l'a subjuguée et dont elle est tombée amoureuse, Maurice Barrès, se trouve dans l'autre camp. Ce désaccord, qu'il attribue à la naïveté de son amie, ne les a pas séparés véritablement : Maurice Barrès fut la grande histoire d'amour d'Anna de Noailles. Dès lors, toutes leurs lettres et leurs œuvres portent les traces de cette passion amoureuse. Chacun a influencé l'autre jusque dans son style, à l'exemple de certaines images communes aux deux écrivains et du choix des temps dans les dialogues des romans noailliens. À la fois source d'inspiration, critique et soutien moral l'un pour l'autre, Anna de Noailles et Maurice Barrès ont vécu une histoire cruciale qui a contribué à façonner leur œuvre : à sa demande, elle écrit les récits de son voyage en Orient ; pour elle, il écrit *Le Jardin de Bérénice*...

Dans cet environnement social et sentimental étonnant, Anna de Noailles a écrit dix recueils de poésie publiés entre 1901 et 1934, trois romans, une multitude d'articles

⁸ Maurice Barrès, à propos de *La Nouvelle Espérance*, note dans son cahier : « Si nous étions encore aux époques héroïques, il pourrait arriver à cette audacieuse, à cette prêtresse que ses compagnes la déchirassent. » *Mes Cahiers 1902-1904*, *op.cit.*, p. 220.

⁹ Michèle Touret, *op.cit.*, p. 23.

de presse (critiques, hommages, entretiens, souvenirs...) et une autobiographie qui s'arrête au récit de son adolescence. Si, en général, ses écrits poétiques ont été bien accueillis par la critique et furent de grands succès de librairie, ses romans et recueils en prose n'ont pas suscité le même regard admiratif. Pourtant, la poésie comme la prose émanent d'une même matière et abordent des thèmes identiques chers à l'auteur. La question du genre se pose donc de manière impérieuse et sous-tend toute l'étude effectuée. En effet, à l'origine de cette analyse, s'est imposé le sentiment que le style mis en œuvre dans les courtes pièces en prose était plus pertinent et efficient que celui développé dans les deux longs romans. En outre, on a pu observer un épurement progressif des textes : Noailles écrit des articles pour la presse, format nécessairement court, et aboutit à la composition de recueils poétiques plus condensés et, notamment, *L'Honneur de souffrir* dont les poèmes comptent rarement plus d'une quinzaine de vers. Ce n'est donc pas tout un pan de l'œuvre de Noailles qui serait de moindre valeur. En outre, ce travail a aussi mis en lumière les qualités littéraires indéniables de *La Nouvelle Espérance* et de *La Domination* grâce à des recoupements divers réalisés entre les différentes compositions ; les critiques concernant ces ouvrages doivent dorénavant être plus modérées. Quelques analystes attentifs – Léon Blum, Jean-Louis Vaudoyer par exemple – étaient déjà parvenus à cette conclusion : les textes les plus concis demeurent les plus aboutis¹⁰. Il ne s'agit donc pas tant du choix d'un genre plutôt qu'un autre que de la précision et de la brièveté des pièces qui leur procurent une singularité certaine et une réelle faculté à troubler le lecteur.

On peut encore ajouter que le choix de la prose ne semble s'être imposé que pour la description minutieuse des sentiments amoureux, afin de définir avec le plus de précision possible les contours de la sensibilité humaine. Mais opter pour la prose relève visiblement d'une décision périlleuse : « La prose est le violon qui touche de trop près au souffle même, à la respiration, au cœur ; il surprend les secrets qu'on ne lui confiait pas¹¹. » Cet aveu suggère que la prose est un flot difficile à juguler. Plus encore, sans les règles rigides de la poésie, l'auteur débonde son cœur et son esprit au risque de se livrer trop ouvertement. De ce fait, les approfondissements et les éclaircissements supposent logiquement un allongement du texte qui peut s'avérer fastidieux. Moins de lyrisme,

¹⁰ « (...) cette ivresse dionysienne qui fit écrire à Mme de Noailles ces poèmes synthétiques [qui] demeurent pour moi les plus beaux de son œuvre », Jean-Louis Vaudoyer, *op.cit.*, première partie.

¹¹ Extrait d'une lettre adressée par Anna de Noailles à Henri Franck en mars 1911, cité par Claude Mignot-Ogliastri.

plus de souplesse, la prose se rapproche davantage de l'acte de parole. Le mot devient le truchement de la voix et non plus de la pensée. Par conséquent, lorsque l'on connaît la verve et le brio d'Anna de Noailles, réputation qu'elle a acquise dans les salons, on comprend que prose et poésie sont pour elle deux genres complémentaires. De plus, la prose permet également de toucher un lectorat plus large, ce qui s'avère indispensable quand l'on s'est fixé, comme dans le cas des *Innocentes*, des visées pédagogiques et didactiques. Enfin, la prose est devenue le lieu de la fiction et peut-être est-il permis d'avancer que l'auteur y travaille avec plus de décontraction et de facilité.

Mais, précisément, que relatent ces proses et quels en sont les enjeux ? La récurrence des thèmes abordés – la nature, l'amour, l'art et la mort – finit par conférer une cohérence globale à l'œuvre qui prend tout son sens lorsque l'on procède à des va-et-vient fréquents dans la poésie et la prose, l'un et l'autre s'éclairant réciproquement. Les trois romans d'Anna de Noailles s'articulent autour d'histoires très différentes. Néanmoins, ils reposent tous les trois sur une structure fermée, instaurée dans *La Nouvelle Espérance* et *La Domination* par la mort des protagonistes et, dans *Le Visage émerveillé*, par la chronologie étalée sur une année passée à raconter régulièrement la vie et la découverte de l'amour au sein d'un couvent. Les ressorts du romanesque noaillien reposent sur trois caractéristiques principales : l'importance du traitement du temps, la quasi absence de dialogue avec l'insertion de remarques de la part du narrateur¹², et enfin, la dimension indubitablement poétique de chaque récit. Quant aux personnages, ils ont pour modèles des ascendants illustres, quasiment des mythes, tels que Don Juan, madame Bovary ou encore Faust.

Par certains points, les techniques stylistiques de Noailles recèlent une forme de modernité. Tout d'abord, dans les formes dialogiques, les frontières entre dialogue et récit tendent à s'estomper. Ce qui évoluera plus tard, dans les romans de Nathalie Sarraute par exemple, vers une sorte d'indifférenciation totale. Le lecteur doit alors s'aider d'autres éléments du texte pour ré attribuer les différentes sources énonciatives aux personnages. De même, le choix des verbes introducteurs du discours a des conséquences sur la manière dont on va percevoir leurs paroles. La grande neutralité, pour ne pas dire la platitude de ceux choisis par Noailles annonce déjà la banalité des propos de ces personnages. Sous l'œil expert et cruel de leur concepteur, transformé

¹² « Le dialogue (...) peut modifier les impressions produites sur le lecteur par la focalisation, que ce soit en la renforçant, en l'affaiblissant ou en créant des effets qui semblent relever d'un type de focalisation autre que celui théoriquement en jeu. » Vivienne G. Mylne, *op.cit.*, p. 103.

quasiment en clinicien voire en physiologiste, ils se transforment en de véritables cobayes : « Pour le médecin comme pour l'écrivain, le remède est dans le mal¹³. » Malmenées et démunies, ces marionnettes sont devenues incapables d'assumer des forces qui les dépassent : le temps, la contingence et la mort¹⁴. Le temps reste, de ce fait, l'élément crucial qui broie ces personnages en quête de stabilité et de pérennité. Ce facteur immuable influe sur la structure même des romans qui contiennent de nombreuses expansions : analepses, prolepses et périodes de temps étale. Ces perturbations chronologiques sont très prégnantes dans *La Domination* où le brouillage permet précisément de faire ressortir les paradoxes du temps. Cependant, Noailles ne développe pas autant ces possibilités que le fait Marcel Proust dans *La Recherche* dont le récit est structuré sur une voix narrative unique donnant l'illusion d'un monologue intérieur, complexifié par divers ajouts, commentaires ou développements d'idées. Toutes ces expansions, tant chez Noailles que chez Proust, dilatent la durée et mettent en relief l'expérience subjective du temps. C'est dans ce carcan que la romancière a logé ses personnages et les étudie tel « le chimiste le plus expert¹⁵ ». De là naît l'impression qu'ils n'évoluent pas véritablement, qu'ils sont affligés d'une sorte d'immobilisme qui les anéantira à la fin. Alors que Proust s'emploie à révéler le passage du temps et ses conséquences, Noailles, elle, insiste plus particulièrement sur son aspect à la fois subreptice et violent. En définitive, une même idée guide ces deux écrivains : « notre vie consciente et inconsciente est en évolution perpétuelle¹⁶ ». Toutes les activités humaines subissent ce joug : tout se modifie, les personnes, les sentiments et les choses à tel point que l'identité même des êtres est « disloquée (...), aspirée par une réalité mouvante et fuyante¹⁷. » Noailles et Proust rejoignent sur ce point Montaigne qui constate : « Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse¹⁸ ». Dès lors, le travail sur le temps devient une méthode heuristique nécessaire pour comprendre l'homme. L'amour, au cœur de l'œuvre de Noailles – comme de Proust – connaît le même sort désolant et se plie à cette loi implacable : la double contingence du moi et du monde. Ce thème du temps se conclut de manière très

¹³ Bruno Curatolo, « Jean Reverzy, autopsiographe », *Le Corps et ses discours*, sous la dir. d'Anne-Marie Drouin-Hans, L'Harmattan, 1995, p. 133.

¹⁴ « Les héroïnes de Mme de Noailles subissent une fièvre nullement méditée, nullement artificielle. Elles sont des objets, des jouets aux mains de la passion. » Jean-Louis Vaudoyer, « L'Œuvre de Mme de Noailles », *Les Essais*, octobre et novembre 1904.

¹⁵ Marthe Borély, *op.cit.*, p. 115.

¹⁶ Léon-Pierre Quint, *Marcel Proust – Sa vie, son œuvre*, Kra, 1925, p. 149.

¹⁷ Bruno Curatolo, *op.cit.*, p. 129.

¹⁸ Montaigne, *op.cit.*, p. 782.

pessimiste : « (...) nous ne pouvons jamais atteindre, même un instant, le bonheur, c'est-à-dire l'absolu et l'immobilité, sauf dans la mort¹⁹. » Par conséquent, l'incommunicabilité qui règne dans ces romans et la quasi-impossibilité de s'extraire du temps conduisent à une vision absurde de l'existence, comme le prouvent les longs monologues qui véhiculent les questionnements des personnages, tels qu'on les retrouvera plus tard chez Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir ou encore Samuel Beckett. Cependant, pour ces personnages, il existe un domaine qui permet d'échapper à cette loi : l'art. La création artistique s'analyse aussi comme un don que l'artiste fait à l'homme. Mais cette offrande ne se fait pas sans douleur ni souffrance, l'artiste paie de sa personne. Anna de Noailles évoque régulièrement l'exil à son sujet, expérience tellement déchirante que la souffrance devient le terreau-même de la composition. Et progressivement, une « vision philosophique de l'art » se met en place. L'art touche à ce que l'homme recèle de plus profond en lui : les sentiments et les pulsions et en particulier, le désir. L'esthétique d'Anna de Noailles oscille entre pures sensations (qu'elles soient intellectuelles ou charnelles) et désespoir ; Marcel Proust prône la toute puissance de l'art qui est une victoire sur la vie et la mort.

Comme on le sait, tous les arts sont représentés dans les romans noailliens et en particulier la musique. À tel point que, comme dans l'œuvre de Marcel Proust, on peut s'interroger sur une manière musicale d'écrire. La question des rapports entre musique et poésie est évidente, mais plus difficile à démontrer quand il s'agit de prose. Cette relation suppose tout d'abord la référence aux domaines artistiques mais aussi l'exploitation des dimensions phoniques de la langue. La prose de Noailles garde la trace prégnante de la poésie qui elle-même associe la voix et la musique. Ce caractère particulier se remarque tout spécialement dans le cas du roman poétique. Tadié repère les « lieux privilégiés de la poésie dans le roman : l'espace, le rêve, les instants d'extase²⁰ ». Ces grandes caractéristiques, on les retrouve, bien sûr, dans les trois romans de Noailles mais aussi dans les nombreuses proses écrites pour la presse. De plus, l'atmosphère lyrique repose plus spécifiquement, chez Noailles, sur l'emploi constant des images (comparaison, métaphore) et de manière générale, des figures de style – surtout la personnification – puis de l'utilisation inédite des couleurs. Parmi ces particularités, il faut insister sur le fait que « la plasticité » de cette prose provient de la concaténation régulièrement mise en œuvre : « Madame de Noailles a porté à la

¹⁹ Léon-Pierre Quint, *op.cit.*, p. 153.

²⁰ Proust, *op.cit.*, p. 95.

perfection la plus haute ce système des correspondances préconisé par Baudelaire. Le mot, ici, devient une chose tactile, palpable, pesante²¹. » La virtuosité des images prouve la maîtrise de l'écrivain et la puissance de son « imagination productrice [qui] est ainsi la compétence à produire de nouvelles espèces logiques²². » De plus, l'audace de certaines d'entre elles concourt à faire ressortir la sensualité du style comme des thèmes abordés.

Sensualité et désir sont effectivement au cœur de cette œuvre, entraînant une conception originale de l'amour. Ce sujet, Anna de Noailles a voulu l'aborder dans tous ses écrits. Mais chacun possède sa propre singularité et il convient de classer à part *Le Visage émerveillé* et *Les Innocentes*. En effet, la forme du deuxième roman fait penser au roman de l'amour courtois où tout est symbole et déviation du sens premier. Quant aux *Innocentes*, il s'agit d'un recueil de proses, comme le sera l'un des derniers ouvrages parus, *Exactitudes*, bâti sur les ébauches du roman inachevé *Octave*. Dans ce recueil, le lecteur peut trouver des histoires aux morales exemplaires ou encore des conseils et des préceptes nécessaires à la conduite amoureuse, une sorte de guide utile aux hommes comme aux femmes. Par exemple, les conditions les plus favorables sont explicitées, en particulier les lieux les plus propices à la naissance de l'amour (Paris, l'Italie, la campagne, la mer...), constituant une véritable géographie de l'amour. Déjà, on pouvait noter ça et là dans les romans ce genre d'indices issus « d'une observation opiniâtre, (...) vérités désirées dont elle a fait des livres de sagesse à notre usage. Véritables traités des passions et où elle serre de très près, comme nul de l'avait encore fait, cette énigme insoluble du bonheur²³ ». Le bonheur ? Noailles n'y croit pas car la séparation et la mort existent. Cette notion apparaît diversement dans les poèmes de ses débuts où l'on peut, à l'instar de Maurice Blanchot, établir une distinction entre « la mort et le mourir ; la première est “pouvoir et même puissance”, fût-ce de la perte, le second “non-pouvoir”, qui exclut tout terme, toute fin, qui est “poussée de l'impossible indésirable jusque dans le désir »²⁴. La joie de vivre et l'ardeur de la poétesse, qui s'expriment au début de son œuvre, se modèlent sur les manifestations de

²¹ Jean-Louis Vaudoyer, *op.cit.*

²² Paul Ricœur, *Temps et récits I – L'intrigue et le récit historique*, (Seuil 1983), « Folio », 1991, p. 10.

²³ Marthe Borély, *op.cit.*, p. 207.

²⁴ Cité par Jacques Le Brun, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Seuil, 2002, p. 44, et Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 81.

la nature²⁵. Tout ce qui en provient, excite et déchaîne ses sens dans un tourbillon inépuisable. Dans cette volonté de fusion avec la matière et les éléments, l'écrivain rend un hommage perpétuel à la création et à la vie. La nature est littéralement divinisée, comme si Noailles voulait la pourvoir d'une conscience. Mais il y a aussi chez elle un ineffable besoin, une vision encore une fois très nietzschéenne d'appréhender les éléments, d'accéder aux choses pour pouvoir les dépasser. Logiquement, elle regarde donc l'univers, y cherchant l'infini et l'absolu. Dès lors, l'amour prend une dimension mystique que se rapproche sensiblement du « pur amour », tel qu'il est défini par Fénelon : « Ainsi la position d'un amour pur, c'est-à-dire d'un amour sans récompense, dont les seuls critères de validité seraient une parfaite indifférence à la récompense ainsi que l'acceptation, voire l'attente, de la perte de son objet, amour qui mettrait sa jouissance dans la ruine de toute jouissance²⁶ ». Dans cette perspective, effectivement, l'autre n'est plus nécessaire, l'amour devient intangible, désincarné et s'envisage désormais, « dans sa pureté, (...) comme détaché de tout espoir de récompense, comme totalement désintéressé, comme s'adressant à l'objet pour lui-même²⁷. » En effet, si le sentiment amoureux est, comme chez Proust, une reconnaissance immédiate²⁸, l'amant finit fatalement par décevoir l'autre. Dès lors, pour les personnages noailliens, l'amour reste synonyme de lutte, de souffrance et de mort, comme le prouvent les mentions récurrentes au mythe de Tristan et Yseult et à celui de Don Juan. Par conséquent, le fait d'être amoureux implique logiquement un caractère héroïque et celui qui ne possède pas cette qualité n'est qu'un piètre amant. Quant à la femme, elle doit avoir un moyen de défense qui lui est propre, l'orgueil, qui n'a plus dans ce cas de connotation péjorative, comme Colette l'a bien remarqué : « Anna de Noailles (...) fit de l'orgueil, une vertu²⁹ ».

L'autre arcane majeur de cette philosophie du sentiment amoureux est le désir, principe vital et ontologique dont l'été est le symbole. Mais la conscience et la lucidité infaillibles de Noailles l'amènent à conclure tout autrement : tout n'est que vanité car l'existence aboutit à la vacuité et au néant. Bacchante à ses débuts, la poétesse est devenue choéphore. Finalement, elle en tire cette ultime leçon : il faut réincarner la vie :

²⁵ « Je suis née ivre, et j'ai vécu toujours altérée de véhémence et de douleur », *La Nouvelle Espérance*, p. 319.

²⁶ Jacques Le Brun, *op.cit.*, p. 19.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ « Je le vis, je le reconnus, je l'aimai », ébauche pour *Octave*, cahier de 1909, Na fr. 17196.

²⁹ Colette, « Anna de Noailles », *Paris-Soir*, 1^{er} août 1938.

« Le corps, unique lieu de rêve et de raison, / Asile du désir, de l'image et des sons, / Et par qui tout est mort dès le moment qu'il cesse. / (...) J'affirme, en recherchant vos nuits vastes et vaines, / Qu'il n'est rien qui survive à la chaleur des veines !³⁰ »

Par conséquent, il n'existe aucune rédemption pour les personnages des romans noailliens et le seul espoir, à peine dévoilé, semble résider dans l'amitié, comme l'auteur le suggère dans la dernière phrase, quelque peu sibylline, de *La Domination* : « Mais comment put-il jamais lui témoigner son amitié, qui était au-dessus de son amour... » (p. 307). Par cette vision originale, Anna de Noailles se rapproche encore de Marcel Proust. En effet, tous deux croyaient en la supériorité de l'amitié qui « suppose l'habitude, l'intimité, la possibilité de connaître les secrets de l'âme (...). L'amitié, en ce sens, se révèle plus puissante que l'amour : ce dernier sentiment peut n'être pas réciproque, tandis que l'amitié ne se conçoit pas sans échange³¹. »

Cet étonnant revirement montre une réelle évolution spirituelle et la portée métaphysique des écrits d'Anna de Noailles. Par conséquent, comme René Lauret, on peut regretter qu'elle « n'ait pas précisé davantage, par un effort de raisonnement, les contours de sa pensée³² », alors qu'elle-même, pourtant, écrit : « Développer le fait que tout vient de l'esprit, règne où tout s'illumine, déception, joie, résurrection, équilibre³³ ». C'est tout au long d'un parcours beaucoup plus intérieur et d'une réflexion plus intime qu'Anna de Noailles parvient à cette conclusion. La jeune femme vive à l'intelligence et la parole fulgurantes s'est détournée de la vitalité de la nature. Celle-ci lui semble même hostile : elle n'est plus ce miroir où elle se voyait sublimée ni cet élément humanisé avec lequel elle souhaitait tant fusionner. Mais la nature, à « la vanité pompeuse³⁴ », lui refuse l'éternité sur terre et lui lance cette « injure de cesser d'être, / Pire que n'avoir pas été !³⁵ ». Dès lors, elle n'éprouve plus qu'indifférence pour l'univers qui finit même par la dégoûter. Le rêve a été remplacé par une sorte de mysticisme triste et sombre. La souffrance et la mort ont provoqué une prise de conscience rédhitoire : le désir de vivre se transforme en « désir de néant³⁶ ». Alors que le décès de son père fut traumatisant, elle ne comprit que plus tard l'ampleur

³⁰ *L'Honneur de souffrir*, VI, *op.cit.*, p. 18-19.

³¹ Yves-Michel Ergal, *op.cit.*, p. 209.

³² « La Philosophie de la comtesse de Noailles », *op.cit.*, p. 576.

³³ Na fr. 17200, un cahier noir daté de 1912.

³⁴ « Interrogation », *Dernier Vers et Poèmes d'enfance*, *op.cit.*, p. 44.

³⁵ *L'Honneur de souffrir*, XIV, *op.cit.*, p. 32.

³⁶ Anna de Noailles, « Confidences à l'ami inconnu », *Les Annales politiques et littéraires*, 15 novembre 1931.

abyssale de la mort. De plus, elle y sera confrontée régulièrement durant toute son existence : qu'il s'agisse de la naissance de son fils après laquelle elle craignit de mourir, de la perte rapprochée d'êtres chers³⁷ ou encore de ses expériences de la guerre, la mort et la détresse semblaient omniprésentes. De même, la maladie l'affaiblit de manière chronique et depuis son enfance, elle lutte contre sa complexion fragile, redoutant également de devenir folle³⁸. Grâce à de nombreux textes autobiographiques, il est possible de saisir en partie l'état d'esprit de Noailles. Ainsi, en 1908, dès ses premiers voyages en Alsace, écrit-elle divers articles témoignant des terribles combats de 1870. Puis, advient août 1914 et « la nature entière est hymne des morts. Ils entendent bien ces voix sacrées, à travers les rafales et les nuées du douloureux Novembre, les soldats de France, couleur de terre et ciel, artisans sublimes (...) Nous les avons vu, à la veille d'un combat, nos soldats, – parents, amis, – résolus à vaincre ou à mourir : anges guerriers dont les yeux sont des ailes, tant l'impatience et la promptitude de leur regard les transportaient déjà au-devant du danger³⁹. » Après la guerre, passée à soutenir les soldats par des envois de colis et de lettres, Noailles se rend à l'ossuaire de Douaumont et tente d'exprimer l'horreur indicible, le choc ressenti : « En vain écoute-t-on le récit sobre, précis, terrifiant de ces attaques et de ces résistances ; en vain la pieuse curiosité entreprend-elle de peupler cette vaste étendue, ces plaines, ces altitudes, de la marée humaine qui s'y abattait dans l'inimitié monstrueuse des éléments et des hommes : nulle image ne se compose en nous de ce chaos bouillonnant. (...) L'effort échoue : l'on ne comprend pas. (...) L'enfer qui régna dans ces lieux, aucun de ceux qui en furent absents ne pourra se le représenter⁴⁰. »

Enfin, toute sa vie, Anna de Noailles a été l'observatrice attentive de son temps. Ainsi faut-il évoquer un article surprenant, « Avec le concours du cœur⁴¹ », dans lequel elle effectue un rapprochement audacieux entre l'intérieur d'une église alsacienne et le match de coupe Davis, remporté à Auteuil par Jean Borotra, en juillet 1932 !

³⁷ Le décès d'Henri Franck en 1912, le début de la Première Guerre mondiale puis la disparition de Proust et de Bulbeau en 1921 ou encore la mort de sa mère, de son ami Gans et de Barrès en 1923 et enfin la mort de sa sœur en 1929, accablent durablement Noailles.

³⁸ En février 1901, Anna est en cure de repos dans la clinique du docteur Sollier, elle écrit à Mathieu : « (...) j'ai tant souffert, j'ai eu l'âme si écorchée et si saignante, je me suis sentie si près de la folie et de la mort que j'ai pu par un effort terrible me tenir en patience et en calme pendant quelques jours (...) j'endure la solitude, la douleur », cité par Élisabeth Higonnet-Dugua, *op.cit.*, p. 49.

³⁹ « La Voix des Morts », *Le Petit Parisien*, 1^{er} novembre 1916.

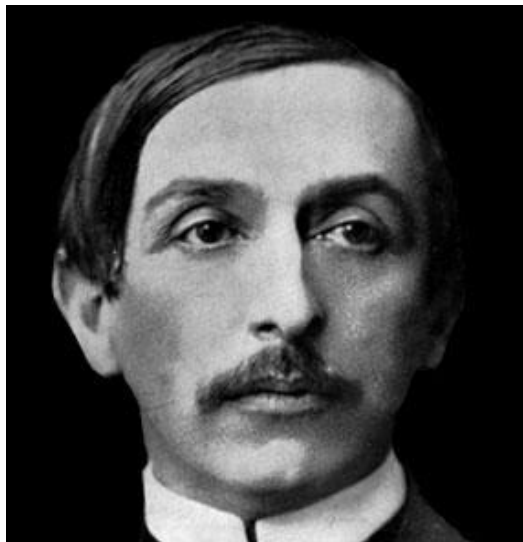
⁴⁰ « La Glorification et l'Espérance », *La Revue hebdomadaire*, 25 juin 1921.

⁴¹ *Les Annales politiques et littéraires*, 1^{er} septembre 1932.

Enfin, toutes les compositions d'Anna de Noailles découlent de son propre vécu. Cette œuvre, consubstantielle à son auteur, est le reflet de son existence : « (...) son art était sa vie même⁴². » Pour elle, l'écriture possédait indubitablement un pouvoir structurant et unifiant, à la fois finalité et moyen de vivre car elle considérait la poésie comme l'unique langage universel et transcendant.

⁴² Fernand Perdiel, « Anna de Noailles », *La Revue du siècle*, juin 1933.





ANNEXES

- *L'Enchanteur Perrault* p. 594
- *Fabulet* p. 596
- *Marthe et Marie* p. 600
- *La Belle au bois dormant* p. 603
- *L'Amoureuse imaginaire* p. 605
- *L'Occident, Les Éblouissements* p. 615
- *Conte de Noël* p. 619
- *Lettre de Maurice Barrès du 29 octobre 1903* p. 625
- *Dédicace du Voyage de Sparte* p. 626

L'Enchanteur Perrault

(juin 1897)

L'Enchanteur Perrault qui contaît la vie d'une manière invraisemblable et charmante / jolie/ gracieuse/ a laissé pour notre plaisir l'histoire de la Belle qui dormit au bois un temps de cent années, au cours duquel elle eut un repos merveilleux.

Mais les ronces ne firent point autour d'elle si bonne garde qu'elle ne fût réveillée par le baiser d'un prince aventureux. Il s'en suivit que les marmitons en grand passage regagnèrent leurs broches et que les laquais se bousculèrent pour porter aux écuries et aux cuisines les ordres de leurs maîtres.

Pour moi j'aurais aimé que l'amant s'étant approché des lèvres de la princesse eût été gagné à son sommeil et que tous les deux après avoir goûté en songe les douceurs de la volupté s'en fussent allés vers la mort qui devrait être la consommation de tout amour. Car il n'est pas facilement admissible qu'après avoir comme le ravissement du bonheur on retourne aux soins ordinaires de la vie⁴³.

Je me chagrine en outre du malaise que dût éprouver la jeune fille qui s'éveillait lentement, les yeux las et chargés de sommeil ; n'ayant point souhaité l'imprudent amoureux en d'excitantes veilles et n'ayant point à l'avance orné son visage de rêves, sa présence dut lui paraître inopportune et sans grâce.

Et il nous déplaît à nous que les fables convainquent et à qui dans le Palais dormant avions pu à ses côtés nous reposer de vivre, il nous déplaît qu'elle recommence la vaine existence le doigt mal guéri de la piqûre du fuseau fatal.

Ceux qui se sont blessés fût-ce légèrement et une seule fois savent désormais que la vie fait mal, que la déception est de toutes les aventures la seule qui nous trouve sans surprise, et que plus que toute chose la mort est désirable.

Pourtant mieux que les autres il reflète notre image, le centre fleuri qui me semble si bien fait à la ressemblance de nos destinées.

Pareils à la princesse que les fées dotèrent, nous sommes merveilleusement fragiles ; le sort nous guette et nous retourne, nulle surveillance, nulle menace et nulle tendresse n'empêcheront qu'en une retraite ignorée en quelque coin secret dont nous

⁴³ Autre version : « Car il n'est pas facilement admissible qu'après avoir comme l'éblouissement du bonheur on retourne aux luttes épuisantes de la vie aux soins journaliers de son corps, à l'ignorance et à l'apaisement. »

n'avions pas de défiance, la Parque qui file les jours mauvais ne nous attire invinciblement et ne nous pique à son cruel fuseau. Et si par une chance singulière ceux-là peuvent, ayant vu couler leur sang, entrer dans le vivant sommeil de l'insensibilité et du mépris, amis zélés, multipliez autour d'eux les gardes vigilantes, épaississez l'ombre et l'oubli afin que nul baiser ne les éveille, ni la caresse des vanités, ni la morsure de l'amour – de l'amour aux dents venimeuses.

Fabulet

Il était une fois un poète appelé Fabulet : il avait passé son enfance à rêver, aussi son corps était-il resté fluet comme une botte de jonquilles et léger comme une balle de sureau. Fabulet n'habitait point une tour d'ivoire comme le font d'ordinaire les poètes, mais il logeait tout au haut d'une maison dans une très petite chambre avec son grillon et sa cigale.

Le grillon avait pris possession de la cheminée et étendait son domaine jusqu'au carrelage de couleur orange qui repoussait un peu le rude tapis de crin barbelé. La cigale avait son jardin sur le devant de la fenêtre dans une caisse de bois peint où poussaient un fusain et des haies légères qui verdoyaient au printemps et dégageaient une odeur amère et fraîche. Le grillon et la cigale du poète Fabulet n'étaient point des animaux ordinaires, ils discouaient avec une habileté surprenante et une séduction subtile, quand l'emportement de la rivalité ne les jetait point dans des excès de violence fâcheux et peu courtois. Ennemis de race et d'éducation, et de plus tous les deux passionnés, ils ignoraient les tiédeurs et les conciliations. Fabulet les aimait également, leur prodiguait les mêmes soins et les mêmes attentions ; les consultaient ensemble et n'écrivait pas une ligne de ses poèmes qu'il ne les eut visités. Il avait pourtant connu le grillon d'abord, dès la première année de son âge, au foyer de ses parents. Il avait négligé volontiers la fréquentation des livres salutaires et même les jeux de l'hiver sur la neige pour l'écouter chanter dans l'âtre, quand les bûches ardentes se morcelaient en grésillant et croulaient doucement dans la cendre molle ; dehors, pendant que la nuit venait, on sonnait les cloches à l'église, et les longues vibrations se couchaient dans le conduit de la cheminée, puis s'engouffraient dans la chambre par rafales ; le grillon racontait à Fabulet de jolies histoires nébuleuses et dévotes, comme il en avait conté autrefois aux doux poètes de l'Allemagne et de la Norvège. Il lui parlait des nains aux grandes barbes blanches qui gardaient les trésors souterrains ; il donnait des détails gracieux sur l'existence mystérieuse des petites sirènes et des princesses, qui, précipitées dans des fruits, se réveillent sur de molles prairies, et puis il décrivait le ciel, l'étoile merveilleuse qui guidait les rois mages à l'adoration de l'Enfant Jésus, lequel naquit dans une étable et fut réchauffé toute une nuit au souffle fervent du mouton, du bœuf et de l'âne. Ce fut beaucoup plus tard, au cœur de son adolescence que Fabulet, rencontra la cigale sonore. Ce jour d'été, le soleil brûlant de près comme une flamme, léchait les routes, les murs,

les nappes de verdure et les ardoises des toits qui scintillaient comme des écailles d'argent. Le jeune homme partit aux champs, chargé lourdement des volumes de ses études maussades. Il s'étendit au bord du chemin le dos dans la poussière qui était chaude et miroitante ; il semblait que les rayons de lumière pulvérisés en or se fussent mêlés au sable ; les orties poussaient drues entre les pierres dans le fouillis des graminées fleuris et déliées ; des bandes d'oies fuyaient dans le fossé en allongeant leurs cols inquiets. Un âne au poil rude, grimpé sur le talus, arrachait les touffes d'herbes vives ; des lézards allaient et venaient dans les fourrés, provoquant sur leur passage des éboulements légers de terre sèche et granuleuse. Les ronces emmêlées laissaient retomber sans vigueur le jet svelte des jeunes branches luisantes et gluantes du vernis des sèves.

Les menthes embaumaient. Il y avait à l'ombre des arbres une odeur d'eau et de crudité. Fabulet ouvrit au hasard le livre des Idylles du poète Théocrite, qui fait aimer les Muses bucoliques. Négligemment il tourna les feuillets où est rapporté le dire harmonieux des bouviers et des moissonneurs, et voici qu'il entendit de jolies vibrations stridentes et brèves, pures comme le cristal et comme l'or ; depuis plusieurs siècles elle dormait entre les pages jaunies, la cigale dorienne et dégourdie, au soleil, ayant encore à ses pattes minces le suc de la mélisse odorante et des bourgeons de térébinthe, elle s'était mise à chanter, chacun de ses mots semblait enduit de miel saturé d'aromates.

Enivré, Fabulet, arracha autour de lui quelques poignées de laitue sauvage, enveloppa la cigale dans les feuilles moites et la porta chez lui. Baignée de lumière collée aux herbes de la caisse rustique, pâmée de plaisir, elle déclama une ode du voluptueux Anacréon :

« Couché sur des myrtes frais et du vert lotus, je boirai à l'aise. À quoi bon parfumer le tombeau et verser sur la terre ce qu'on peut boire ? Couronne pare ma tête de roses... »

Le grillon quitta l'âtre bondissant jusqu'au devant des chenets.

- « Tais-toi, cria-t-il, païenne maudite, ta parole est plus amère que l'ellébore. Retourne en ta terre de corruption et de débauches ; loin de nous tes discours profanes et tes détestables voluptés... »

Mais la cigale l'interrompit :

- « Je chanterai, dit-elle, la douce Corinthe, les villes de l'Asie mineure et la belle Sicile, je chanterai les dieux cléments aux hommes, semblables à eux et

Marthe et Marie

Autrefois vivait dans la province d'Aquitaine un homme très instruit et très pieux, renommé au loin pour la science qu'il avait acquise dans l'art de la poterie. Il habitait dans un bourg une maison entourée d'un petit enclos où fleurissaient des roses trémières et des bouillons blancs. La femme Isabeau vieillissait saintement au milieu de ses servantes dans les pièces retirées qui servaient de cuisine et de salle de travail. Cet homme et cette femme avaient deux filles qu'ils aimaient chèrement ; elles s'appelaient Marie et Marthe du nom des sœurs de l'Évangile. Leur cœur crédule était comme des autels toujours encensés et toujours fleuris ; le divin leur était familier et si la Vierge dont elles priaient l'image, poussant la petite porte de leur jardin fût entrée avec son lys et son auréole elles n'en eussent point eu de surprise. Elles étaient toutes les deux douces, ardentes et tristes ; leur père les élevait dans les recherches de l'abstinence et dans la honte religieuse de leur corps. Elles avaient montré de bonne heure le goût du rêve et une vocation profonde des choses de l'amour, aussi l'odeur de l'Église les contentait-elle pleinement. Elles y adoraient des peintures et des statues habillées de soie qui étaient Marie mère de Jésus, Jésus sur la croix et encore sainte Bathilde, reine des Francs, dont l'énorme couronne de pierreries les emplissait d'humilité et de plaisir. Elles composaient ensemble, à la gloire de ces images, de petites prières toutes empreintes d'une odorante et mystique sensualité ; elles donnaient à leurs saintes des noms de fleurs et ces poèmes répandaient un vivant arôme comme les pages d'un herbier.

Quelques fois elles aidaient leur père dans sa besogne passionnée – Lui, le tendre, potier, si amoureux et si patient devant son rêve, était dès l'aurore et jusque dans la nuit penché sur ses fourneaux. Attentif et soucieux il pétrissait dans la terre grasse des écuelles ; des cruches et des vases ; il les émaillait de couleurs vives et tendres où le hasard du feu laissait traîner des trous de brûlures et des fraîcheurs d'eau bleue. D'autres jours, Marie et Marthe, se tenant par la main traversaient le bourg et les hameaux et allaient écouter des histoires près d'un vieux solitaire qui était devenu leur ami.

C'était un savant venu des villes, il avait apporté avec lui dans sa retraite une quantité extrême de livres, il lisait les textes anciens et avait chez lui de petites poupées de terre cuite trouvées dans la nécropole de Mapina.

Quand Marie et Marthe étaient encore de petites filles, il leur faisait des colliers de cornouilles et de glands, et maintenant il leur disait des histoires du temps d'Achille et des déesses de l'Héllas. Elles se représentaient mal ces dames de beauté, sans baguettes et sans robes perlées dont le plaisir était d'avoir des statues d'ivoire dans les temples près de la mer phosphorescente...

Lorsque Marie et Marthe furent en âge d'être épousées, leurs parents s'étant concertés longuement leur firent connaître deux jeunes gens de la ville, habiles dans l'art de la statuaire et recommandables pour leur piété. Ils leur donnèrent leurs filles en mariage. Quand elles furent devenues les épouses de ces hommes, elles, les petites vierges si peureuses, si jalouses de pureté, si amoureuses de leurs voiles, elles se sentirent dépouillées de joie et nues désormais d'une inguérissable nudité ; – c'étaient comme un hiver survenu dans leur âme avec tous les oiseaux morts et toutes les fleurs tombées.

Oh ! comme on avait imprudemment et sans égards troublé cette innocence qui leur était si nécessaire pour leur compréhension de la vie et de leur Dieu. Même à l'église maintenant l'idée de leur impureté les tenait humiliées et quoique toute soumises à la loi de ce maître qui voulait que son peuple crût et se multipliât, elles sentaient monter de leur cœur malade vers lui comme l'humble et dolente rancune de ce que ces choses si désolantes et si honteuses, aient pu par sa volonté, s'accomplir.

Un jour qu'elles étaient comme de coutume sorties ensemble, se taisant l'une à l'autre leur même secret, elles virent venir sur la route, doucement entre deux rubans d'herbe fleuris, leur vieil ami le solitaire qui tenait à la main un petit livre et souriait à sa lecture. Quand il vit leur attitude et l'air de leur visage, il les pressa de lui dire ce qui causait leur peine et elles, alors naïves et confiantes, tentées du grand plaisir de desserrer leur cœur, lui racontaient avec simplicité leur absorbant malaise.

Quand elles se furent tues, il parla à son tour d'une voix grave où montaient de la chaleur, de la colère et des bonnes pitiés. Il leur dit : « O Marie et Marthe, malheur à ceux qui vous ayant élevées dévotement vous ont ensuite arrachées du sein de son Dieu où vous reposiez comme Jésus l'Évangéliste. Votre bonheur n'était point en dehors de vous, maintenant vous savez le secret des choses dont l'ignorance seule faisait pour vous merveille. Vous n'étiez point destinées à connaître les voluptés puisqu'encore ne savez-vous pas si les obscurs tressaillements de votre être sont de la joie. Car pour les filles de votre manière, il n'est point de satisfactions aux révélations de l'amour. La longue habitude du rêve et des chastes visions vous rend impropres à goûter la réalité du

plaisir. Les prudences vigilantes de vos mères ont empêché de bonne heure chez vous l'essor vigoureux des sens. La nature ne vous a point préparées par l'initiation des bêtes et l'innocence des instincts primitifs, à ses joyeux accouplements. Rien en vous n'appelle l'acte brutal et monotone qui semble aux hommes l'inéluctable et apaisante conclusion d'aimer. Il n'y a point à vos yeux de relation nécessaire entre la rude étreinte et les transports de vos cœurs. Ce qui eut pleinement satisfait vos désirs, ô jeunes filles que le pasteur de Galilée a enclines aux virginités précieuses, c'eût été les longs silences, la pénétration chaude de l'esprit, l'intimité brûlante et grave, les frôlements légers et la dévotion des regards, et surtout – oh surtout – la prolongation haletante indéfinie, éternelle de vos aspirations voluptueuses vers l'inconnu.

Mais vous aussi Marie et Marthe, vous serez mères. Faites de vos filles des êtres nées pour la vie et pour la joie – qu'elles sentent la gloire de leur jeunesse –

Qu'elles aiment les champs, les bois, la belle coloration de l'air, que la beauté du jour enorgueillissent leur sein – qu'elles soient chastes comme Chloé, tendres comme Bérénice et fécondes comme Lia –

Pour vous, chères sœurs, si blessées dans votre rêve et si humbles dans votre corps, allez en paix – les grâces de votre Dieu habiteront en vous – la douce soumission de l'épouse remplacera pour vous la joie d'êtreindre ; vous prendrez un singulier plaisir à votre pieux et quotidien renoncement et l'heure de votre mort sera pleine d'allégresse. »

Marie et Marthe l'écoutaient silencieusement. L'apaisement et la douceur s'étaient faits en elles ; elles étaient retombées déjà dans la nuit bleue de leur adoration. Elles s'en retournèrent l'âme tranquille, l'esprit occupé d'oraisons, les lèvres récitant...

Elles sentaient maintenant leurs corps mystiques se revêtir de blanc, consentir désormais en toute obéissance à l'essentiel mystère, se livrer sans révoltes. Et elles sentaient en même temps leur cœur religieux se fermer pour toujours à la douceur possible des amours humaines.

La Belle au Bois Dormant

Comme le temps est long, voilà bientôt, je crois,
Cent ans que je repose,
Est-ce encore l'été dehors, ou fait-il froid ?
Je ne sens pas les roses

Je dors, je n'ai pas mal, je respire si peu,
À peine peut-on dire
Que mon cœur est vivant comme au creux d'un lis bleu
Un papillon qui vire...

Il me semble qu'on a jeté sur l'univers
Mon voile de baptême ;
Peut-être que nos yeux ne peuvent être ouverts
Que si quelqu'un nous aime

Que tout est noir pour moi ! Qu'a t'on fait du soleil ?
Des saisons anciennes ?
Dort-il, s'est-il éteint, ou brille-t-il vermeil
Derrière les persiennes ?

Je voudrais voir le jour ! C'est un si gai moment
Quand les oiseaux se battent,
Quand la céleste abeille étouffe mollement
Des œillets sous ses pattes

Quand, dès l'aube, sonnait ses clochettes de fleur,
La mauve campanule
M'appelle dans les bois et met sa bonne odeur
Sur mon mouchoir de tulle

Quand les chauds colibris viennent comme le vent
Sur ma belle coiffure
Et que ce vert plumage est un lierre vivant
Autour de ma figure

Mais je dors. Est-ce beau de dormir si longtemps,
Petite fille honnête ?
Hélas ! puis-je appeler ? Personne ici n'entend
Où trouver la sonnette ?

Ah ! vivre quand la guêpe au cœur des rosiers verts
Fait un luisant vacarme
Avoir de beaux chagrins, des attaques de nerfs
Et des crises de larme !

Ah ! vivre ! Être vivante, avoir un front charmant
Et mauvais caractère
D'un regard langoureux conquérir doucement
Presque toute la terre !

Être une tendre enfant, qui griffe, casse, mord,
Qui piétine et qui pince
Mais je crois que l'on marche et qu'on parle dehors...
On entre, est-ce vous Prince ?

L'Amoureuse imaginaire

Dédiée à Maurice Barrès en octobre 1903

Toutes les formes de la passion et leur enchantement quoi qu'elle n'ait que trente-deux ans, madame Maille pouvait penser les connaître.

Séparée de son mari quelques mois après son mariage, libre à vingt ans et toujours aventureuse ayant repris en même temps que le nom de son père la jouissance de sa fortune, ayant gardé tous ses amis, bénéficiant de la mélancolie de son regard et d'une solitude qui, lui plaisant à elle, donnait aux esprits sensibles le sentiment d'une existence si tôt brisée, elle avait eu tout le loisir, tout le moyen de vivre une vie onduleuse amoureuse et flottante.

Elle n'était ni intelligente avec choix ni finement sensible, elle ne faisait bien ni les vers, ni la peinture, ni la musique dont elle s'occupait, elle n'avait de beauté certaine que ses yeux las et ses mouvements nerveux, mais tous les hommes, depuis son enfance avaient été amoureux d'elle. Et demi-nue, le matin dans sa chambre, les pieds dans son tapis de laine verte, elle éprouvait à savoir cela, plus de vanité que si, dans la grande glace où elle se regardait, elle se fût aperçue soudain coiffée de la tiare d'Isis, et tenant serré dans ses deux mains les âmes jaunes des pharaons.

Elle était effroyablement vaniteuse. D'avoir vu pleurer au bord de ses pieds, des poètes, des peintres, des musiciens, l'avait rendue, à ses yeux la rivale de cette Bettina à qui Beethoven écrivait : « Ton ami et ton frère sourd ».

Quand madame Maille rencontrait dans les rues, dans les salons, des femmes, toutes les femmes délicates, celles qui n'ont eu que leur mari, et celles qui n'ont eu en plus qu'un amant, elle les plaignait et les méprisait du fond du cœur, elle qui, pleine de fantaisie avait connu l'amour, tel qu'il est dans les livres et quand il est représenté comme une fille de Bohême ou d'Égypte qui danse près d'une chèvre amoureuse, et

quand il est comme dans Musset étranglé de larmes et d'imprécations, ou qu'il étouffe comme dona Sol devant l'oppressant silence de la nuit romantique.

Elle était tour à tour dolente comme un lilas dans l'ombre, ou gaie comme une clochette d'argent et on ne l'oubliait pas aisément quand on l'avait tenue contre soi dans les moments où, soulevée de tendre rage, elle étirait de ses deux doigts vifs sa bouche passionnée, et ressemblait plus ainsi à un pâtre de Sicile, qui, renversé chanterait encore dans ses pipeaux.

Elle n'avait rien dans son âme, dans son caractère, qui fut ennemie du plaisir, et le sentiment du danger, de la maladie, de la mort, la peur consciencieuse du froid qui fait hésiter les petites filles bien soignées devant la porte grillée du jardin pendant les fraîches nuits de la lune même quand les attend dehors leur bien aimé, elle ne les connaissait pas.

Il lui semblait avec son sang vif et léger qu'on ne meurt guère et de rien avant la vieillesse ; et d'ailleurs, la mort, chez les êtres jeunes, elle ne la concevait que comme une minute plus lourde de la langueur amoureuse, le moment où le soupir dépasse les forces.

Pour les fièvres ou les toux légères qu'elle avait eues, et quand de jeunes médecins s'asseyaient auprès de son lit, elle avait toujours éprouvé moins d'angoisse que de langueur enjouée.

Touchée généralement qu'un étranger pressât avec tant d'attention les veines de son poignet, – car elle était infiniment sensible, et avec une sorte d'émotion triste, à la chaleur qu'un corps apporte à un autre corps, – elle souriait, pleine de reconnaissance qu'une femme jusqu'à sa mort, ne peut témoigner que par sa beauté, et cette chambre de malade devenait bientôt riante et douce comme une estampe du XVIII^e siècle, quand la pâleur sur l'oreiller, le fichu, le bougeoir et le broc de tisane sent plus qu'un bosquet plein de roses, – voluptueuse.

Ainsi pendant toutes les années de sa vie elle n'avait fait que sourire, s'étendre, se coiffer, se couvrir de soies, de parfums, ouvrir, fermer des tiroirs, de petits secrétaires où, hâtivement, à peine assise et de côté sur sa chaise légère, elle écrivait ses billets de moquerie, d'ardeur et de faiblesse.

Elle ne se sentait pas de parents, de devoir, pas de pays.

De quel pays pouvait-elle être, cette jeune femme qui, les pieds sur son tapis, tremble comme Chloé sur du gazon, qui s'habille d'une robe de Chine, qui parle plusieurs langues, qui avec son chapeau de lin, en été, dort sous un prunier (pommier)

comme une image des almanachs anglais ; et rêve comme les petites allemandes quand la pomme de pain craque et que la bouilloire chante sur sa flamme verte et bleue ; qui a dans sa tête plus de folies qu'il n'est de jets d'eau en Asie, lorsqu'elle s'enfonce dans un divan de toile de Perse où sont peints des lions tigrés et des roses, et qui devient sauvage, s'il lui semble que dans le livre qu'elle lit une femme est plus qu'elle passionnée ?

Le charme de son esprit et de son être est dans cette téméraire et molle fantaisie.

Les amies distinguées qu'elle a dans la société voudraient l'entourer, la préserver ; chacune lui donne des conseils ; elle semble les écouter, mais tout son bonheur, tout son secret est dans sa vie amoureuse, imprudente et confiée à celui qui pour quelques heures chaque jour, la reçoit dans ses bras.

Elle lit souvent. Son esprit qui n'a pas de culture certaine, n'a pas de choix non plus.

Elle est encline à goûter la mièvrerie, ce qui est tintant, artificiel. Ces appréciations sont un peu ridicules, mais on lui pardonne cette faute, parce qu'elle est surtout un être léger qui jongle avec la boule d'or du monde.

Quand l'amour d'un de ses amis, rares, précieux, s'affaiblit, se retire d'elle ou cesse de l'intéresser, elle en a déjà un autre qu'elle tourmente et couvre de plaisir et maintenant le jeune homme qui intéresse cette curieuse Julie (des noms qu'elle a c'est celui qu'elle préfère pour son odeur de guirlande) le jeune homme qui l'intéresse c'est le poète le plus tendre de l'année, celui dont les vers lisses et argentés comme des colombes montent le plus haut dans l'azur.

Il habite à Meudon une maison rose, fraîche et carrelée. Au bout de son jardin étroit et long il a mis une petite déesse de Java en pierre. Accroupie, mystérieuse, dure, figée, elle est, pour le cœur, parfumée comme une prière orientale. Elle est cette figure lointaine, sur ce tertre minuscule de l'Île-de-France, toute sagesse et toute méditation. Elle n'entend ni les mouches légères que l'air bleu entraîne plus vite qu'elles ne veulent, ni la chute de l'abricot sur le gravier, et si elle n'entend rien de ces choses ce n'est point parce qu'elle est en pierre, mais parce qu'elle n'est pas voluptueuse, et elle est seulement toute pensée. Dans le petit jardin où le poète cherche ses rimes, Julie est venue de Paris traîner sa robe sur le gravier, et accrocher son ombrelle aux roses, uniquement pour faire un beau sillage dans le cœur de ce poète.

Elle a parlé et ri trop haut devant sa Javanaise qu'il aime tant, qu'il vénère tant ; et elle s'est moquée avec effort parce qu'elle en était jalouse. Elle s'est assise sous un

arbre qui donne une ombre tiède, elle a dit : « il fait chaud » pour laisser un peu le col de sa robe et puis : « il fait froid » pour enrouler une écharpe autour de sa tête, ce qui lui donne l'air touchant d'une esclave qu'on va vendre au marché de Bagdad, et puis elle s'est tue dans le soir qui devient jaune, et elle a étendu la main de côté, vers la grave poupée de pierre qui semble appuyée sur tout l'horizon rose (jaune) et elle a demandé doucement : « vous aimez votre javanaise ? » et le poète tout courbé a répondu avec tristesse : – « je n'aime rien sur la terre que vous. »

Alors elle se mit à rêver ; les yeux sérieux, pudiques, lointains, comme si on ne lui avait jamais rien dit au monde qui la fit tant réfléchir.

Et le poète en fut épris mortellement pour le reste de ses jours.

Elle reçoit de lui tous les matins des lettres cadencées comme des poèmes et cela lui sert à l'agilité de son lever, à quelques mouvements de gymnastique si ennuyeuse, qu'elle fait avec des poids peu lourds, parce qu'elle craint étant paresseuse, ne plus rester si mince.

Elle est bonne pour lui, elle l'aime, l'autorité qu'elle lui a prise, elle la lui rend quand elle veut. Ils se promènent, ils courent ensemble, traversent les gares, dînent à la campagne et comblée de tous les plaisirs du monde, elle éprouve par courtes lueurs, qu'aucun bonheur n'est si complet, si triste, si profond, que d'avoir à 17 ans – quand le soleil du soir glisse sur la vigne vierge rouge et que l'univers se tait, – les mains vides...

Quelques fois avec une désolation qui la baigne d'ombre, elle pense au temps qui passe, à sa jeunesse, elle soupire. Mais il lui dit : « ah quelle folie ! on vous aimera toujours. » Et elle répond, le visage douloureux, percé d'un glaive : « oui, mais comme je suis très vaniteuse, quand je serai moins jolie je ne pourrai plus aimer que les hommes qui m'aimeront, et ce sont ceux qui ne font que me désirer que je préfère. »

Voici qu'elle est en deuil de son père. Ce père auquel elle ne pensait presque pas, elle le regrette véritablement, et pour ajouter à ce malheur, son poète qui décidément est illustre et lui plait, tombe malade à cette fin août ; les médecins l'envoient pour quelques mois à Corfou, sa mère et sa sœur y vont avec lui, ainsi madame Maille ne peut songer à le suivre ; d'ailleurs son deuil la rend triste et sage ; elle aussi va un peu se reposer. Elle écrit à une de ses amies, qui habite, en Seine et Marne, la petite ville de Fontainebleau, où son mari est officier. Cette amie est bien différente d'elle et ne sait rien de son cœur mais elles ont été liées dans leur enfance et se plaisent encore.

Un soir (matin) frais de septembre, Julie arrive à Fontainebleau, elle embrasse son amie, dépose ses paquets, s'installe un peu, passe une journée flottante et vide et à l'heure du crépuscule, prend une voiture et va se promener par les routes. Elle regarde, elle rêve, et bientôt elle arrive au petit pays de Thomery. – Ah petit pays qui a une joie, son raisin ! une joie pour toutes ses routes. Sur toutes les maisons, sur tous les murs, sur les plus petits, les plus haut, sur les murs intérieurs qui regardent la rivière, et sur ceux du dehors qui regardent le fossé de la route, pendant des kilomètres, le raisin ! Haie fastueuse de familles larges, de raisins bleus, de raisins verts ! Là où d'ordinaire l'on voit la pierre moussue, les lichens, des lézardes, l'on ne voit que des grappes demi-voilées, tapisserie toujours vivante, plus luxueuse que ne pouvait en avoir le palais d'Assuérus !

Petit pays qui a la joie !

Les femmes qui vont, qui viennent, les enfants, l'âne couvert de poussière, les mendiants ennoblis par le clair de lune, et tous qui n'y doivent point toucher ! – passent et repassent entre ces vignes offertes.

C'est un décor qui enchante Julie ; elle le trouve aussi plaisant, aussi invraisemblable que si toutes les maisons du village avaient des portes en massépain ; et enivrée de ce premier soir, elle rentre chez son amie.

Chez cette amie, si sage c'est la vie de couvent.

La maison est en bois, petite, haute. Les fenêtres, étroites, ont des rideaux à volants, des pots de géraniums. La chambre de Julie est presque sous le toit, elle est fine et joyeuse, elle absorbe le soleil, et entend, quand crève un beau nuage l'automne, le tintement de la pluie aimable. Par les portes et les fenêtres ouvertes l'air du dehors, vif et beau, circule dans toute la maison, et l'ordonnance qui erre sur les escaliers, l'âme voilée comme une [...] a le visage rude et violet, de la couleur des rêches bruyères qu'on voit partout dans ce pays.

Dès le premier rayon du jour, un petit coq dans le jardin jette son cri à plusieurs secousses et de minute en minute éclate de joie vers l'aurore.

Et Julie, du fond de son oreiller tendre, dans son cerveau encore engourdi de songes, s'étonne, s'enivre de ces grands mouvements de la nature qui excite un oiseau paré de soleil aussi sûrement que l'océan se balance sous la lune. De bonne heure elle se promène dans le jardin que parfument les grosses cloches blanches, molles et pendantes d'un datura, en qui sont tous les secrets de l'oranger, mêlés à plus de douceur. Elle se promène aussi dans le parc de la ville et dans quelques routes claires de la forêt, et elle

remarque que la nature d'octobre, le matin allègre dans le vent ont une odeur d'animal, l'odeur d'un agneau mouillé de rosée.

Julie voit au moment des repas et dans la soirée jusque vers onze heures, sa jeune amie, dévote, bourgeoise et le mari de son amie, qui est, elle ne sait pas quoi, – officier, sous-lieutenant, lieutenant. Peut-on être soldat ! voilà ce qui offusque Julie. À trente ans un homme peut-il obéir encore !

Elle le regarde avec le plus grand mépris, à cause de son étrange carrière et ce mépris va jusqu'à la beauté de cet homme qui a les yeux les plus vifs dans un visage clair et droit et dont elle ne remarque avec éloignement, que le nez pâle de froid quand il rentre pour se mettre à table. Rien ne semble plaisant à Julie comme l'attitude digne, soucieuse, noble que garde cet officier parce qu'il commande dans la cour glacée d'une caserne à quelques paysans. Elle, avec un collier d'opales et les cheveux dénoués aurait plus de force sur cent hommes plus révoltés.

Mme Maille se réjouit que cet officier soit avec elle si distant, si distrait ; elle-même ne le verrait presque pas si elle n'entendait sans cesse la voix de sa femme amoureuse appeler « Jean ! » alors elle sait qu'il s'appelle Jean, et elle le sait jusqu'à la lassitude.

Retirée dans sa chambre ou errant dehors, elle vit pour elle seule, un peu triste et heureuse, comme une malade à qui plaît sa convalescence, mais une fois, où au retour de sa promenade comme elle ouvre la porte du salon, elle voit dans l'ombre douce de six heures du soir sur le divan, appuyés l'un à l'autre, son amie et le mari de son amie ; image qui eût illustré le livre le plus banal, mais qui soudain, elle ne sait pourquoi, la baigne infiniment de rêve et de mélancolie. Ce salon paisible, cette ombre, cet homme et cette femme appuyés l'un sur l'autre ! Comme ils s'aiment gravement ! Quand ils regardent dans le passé ils ne voient qu'eux, et quand ils regardent l'avenir ils ne voient qu'eux encore !

Les saisons entrent dans leur étroite maison, défont ou refont les fleurs, et eux, mêlant continûment leur éternel instinct, sans souci de l'horizon, recommencent une passion que l'automne évente et que l'été embue. Ils vivront sans déclin et mourront sans vieillesse, n'ayant de miroir et de juge qu'eux-mêmes. Pour l'épouse, quel héros est préférable à ce cavalier, qui passe dans l'air froid du matin, précédé du son d'or des trompettes, et dont le casque fait de la lumière ; et pour lui, quelle amante serait (est) aussi sûre que cette âme d'Occident où fleurissent des roses tempérées.

Voici ce que se dit Mme Maille, et elle se dit aussi qu'elle-même sans cesse interrompue, n'aura été dans la vie qu'une petite ligne de feu, toujours coupée... À dîner, ce soir là, elle regarde mieux le jeune homme, et elle fut toute froissée que pendant cet examen, il n'eût pas un instant les yeux sur elle. D'ailleurs, elle n'y avait pas pensé jusqu'à ce jour, il la traitait avec un curieux manque de courtoisie. Cette politesse ordinaire et galante qu'il eût dépensée peut-être auprès d'une autre jeune femme, il n'y pensait pas pour elle. Il ne la voyait pas. Si étrangère, elle ne le tentait pas plus que la fumée des courges orientales qu'on fait cuire sur les bords de la mer de Marmara ou dans les îles de Prinkipo, ne tenterait un paysan du Vendômois qui tient dans sa poche un pain français. Il pensait qu'une femme qui n'est pas toute faible et promise, est pour un homme fier et sans loisirs une vaine agitation. Il se moquait bien des reines. Il les trouvait plutôt disgracieuses, il eût plutôt voulu les punir.

Aussi commençait-elle à se sentir dans une île belle de parfums, mais où aucune âme humaine n'aborde.

Les lettres qu'elle recevait du poète soupirant à Corfou ne nourrissaient que faiblement son imagination et sa vanité, puisqu'elle ne pouvait en en parlant éveiller (exciter) sur les visages de ses hôtes réservés de la surprise et de l'admiration.

Le mois d'octobre vint, Mme Maille restait chez ses amis ; elle ne les gênait point, leur était une distraction légère et peu à peu, de jour en jour, dans cette atmosphère silencieuse vide et profonde, la jeune femme sentit descendre (peser) sur elle le poids étincelant du désir de l'amour. De l'amour naît pour ce jeune homme qui la regarde si peu. Les jours passent, Julie a le visage grave, le rire sage et doux, les mains occupées sur de la broderie.

L'ordre, la vie disciplinée, les heures régulières sont devenues son fétichisme, sa romance, comme l'ont été, pendant tant d'années les plus curieux bondissements. Qu'elle soit étendue dans sa chambre ou assise dans le parc solitaire, devant une statue blanche dont le sein nu est par l'indifférence de ces lieux éternellement offensé, elle pense à cet homme qui n'est pas de sa race et sur lequel elle ne peut rien. Il ne peut pas être malheureux !

Elle soupire... – Que lui fait le poète, que lui font ceux qui jusqu'alors l'ont aimée, et ceux qui l'aimeront encore ! Elle sait comment on les prend, comment on les tient, les êtres de la race nomade, de la race qui chante et pleure et traîne ses entrailles hors de soi ; ceux qui, au triste clair de lune sanglotent de désir, d'amour, d'humilité, de jalousie, et qui au lever du soleil font des odes orgueilleuses plus épanouies que des

roses. Les tours les plus difficiles et les plus nombreux du monde elle les a réussis pour eux ; elle a été l'image de toutes leurs fièvres. Elle savait rire d'un rire qui quand elle était à moitié dévêtue se répandait sur elle comme un vin violent comme le son éparpillé du tambourin.

Ah comme elle avait vu pleurer de jalousie des jeunes êtres éperdus !

Les rivaux les plus légers, son plus vigilant ami n'aurait pu les écarter d'elle ; c'était le parfum, l'air, l'azur, la beauté du soir, et ces sons de violons, que dans la cour d'été des hôtels, sous les platanes, près d'un jet d'eau, elle accueillait comme un nouvel amour dans son âme fléchissante. Et elle ne pouvait rien sur cet homme ! S'il lui eût demandé d'être pâle et passionnée dans une cellule glacée comme la religieuse portugaise, elle eût pu le faire pour lui ; mais ce qui seul eût attiré et satisfait son attention c'est qu'elle fût naturellement ce qu'elle n'était pas.

Aussi une tendresse douce et patiente, qui chez un être si vif est de la dépression affaiblissait chaque jour cette âme, mieux faite pour être déchirante et toujours bombée d'orgueil et de plaisir. Elle vivait avec un grand effort toutes les heures de la matinée et s'apaisait un peu seulement vers le crépuscule quand elle errait sur les trottoirs de la petite ville, à l'heure où le ciel étouffé et couleur de colombe grise n'a de lueur que ce qu'ont encore de regards des paupières fermées.

Dans cette petite ville qui à ce moment du soir, comme toutes les villes du monde, commençait de haleter d'amour, les soldats, libres, erraient, flânaient. Un d'eux criait à la jeune femme quelques mots brefs et sourds et puis un autre lui parlait et encore un autre, et tout le long du chemin, des rues dans l'ombre où ces jeunes hommes ondulaient, déambulaient, elle se sentait accostée par leurs désirs, par leurs regards.

– Âme la plus sertie de perles et de civilité, ô solitude froissée, – créature de toute richesse qui dans les ténèbres où vous êtes à peine devinées, inspirez à des êtres grossiers (quand un autre vous dédaigne) une sympathie et un attrait que votre délicate figure ne déconcerte point, car pour leur forte rêverie, pour leur abrutissement robuste et doux votre perfection ne serait ni trop haute ni trop faible. Ils ne connaissent de l'amour que le silencieux écrasement. La douceur de votre peau, qui par son sang est d'un bleu pâle, ne parviendrait point jusqu'à leurs mains trop dures. Ils ne vous connaîtraient pas, ne vous ignoreraient pas, ne vous chercheraient pas ; ils vous aimeraient tristement. Guerriers paisibles du soir, descendances mélancoliques et dégénérées de soldat qui, en Égypte pleurait dans les parfums de Cléopâtre.

Et Julie, le long de ces trottoirs et sous les bords courbés de son chapeau souriait, se sentait malgré soi enrichie car aucun désir d'homme ne lui était moins qu'un bijou.

À l'heure du dîner dans la maison de son amie, lorsqu'elle quittait ses costumes noirs des promenades, elle se mettait en robe blanche, mais ses dentelles, (ses colliers) la paraît moins que son air infiniment délaissé. Sa seule force, sa séduction – qui ici se pouvait voir, cela avait été le mouvement de l'âme ; enrouler et dérouler autour d'elle les voiles de la fantaisie, de la plus vive invention ; mettre sur son visage un masque, un autre masque, l'enlever, le reprendre, l'enlever et sous tous ces déguisements être le cœur qui meurt le plus de désir.

À présent elle n'essayait rien. Elle restait là seulement. Son amie, sûre d'un bonheur éternel et qu'elle renouvelait comme les massifs de son jardin s'occupait d'elle avec ignorance et une amitié légère.

Lui vivait de l'honneur de son métier, de sa paix domestique, de l'étroit horizon que lui faisaient les grilles du quartier militaire et de sa maison.

Et madame Maille avait imaginé encore chaque jour toutes les rencontres du monde : rencontre dans le salon clair, un peu avant l'heure de midi, quand malgré le commencement de novembre (rajouté) le store de toile baissée, est, comme une véranda turque, assiégée de soleil, et met dans la chambre tant de paix, tant de silence que pendant quelques instants la vie est plus douce que la vie ; rencontre dans le parc le soir autour de la fontaine de Diane, quand un lointain tambour annonce la fermeture des jardins ; rencontre autour de l'étang, où elle se laisserait tomber, d'où il la retirerait plus collée à lui par son étrange plaisir que par ses vêtements mouillés et les claquements de dents.

– Et ce n'était jamais que propos indifférents à table ou dans les fauteuils du soir. Madame Maille ensuite montait si lasse dans sa chambre.

Quelques fois pour être plus près de la paix du monde, pour mieux voir la belle lune et ses étoiles, elle ouvrait son étroite fenêtre, s'y appuyait ; elle respirait avec une ivresse lente la mystérieuse odeur des nuits froides. Elle rêvait ; certes, elle n'avait pas de culture assez délicate pour adresser pendant les calmes nuits, à cette reine Lune, le divin vers de Ronsard : « Lune, ornement et l'honneur du silence... » mais elle lui consacrait ingénument tous les malaises de son cœur. Et puis elle se couchait, si lamentable, si désolée...

Voici qu'une nuit on frappe à sa porte.

Elle dort, elle n'entend pas, mais on frappe encore, on appelle. C'est la voix du jeune officier.

Toutes les bandelettes du sommeil sont encore sur sa pensée, mais elle a bien entendu cette voix. Elle allume une bougie, elle voit dans sa chambre plus de cent bougies, plus de mille bougies.

De nouveau, elle entend la voix de l'officier ; il l'appelle, il presse le loquet de la porte fermée, il crie « ouvrez vite » il ajoute quelques mots, elle n'entend pas ces mots. Elle sort de son lit, elle regarde sa chambre, le fauteuil, le tapis, les rideaux de toile imprimée : des perroquets rouges dans des fleurs ; elle pense d'une manière confuse et dans un doux délice : Petite chambre qui êtes plus belle, plus bienfaisante, plus lumineuse que tous les palais du monde... »

La voix, devant la porte, insiste, presse, supplie « ouvrez vite ! en bas le feu vient de prendre, venez vite, descendez dans le jardin » La jeune femme n'écoutait pas, elle répond « voilà, je ne suis pas coiffée, je vous ouvre, attendez. »

Et entre les deux bougies qu'elle allume sur sa cheminée, elle se regarde dans la glace, elle ne se trouve pas assez jolie ; elle entre dans l'étroit cabinet de toilette. Sur son visage qui se colore de plaisir et de folie, elle met de la poudre parfumée avec ses mains qui tremblent. Elle ouvre les tiroirs, remue des bijoux.

Dans sa hâte chacun de ses mouvements est maladroit et l'écarte de ce qu'elle cherche.

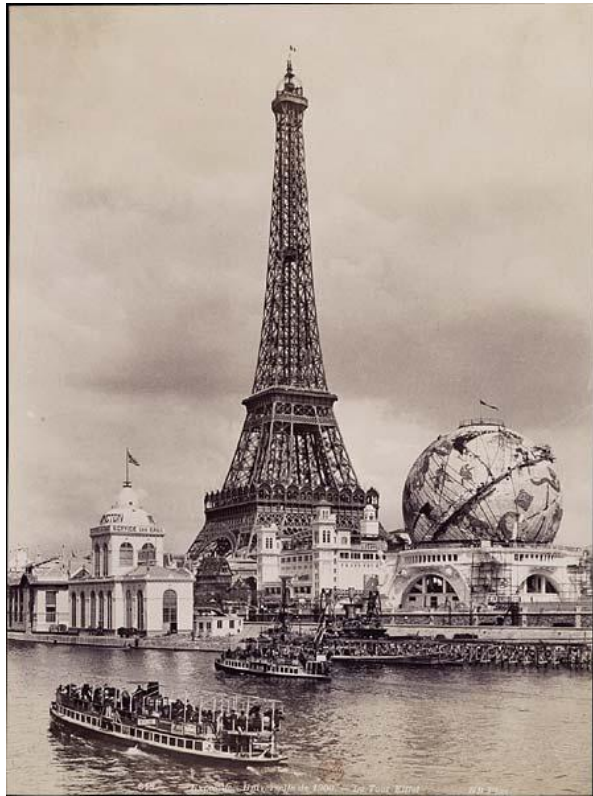
La voix du jeune homme s'impatiente, s'affole, se désespère, répète : « je vous en supplie » et puis il secoue la porte mais elle est très dure et ne peut pas céder. On entend partir d'en bas un cri de femme qui a peur, les pas de l'officier s'éloignent ; Julie entend qu'il s'éloigne mais il l'a appelé, il l'a désirée, elle va le rejoindre. Et quand elle ouvre la porte elle était comme une enfant qui meurt de joie, et, timide d'un si grand plaisir, elle pressait l'une contre l'autre ses mains glacées...

A-t-elle jamais pu descendre l'escalier déjà envahi de fumée, cette jeune femme folle qui devait dans un tel danger ne penser qu'à mettre ses colliers pour un nouvel amant ? Pleura-t-elle d'angoisse et de terreur lorsqu'elle sentit, étranglée par les plus âcres parfums son cou que n'avait oppressé que des mains amoureuses, ou ne vit-elle qu'avec plaisir et une tendre exaltation monter des flammes qui, pendant toute sa vie avaient dansé devant ses yeux pleins d'imagination...

Le ciel est un flottant azur, jour sans pareil !
L'air d'or semble la tiède haleine du soleil ;
On respire, sur tout l'éclatant paysage,
Une odeur de plaisir de départ : ô voyage,
O divine aventure, appel des cieux lointains !
Presser des soirs plus beaux, baiser d'autres matins,
Se jeter, les yeux pleins d'espairs, l'âme enflammée,
Dans le train bouillonnant de vapeur, de fumée,
Et qui, dans un parfum de goudron, d'huile et d'eau,
Rampe, et pourtant s'élève aux cieux comme un oiseau !
Un arbre est près de moi ; les ombres du feuillage
Se balancent, et font un noir et mol grillage
Sur mes bras engourdis, sur ma bouche et mes yeux ;
C'est un harem mouvant, léger, délicieux !
Je suis, rayée ainsi par l'ombre du platane,
Une captive, ardente et languide sultane.
Mais si de si doux loisirs n'apaisent pas le sang :
Partir ! prendre le train qui siffle en bondissant !
Voir les jardins d'Eyoub où le soleil triture
Les roses dont il fait sa propre nourriture ;
Vivre dans un fantasque et large vêtement
Où le parfum des soirs se glisse mollement ;
Goûter le maïs chaud qu'on mange sur la grappe,
La pastèque écorchée, aqueuse, d'où s'échappe
Une fraîcheur pareille aux brises de la mer !
Se reposer au fond d'un kiosque blanc et vert,
Dont les fenêtres ont la forme de losanges ;
Derrière ces murs, frais comme un sorbet d'oranges,
Entendre, dans la cour plus morne qu'un tombeau,
Retomber le palmier liquide du jet d'eau !
Boire, au creux des bols bleus cerclés de filigrane,

Le café, noir comme un pétale qui se fane...
Contempler le Koran, vieux livre jaune et brun
Dont les signes sont un nuage de parfum,
Qui, dans son reliquaire, orné comme des portes,
Semble un coffret divin empli de roses mortes !
Lorsque le soir descend, visiter les sultans
Couchés, morts, sous un drap plus vert que le printemps ;
Savourer des gâteaux de miel tiède, où s'attache
Le noyau dur, pointu, luisant, de la pistache ;
Regarder l'horizon, Yildiz, Buyukdéré...
- Et puis, soudain, brûlant, fougueux, désespéré,
N'ayant jamais trouvé l'ivresse qui pénètre,
Le bonheur dont on meurt et dont on va renaître,
Le suffocant plaisir, abeille dont le dard
Est enduit d'un sirop de mangues et de nard,
La volupté sans fin, sans bord, qui nous étouffe
Sous ses roses tombant par grappes et par touffes,
Partir, fuir, s'évader de ce lourd paradis,
Écarter les vapeurs, les parfums engourdis,
Les bleuâtres minuits, les musiques aiguës
Qui glissent sous la peau leurs mortelles ciguës,
Et rentrer dans sa ville, un soir tiède et charmant
Où l'azur vit, reluit, respire au firmament ;
Voir la Seine couler contre sa noble rive,
Dire à Paris : « Je viens, je te reprends, j'arrive ! »
Voir aux deux bords d'un pont, cabrés comme le feu,
Les chevaux d'or ailés qui mordent le ciel bleu ;
Voir trembler dans l'éther les palais et les dômes ;
Sentir, en contemplant la colonne Vendôme
Qui lance vers les dieux son jet puissant et dur,
Que l'orgueil fait un geste aussi haut que l'azur !
Attirer dans ses bras, sur le cœur qui s'entr'ouvre,
Le prolongement noir et glorieux du Louvre,
Et pleurer de plaisir, d'ardeur, tendre ses mains

À la ville du rêve et de l'effort humains !
Goûter, les yeux fermés, comme on goûte une pêche,
L'odeur du peuplier, du sorbier, l'ombre fraîche
Qui dort paisiblement, comme l'eau sous un pont,
Sous le feuillage étroit des vernis du Japon !
Toucher, quand la chaleur aux cieus s'est attardée,
Le fusain, le cytise et l'arbre de Judée
Soupirant chaque soir au jardin court et clos
Qui s'avance, sur le trottoir, comme un flôt ;
Et, bénissant cet air de douceur et de gloire,
Se sentant envahi par la suprême Histoire,
Par la voix, des héros, et par la volupté
Montant à tout instant de toute la cité,
Repousser l'Orient, qui jamais ne nous livre
Le secret de vouloir, de jouir et de vivre ;
Couronner le tilleul, d'orge, de pampre ardent,
Le fécond, le joyeux, le vivace Occident,
Et noyer dans vos flots nos languissants malaises,
Longs étés épandus sur les routes françaises !...



Conte de Noël

Le 24 décembre, sept heures du soir. Déjà le brouillard tombait si fortement, que les becs de gaz de la rue Lafayette ne semblaient plus qu'un petit regard enveloppé de vapeur. Un marmiton, jeune Pierrot en blanc, finissait de ranger dans la pâtisserie Plumet, et, au fond, dans une petite salle tempérée, Monsieur et Madame Plumet, les patrons, se mettaient à table pour manger.

À voir l'un en face de l'autre les époux Plumet, on eût dit d'abord un dîner de masques, tant la femme semblait déguisée en Bourguignonne du temps de Louis XV, visage de faïence colorée, et lui, pâle, avec son grand toupet de cheveux qui décorait l'air, en Jocrisse.

Assis à leur table cirée ils commençaient de couper leur pain, quand le jeune marmiton, poussant la porte, souple, vif, insouciant comme à cet âge, annonça : "Monsieur Plumet, la tourte de Madame la marquise est restée là sur la tablette de marbre ; vous l'avez oubliée aux expéditions de ce matin."

Les époux Plumet furent debout. Ils suffoquaient. "La tourte", commença Plumet, "de Madame la marquise", acheva l'épouse. Et l'on vit bien qu'un grand malheur pesait sur la petite maison.

Pendant trente années le ménage Plumet avait été au service de la marquise d'Aiguillon, dans son château d'Aiguillon. Retirés et devenus pâtissiers, ils lui fournissaient tous les ans la tourte du réveillon, réveillon fastueux et triste que toute la famille célébrait en commun après les dévotions de la messe de minuit. Plumet se souvenait : ces dames, ces messieurs revenaient blanchis de neige au travers des allées du parc, ils déposaient leurs lanternes, rejetaient les manteaux de laine, s'ébrouaient, puis, silencieux, entraient dans la salle à manger, et lui, Plumet, maître d'hôtel, dévoué à son rôle de serviteur avec autant de zèle et de bonne humeur que ses maîtres mettaient de gravité et de maussaderie à être marquis, il contemplait candidement la table succulente, dressée dans la salle vénérable sous l'œil de tant de maréchaux, de princes, de présidents à mortier, dont les portraits et le cadre s'enorgueillissaient de cette mention : *Donné par le Roi*.

À ces souvenirs, Plumet, effrayé, comprit que la tourte ne pouvait point cette année manquer chez Madame la marquise. Il le comprenait non avec l'intelligence car

elle lui faisait défaut, mais avec ses entrailles, ses épaules, sa connaissance du bien et du mal, l'éducation qu'il avait reçue et son étude sommaire de l'histoire de France.

Madame la marquise ! Ce nom lui était une ligne de conduite suffisante. Depuis son enfance il savait que cela voulait dire : Jean Plumet, sers ou meurs ; sers avec amour, avec abondance, et ne meurs que discrètement, obscurément, un jour où il n'y aura point trop de monde au château, trop besoin de tes forces chez Madame la marquise.

Le pauvre Jean Plumet, sous sa houppe de cheveux qui décorait l'air, sentait tout cela vivement, mais il demeurait immobile, méditatif, ne trouvant aucun expédient, car les bévues qu'il avait commises lui apparaissaient toujours comme des interlocutrices sottes et maladroites auxquelles il eût voulu dire : "Qu'avez-vous fait, malheureuses ? voyez dans quelle situation vous nous mettez !..."

Mais Madame Plumet était active, voire même turbulente, sa voix haute et cordiale emplissait la pièce, y faisait de l'encombrement.

- Il n'est que sept heures, s'écriait-elle, tu as le temps d'arriver au château, Plumet. Tu prends la tourte, tu trouves bien un train à la gare, et te voilà rendu avant que Madame la marquise ait seulement quitté l'église.

- Mais oui, pour sûr, mais oui, disait Plumet, qui ne bougeait pas, et à qui la méditation semblait plus commode.

Ses lenteurs impatientaient la vive Madame Plumet. Elle se retourna vers le marmiton.

- Vas-y, toi, dit-elle, et elle ajouta, avec une confiance infiniment flatteuse pour la jeunesse : Ces jeunes gens, cela ne craint pas la fatigue.

- Ma foi, j'y cours, dit le jeune homme.

- C'est cela, criait madame Plumet, dont l'inquiétude s'évaporait.

- Je prends la bicyclette et je vais au château, ajouta le marmiton.

- La bicyclette ? Faites attention, mon garçon, reprit Plumet à qui la pédagogie convenait mieux que l'inspiration. Il y a bien vingt-cinq kilomètres d'ici le château, vous ne connaissez pas la route, il fait noir, le froid est exceptionnel...

Ses paroles se perdaient. Déjà le jeune homme s'était élancé, et Madame Plumet avait retrouvé sa sérénité.

Mais Plumet songeait toujours, il rêvait, il pensait à Madame la marquise. Madame la marquise ! maîtresse omnipotente, juste, infaillible et dure, ne pouvant être ni bonne ni méchante, mais soumise à elle-même et toute pareille à Dieu. Encore Dieu,

Plumet le voyait-il parfois un peu familier, un peu paysan, aux vacances, dans la petite église du village où ce grand roi ne dédaigne pas de descendre sur l'autel que décorent des pots de carton, garnis de fleurs de percale, de mousses artificielles, et montés comme de bien mauvais compotiers. Mais Madame la marquise ! Elle règle les jours et les saisons. C'est l'été quand elle revêt un mantelet de tulle brodé de jais et se coiffe d'un chapeau de crin, fleuri de jaunes calcéolaires, et Plumet s'aperçoit alors qu'il fait chaud et met aussi son chapeau de paille, très incommode, lourd et bombé au milieu.

C'est l'hiver quand Madame la marquise, si robuste pourtant, prend son premier rhume, et Plumet alors sent qu'il fait froid, mais il s'afflige surtout du rhume de Madame la marquise.

Quand il s'est marié à vingt-deux ans avec Jeanne Lenclume, fille de cuisine chez Madame la marquise, il était bien ému, mais moins d'être obligé, lui timide et un peu gourde, d'expliquer ses sentiments à cette rude fille colorée, que de ne pas savoir exactement jusqu'à quel degré un serviteur qui se marie, qui va prendre quelques jours de congé, offense les exigences et peut-être la pudeur de ses maîtres.

Quand son garçon est né, il l'a porté à Madame la marquise et le lui a consacré dans son cœur. Puis, quand ce petit garçon est décédé, parce qu'il y a beaucoup de courants d'air funestes dans les chambres des communs, il a vu au cimetière Madame la marquise qui priait, et il a pensé avec douceur et beaucoup de consolation qu'un petit enfant mort recevait plus d'honneur que les petits enfants qui sont encore vivants.

Enfin, lorsqu'après trente années de services il a quitté Madame la marquise, pour vieillir, se reposer et se faire pâtissier rue Lafayette, il a bien compris qu'il quittait les fastes, les grandeurs, les pompes de la terre. Il se sentait comme un courtisan qui dit : "Où trouverais-je plus de plaisirs que chez mon roi, mais le bonheur ne dure pas toujours, je me fais vieux, il faut savoir renoncer..."

Voilà ce que pensait Jean Plumet.

Cependant le marmiton intrépide et téméraire, courbé sur sa bicyclette à laquelle était solidement attachée la tourte, traversait les faubourgs de Paris et s'enfonçait dans Gennevilliers...

- Plumet, disait madame Plumet, qui, rassurée sur le sort du pâté, s'attristait d'une soirée perdue, tu n'auras pas l'esprit libre ce soir, il vaudrait mieux nous coucher.

Et les époux se couchèrent. Plumet ne dort point. La tourte arriverait, il le savait, mais de quelle manière se présenterait-elle ? Arriverait-elle avant l'heure du souper, non comme une tourte essoufflée qui a fait l'école buissonnière et qui tombe sur

la table, le temps à peine de se remettre, mais, ainsi qu'il convenait, comme une calme tourte, posée, sérieuse, qui a l'air d'être rendue au château depuis le matin ? Madame la marquise connaîtrait-elle la négligence et l'oubli de Plumet, qui l'obligeait à envoyer si tard, sur les routes de campagne, un jeune homme en costume de Pierrot ? Hélas, Plumet le sentait, madame la marquise n'aimait ni les erreurs, ni les excuses, ni la hâte. On ne pouvait réparer avec elle, quand on avait commis une faute, on restait dans sa faute. Il sentait aussi que la surprise et l'empressement, le zèle, enfin, a quelque chose qui déplaît aux grands, qui les interloque et les offusque en attirant et retenant trop brusquement leur regard. Ils sont friands d'un dévouement abondant et monotone. Il ferait beau voir que dans le paradis, par exemple, l'ange Michel, candide et chevelu comme Plumet, se précipitât un lundi matin aux pieds du trône et s'écriât, empli d'une inquiétude inaccoutumée : "Maître, maître, votre splendeur me confond et m'effare. Vous ai-je servi avec assez d'humilité, d'exactitude et d'effacement ? Voyez quelles sont mon adoration et mes larmes..." "Allez, lui dirait le Seigneur, allez, serviteur arrogant, rentrez dans le troupeau de mes anges domestiques, dont je n'ai jamais distingué les visages. Dois-je connaître l'amour que j'inspire ? Je ne puis être bon, mon exigence ne dépend pas de moi, et mon indolence est infinie". Toutes ces visions, tous ces raisonnements torturaient et occupaient le vague regard de Plumet. Aussi, le matin, lorsque Madame Plumet, réveillée, se retourna dans son lit : "Je n'ai rien dormi", lui dit Plumet...

Ayant dépassé Gennevilliers, le marmiton, sur sa bicyclette qui balançait, sans lui nuire, le pâté, comme un palanquin balance une impératrice de Chine, n'avait plus trouvé que la campagne glacée.

Déjà depuis quelques kilomètres, dans les ténèbres épaisses et glissantes, toute sa bonne humeur l'avait quitté. Sur les pavés, dont chacun était séparé des autres par un petit fossé creusé, la bicyclette bondissait, descendait, montait, comme une barque malheureuse dans la tempête. À chaque pavé le pauvre marmiton reprenait tout son courage, et puis de nouveau le laissait retomber. Ce fut bientôt l'obscurité profonde, le silence, le désert. Situation inhumaine ! Il ignorait le nom des pays qu'il traversait, il filait indéfiniment dans la nuit, se renseignant partout où clignait une lumière, et reprenant son trajet, toujours trompé, toujours se trompant, n'espérant pas d'arriver. Bientôt, il fut si fatigué qu'il ne résistait plus aux chutes ; il se laissait glisser. Cela devenait un luxe, une paresse. Il tombait, noir dans la nuit noire, tantôt dans un fossé, tantôt sur un talus, tantôt sur des tessons. Un tesson, un pot cassé, dans le désert et la

solitude, c'est déjà quelque chose de sensible, quelque chose qui servait aux hommes, qui a une histoire, qu'on reconnaît, quelque chose de touchant comme un chien muet, aveugle, et le pauvre garçon se disait avec douceur : "Tiens, un tesson." Puis, il reprenait son chemin, il pleurait.

Le château de Madame la marquise, dont il s'était fait à l'avance un peu de plaisir, ne lui apparaissait plus que comme un but infernal. Lorsqu'enfin, un peu avant minuit, il arriva, il ne vit ni la splendeur du vestibule, ni la beauté des cuisines, des flammes bleues et jaunes, des graisses et des dindes ; un impérieux instinct de sécurité l'attirait vers sa ville, et remettant avec hâte le pâté, il reprit le chemin de Paris...

À minuit, dans la chapelle du château d'Aiguillon, Madame la marquise, ses enfants, ses petits-enfants, ses paysans, ses piqueurs, ses valets, célébraient la naissance de Dieu. Ne pouvant communiquer avec le Très-Haut que par l'entremise d'un prêtre de village et de deux enfants de ferme, la famille de la marquise se sentait, en fait, supérieure à son créateur, et c'est emplie d'un si grave sentiment qu'elle revint au château, s'assit à table, et mangea, sans surprise, la tourte habituelle...

Comme le jour se levait sur la rue Lafayette, le marmiton entra à la pâtisserie, au moment où Plumet, tout vêtu, et vaquant de l'intérieur à l'installation de sa devanture, redisait pour la trentième fois à sa femme ; "Je n'ai rien dormi."

Plumet accueillit avec jovialité son employé ; celui-ci, blême, courbatu, désespéré, exalté de fatigue et de froid, faisait retentir la boutique de ses gémissements.

Madame Plumet n'avait fait que traverser la pièce et entendant les soupirs de son marmiton elle avait dit, hautaine, déçue, méprisante : "Ces jeunes gens, ça fatigue plus que des vieux." Mais Plumet, tranquille, répétait : "Mon garçon, il n'y a pas deux manières de servir. Madame la marquise attendait sa tourte, elle était dans le vrai. Je la lui aurais plutôt portée moi-même. Le service, c'est le service. Il faut raisonner savamment. Dites-moi un peu ce qu'aurait fait Madame la marquise ?"

- Eh bien, eh bien, Monsieur Plumet, disait l'enfant, qui étouffait de larmes, elle se serait passée de son pâté !" Mais Plumet n'entendit pas ces mots, un accès de toux dont il était coutumier l'assourdissait en cet instant aussi sûrement que le fit, dans les oreilles des compagnons d'Ulysse, la cire qui les empêchait d'entendre les sirènes enchanteuses.

Plumet n'entendit pas son marmiton et ses lamentations enjôleuses, et les eût-il entendues, qu'il ne les eût point comprises, il était trop raisonnable. "J'y allais de ma vie", disait ce garçon. Était-ce là une raison ? Plumet savait que la vie d'un homme est

peu de chose, et que la vie d'un marmiton n'est exactement que ce qu'elle semble aux yeux de Madame la marquise, c'est-à-dire, presque rien...

New-York Herald. Versailles, Gd Fol. Pb 1751 bis.

Supplément de Noël 1906, numéroté de la page 1 à 32.

LETTRE DE MAURICE BARRÈS À ANNA DE NOAILLES

Jeudi [29 octobre 1903]

Madame,

Il m'a paru hier soir que vous étiez contrariée de vos nouvelles « censurées », et j'ai hésité à vous demander de m'en parler avec plus de précision. Ce n'était pas l'instant et puis c'était, c'est indiscret que je veuille avoir une opinion où Monsieur de Noailles et Madame de Chimay ont un sentiment. Mais je crois que je vois les choses comme eux et qu'il n'y a pas obstacle, mais amélioration...

Pour le wagon... Si l'on disait : « le printemps de 1904 rendit Mad. X. amoureuse », on pourrait choquer, mais si l'on dit « au printemps de 1904, Mad. X. fut amoureuse de M. Z. » rien à critiquer. Je suis sûr que « la bouche dans la bouche » n'est qu'une cocasserie amusante et qu'un Monsieur (si tendre, si passionné) ne dirait point ainsi de lui-même pour se rendre sympathique. Or si vous effacez cette image, indécise d'ailleurs, (car la main dans la main, et tout ce que vous voudrez, mais la bouche dans la bouche?) le wagon deviendra très aisément (faut-il même modifier la phrase? Je ne me la rappelle pas) innocent, et si vous pensez qu'il est une condition de l'émoi de M. X. (mais quelle idée ingénue et que je vais emporter de Paris à Caen !), cela se verra de la même manière que dans notre phrase sur le printemps plus haut.

Bref, si l'on vous fait des obstacles de détails, vous verrez qu'ils vous donneront l'occasion de trouver mieux. Les lignes sublimes et le cadre, voilà l'essentiel. Par vos audaces directes et vos provocations vous feriez certes tourner les têtes, mais vous retiendrez moins longtemps. Il me semble que les femmes comme vous savent cela à toutes les heures des vingt-quatre heures.

Excusez-moi et daignez croire à ma confusion d'avoir un avis contre vous, mais pour vous.

Citée par Claude Mignot-Ogliastri, *op.cit.*, p. 81-82.

Le Voyage de Sparte par Maurice Barrès, dédicace à la comtesse de Noailles.

À madame la comtesse de Noailles née princesse de Brancovan

Madame,

En quittant le rivage où respirèrent Iphigénie et Antigone, quel délice de trouver au front d'une jeune vivante les grâces flexibles et l'étincelle de l'Ionie ! C'est que, jadis, vous avez vécu dans l'Érechthéion avec les jeunes filles qu'on nommait « les porteuses de rosée ». On vous entrevoit, dans la procession, qui tenez de vos deux mains le voile d'Athéna ; et les jeunes gens de Platon vous ont appelée : ma sœur. Quand les acropoles cessèrent de porter leurs fruits particuliers et redevinrent des rochers stériles auprès de la mer, vous ne vous êtes pas couchée dans le sable des morts avec les figurines d'argile. Vous avez vécu dans Byzance, d' où votre ancêtre nous apporta le trésor des lettres antiques. Toute la suite des voyageurs ont vu les jeunes phanariotes chanter, danser et pleurer sous les vergers de la mer Noire. Mais votre nom paternel évoque l'effort des vieilles races pour s'affranchir de la Babel ottomane. Obscurs frissons, fièvres royales, quel beau livre on pourrait écrire avec l'histoire d'une goutte de sang grec ! Hier enfin, vous êtes venue, du Danube comme Ronsard, et de Byzance comme Chénier, nous offrir toute vive, mais attendrie par des siècles d'exil, cette délicatesse grecque dont les archéologues ne nous donnent qu'une idée languissante. Vos poèmes remplissent de plaisir nos débutants et nos maîtres. On s'émerveille du mariage d'un jeune cœur païen avec nos paysages. Un jardin que vous regardez en a plus de parfums et d'éclat ; il devient tel que furent, avant votre migration, j'imagine, les îles de l'Archipel. Les réminiscences involontaires qui soutiennent votre génie nous aident à comprendre les mystères de l'inspiration, et l'on voit dans votre âme, comme dans une ruche de verre, se composer les lourds rayons dorés. Vous paraissez obéir docilement aux propositions de l'heure ; votre fantaisie bondit avec une sûreté joyeuse sur la minute qui passe, ou bien vous cédez à votre inclination comme une herbe qui ploie au bord du chemin, mais vous demeurez toujours une avisée petite-fille d'Ulysse. Quand je lis vos romans, je songe parfois aux ruses des héros grecs. Il semble qu'une divinité champêtre se soit déguisée

en parisienne pour observer, avec un détachement cruel, le petit manège des femmes. Les princesses de Racine, quand elles rencontrent vos héroïnes dans un bois sacré de l'Île-de-France, on les voit rougir et sourire ; elles ne veulent pas vous suivre, elles vous reconnaissent pourtant. Ainsi, madame, ce n'est pas sans sujet que j'ai désiré inscrire votre jeune gloire sur la première page de ce voyage à Sparte. Elle place sous l'invocation de la poésie un livre qui pourrait parfois sembler irrévérent à l'égard des belles choses. On ne me traitera pas de barbare, si vous me permettez de mettre à vos pieds mon admiration respectueuse.

Maurice Barrès.

BIBLIOGRAPHIE

Le lieu d'édition, sauf indication contraire, est Paris.

I – Œuvres d'Anna de Noailles

I.1 – Ouvrages

- *Le Cœur innombrable*, Calmann-Lévy, 1901. Rééditions : Helleu, 1918, Librairie des Champs-Élysées, 1931 ; Grasset, 1957
- *L'Ombre des jours*, Calmann-Lévy, 1902. Réédition : Société du Livre d'Art, 1938.
- *La Nouvelle Espérance*, Calmann-Lévy, 1903.
- *Le Visage émerveillé*, Calmann-Lévy, 1904.
- *La Domination*, Calmann-Lévy, 1905.
- *Les Éblouissements*, Calmann-Lévy, 1907.
- *Les Vivants et les Morts*, Fayard, 1913.
- *De la Rive d'Europe à la rive d'Asie*, Dorbon Aîné, 1913.
- *Les Forces éternelles*, Fayard, 1920.
- *Discours à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, La Renaissance du Livre, 1922.
- *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes*, Fayard, 1913. Réédition : Crès, 1926 et Buchet-Chastel, 2010.
- *Poème de l'amour*, Fayard, 1924.
- *Passions et Vanités*, Crès, 1926.
- *L'Honneur de souffrir*, Grasset, « Les Cahiers Verts », 1927.
- *Poèmes d'enfance*, Grasset, 1928.

- *Exactitudes*, Grasset, 1930.
- *Le Livre de ma vie*, Hachette, 1932. Rééditions : Mercure de France, 1976 ; Bartillat, 2008.
- *Derniers Vers*, Grasset, 1933.
- *Derniers Vers et Poèmes d'enfance*, Grasset, 1934.
- *Douze poèmes*, Calmann-Lévy, 1946.

I. 2 – Anthologies

- *Le Florilège contemporain*, Crès, coll. Les Auteurs vivants lus par les jeunes, 1922.
- *Choix de poésie*, Fasquelle, 1930. Réédition : Grasset, 1976.

I. 3 – Articles et proses non repris en volume

- « La Lueur sur la cime », *Le Figaro*, 22 mars 1905.
- « La Belle au bois dormant », *Le Figaro*, supplément littéraire, 10 février 1906.
- « Conte de Noël », *New York Herald*, Supplément de Noël, décembre 1906.
- « Hommage à Charles Guérin », *Le Censeur*, 30 juin 1907.
- « Fragments », *Les Marches de l'Est*, mars 1909.
- « Strasbourg », *La Revue de Paris*, 15 décembre 1911.
- « Hommage à Charles-Louis Philippe », *La Nouvelle Revue Française*, 15 février 1910.
- « Regard sur la frontière du Rhin », *Revue Hebdomadaire*, 2 mars 1912.
- « Sur les terrasses », *Revue de Paris*, juillet-août 1914.
- « L'Amour de la patrie », *Revue de Paris*, 15 novembre 1915.
- « La Voix des morts », *Le Petit Parisien*, 1^{er} novembre 1916.
- « Pour les blessés américains », *Journal des Débats*, 4 novembre 1918.

- « La Mort du poète, Edmond Rostand », *Le Matin*, 3 décembre 1918.
 - « Victor Hugo », *Le Gaulois*, 2 mars 1919.
- « Lettre, retardée, de Mme de Noailles à Monsieur Pic », *Le Courrier de Monsieur Pic*, 5 mai 1920.
- « Lettre à un ami curieux et qui va être indiscret », *Le Gaulois*, 22 janvier 1921.
- « La Dernière nuit de Don Juan », *Le Gaulois*, 9 février 1921.
- « La Mort d'un poète », *Le Gaulois*, 8 mai 1921.
- « La Lyre naturelle », *Conferencia*, 1^{er} juin 1921.
- « La Glorification de l'espérance », *Revue Hebdomadaire*, 25 juin 1921.
- « Lettre à Joseph Bédier sur Edmond Rostand », *Revue de France*, 1^{er} novembre 1921.
- « Vous me demandez de parler de la mode », *Falbalas et Fanfreluches, Almanach des Modes*, 1922.
- « Hommage à Paul Valéry », *Le Divan*, mai 1922.
- « L'Amour dans la nature », *Conferencia*, 15 juin 1922.
- « Adieu à Marcel Proust », *L'Intransigeant*, 21 novembre 1922.
- « La Poésie de Noël », *Le Matin*, 25 décembre 1922.
- « Souvenirs du cœur », *La Nouvelle Revue Française*, Hommage à Marcel Proust, 1^{er} janvier 1923.
- « Lettre sur les découvertes de la vallée des Rois à Lucien Corpechot », *Le Gaulois*, 10 février 1923.
- « Apologie pour Victor Hugo », *Les Nouvelles Littéraires*, 30 juin 1923.
- « Gloire de l'été, l'Assomption », *Le Gaulois*, 15 août 1923.
- « Le Chef d'œuvre inconnu », *Le Gaulois*, 18 août 1923.
- « Henri Gans », *Les Nouvelles Littéraires*, 10 novembre 1923.
- « Ronsard », *Le Gaulois*, 2 février 1924.
- « Ronsard », *La Muse française*, février 1924.
- « Hommage au maître » (Anatole France), *Le Quotidien*, 16 avril 1924.
- « N'attendez à demain », *Les Annales*, 8 juin 1924.
- « Le Salut de la gloire », *Les Nouvelles Littéraires*, 25 octobre 1924.

- « Colette », *Le Capitole*, Numéro spécial Colette, janvier 1925.
- « René Quinton », *Le Figaro*, 15 juillet 1925.
- « Lettre ouverte à Paul Valéry », *Candide*, 26 novembre 1925.
- « Chant d'une âme » et « Respect », *Revue de France*, 1^{er} janvier 1926.
- Douze chroniques dans *Vogue*, du 1^{er} janvier au 1^{er} décembre 1926 :
 - « La villa des chevaliers de Malte »
 - « Ambition des femmes »
 - « Fantaisie et volonté des femmes »
 - « Jeunesse des femmes »
 - « Les Dîners en ville »
 - « Poésie des repas »
 - « Être juste envers soi-même »
 - « Travailler... »
 - « Les Enfants, les étrangers »
 - « Azur et lucidité »
 - « Notre Famille et nos amis »
 - « Rêverie sur la Voie Appienne ».
- « Pour le monument de Maurice Barrés », *Le Figaro*, 24 décembre 1926.
- « Soyons justes », hommage à Victor Hugo, *Les Nouvelles Littéraires*, 23 avril 1927.
- « Alastair », *Revue Européenne*, mai 1927.
- « Les Secrets du poète » (Hommage à Léon-Paul Fargue), *Les Feuilles Libres*, juin 1927.
- « À Marie Lenéru », *La Revue Française*, 13 novembre 1927.
- « Franz Liszt », *La Revue Musicale*, 13 avril 1928.
- « Le Lyrisme de Cécile Sauvage », *Les Amitiés*, septembre 1928.
- « La Renommée de Bergson », *Les Nouvelles Littéraires*, 15 décembre 1928.
- « Le Souvenir d'Edmond Rostand », *Le Journal*, 13 avril 1930.
- « Frédéric Mistral », *La Nouvelle Revue Française*, Hommage à Mistral, 1^{er} mai 1930.
- « Ma chambre et la fidélité », *Vogue*, septembre 1930.
- « Grandeur et simplicité de Costes », *Les Annales*, 15 septembre 1930.

- « Salut à Costes et à Bellonte », *Revue Hebdomadaire*, 1^{er} novembre 1930.
- « L'Automobile, oiseau terrestre », *Les Annales*, 1^{er} novembre 1930.
- « Adieux aux Ballets russes », *La Revue Musicale*, 1^{er} décembre 1930.
- « Confidences à l'ami inconnu », *Les Annales*, 15 novembre 1931.
- « La Comtesse de Noailles à son illustrateur », *Les Nouvelles Littéraires*, 21 novembre 1931.
- « Frédéric Chopin », *La Revue Musicale*, 1^{er} décembre 1931.
- « Savoir dessiner une rose », *Vogue*, décembre 1931.
- « Aristide Briand », *Paris-Midi*, 8 mars 1932.
- « Avec le concours du cœur », *Les Annales*, 1^{er} septembre 1932.
- « Rencontre à Palerme », *Revue des Deux Mondes*, novembre 1976.

I.4 – Entretiens :

- Robert Dieudonné, *La Presse*, mai 1902.
- Mme de Broutelles, *La Vie Heureuse*, 15 octobre 1902.
- Paul Acker, *L'Écho de Paris*, 1^{er} avril 1903.
- Joseph Galtier, *Le Temps*, 29 juin 1903.
- Roger de Lambèze, *Le Gaulois*, 5-6 janvier 1907.
- Henri Clouard, *La Phalange*, décembre 1908.
- Nicolas Kostyleff, *La Grande Revue*, 10 octobre 1912.
- André Arnyvelde, *Les Annales*, 13 avril 1913.
- Réponse à l'enquête sur le Romantisme, *La Renaissance*, 1^{er} janvier 1921.
- André Lang, *Les Annales*, 1^{er} janvier 1922.
- Roger Valbelle, *Excelsior*, 10 janvier 1922.
- Réponse à l'enquête de Pierre Varillon et Henri Rambaud sur les « Maîtres de la jeune littérature », Bloud et Gay, 1923.
- Réponse à l'enquête de Tristan Derème sur « Le Chef-d'œuvre inconnu », *Le Gaulois du dimanche*, 18 août 1923.
- Réponse à l'enquête sur la poésie, *La Muse Française*, janvier 1924.

- Réponse à l'enquête sur la poésie contemporaine, *Le Figaro*, 21 mai 1924.
- Frédéric Lefèvre, *Les Nouvelles Littéraires*, 18 septembre 1926.
- Réponse à André Bromberger, *Le Petit Marseillais*, septembre 1926.
- Réponse à l'enquête sur Ruth Eider, *La Revue des Vivants*, décembre 1926.
- Réponse à l'enquête sur les livres d'enfants, *La Revue Française*, 1^{er} février 1921.
- Réponse à la question : « Le Rêve de ma vie », *Les Annales*, 1929.
- Réponse à l'enquête de Georges Charensol « Comment ils écrivent », Aubier-Montaigne, 1932.

I.5 – Correspondance

- Constantin de Brancovan, *Les Annales*, 1^{er} octobre 1905 et 29 janvier 1922.
- André Gide, *Correspondance 1902-1928*, présentée et annotée par Claude Mignot-Ogliastri, Centre d'études gidiennes, Lyon II, 1986.
- Jean Cocteau, *Cahiers Jean Cocteau* n°3, NRF/ Gallimard, avril 1972, p. 51-59
- *Anna de Noailles – Maurice Barrès (1901-1923)*, présentée et annotée par Claude Mignot-Ogliastri, L'Inventaire, 1988.
- *Cahiers Jean Cocteau* n° 11 : « Jean Cocteau et Anna de Noailles », présentée et annotée par Claude Mignot-Ogliastri, NRF/Gallimard, 1989.
- Marcel Proust, *Lettres à la comtesse de Noailles*, publiée par Robert Proust et Paul Brach, Plon, 1931.

I.6 – Préfaces

- Catalogue de l'exposition de peinture de Lucien Daudet chez Bernheim, 1906.

- Alfred de Musset, *Poésies choisies*, Gittler, 1907.
- Henri Franck, *La Danse devant l'Arche*, NRF, 1912.
- Saâdi, *Le Jardin des Roses*, traduit par Franz Toussaint, Fayard, 1913.
- Charles Krumholtz, *Thann, une ville martyre en Alsace*, Besançon, impr. Millot Frères, 1915.
- Maurice Bouignol, *Sans gestes*, Fasquelle, 1918.
- Gustave Rouger, *Les Sept marches du temple*, Fayard, 1918.
- André David, *Douze ballades et chansons d'Écosse*, Crès, 1920.
- Hélène Rosnoble-Schutzenberger, *Gens d'Alsace*, Berger-Levrault, 1920.
- Marie Lenéru, *La Paix*, Grasset, 1922.
- Marquis de la Soudière, *L'Île du voyage*, Lemerre, 1923.
- *L'Année poétique belge*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1924.
- Brindejont-Offenbach, *L'Ombre sur la mer*, Flammarion, 1924.
- Sabine Sicaud, *Poèmes d'enfants*, Poitiers, Les Cahiers de France, 1926.
- Noël Ruet, *Muses, mon beau soucis...*, Bruxelles, Éd. de la Revue sincère.
- Mme Bach-Sisley, *L'humble et merveilleux Évangile de la Pucelle*, Lyon, 1928.
- Paul Faure, *Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand*, Plon, 1928.
- *Anthologie des poètes néo-grecs 1886-1929*, Jean Michel, Messein, 1930.
- Catalogue de l'exposition de peinture de Rabindranath Tagore, Galerie Pigalle, 1930.
- René-Albert Guzman, *Jalousie*, Flammarion, 1931.
- Sarina Cassvan, *Contes roumains d'écrivains contemporains*, 1931.
- Paule Reuss, *Ces dieux les jours ! Le Rouge et le Noir*, 1933.
- Suzanne Strowska, *La merveilleuse histoire de Pan Twardowski, légende du XVI^e siècle*, Vuibert, 1933.
- Henri de Venel, *Douceur d'aimer dans un beau jardin*, Éd. Pierre de Ronsard, 1948.

I.7 – Manuscrits

Bibliothèque de l'Institut de France :

La correspondance générale reçue par Anna de Noailles est conservée sous les cotes :

- Ms 4701-4706 : Lettres de Maurice Barrès à Anna de Noailles.
- Ms 4713 : Lettre de Maurice Barrès du 11 mai 1923 (dédicace de son œuvre à Anna de Noailles)
- Ms 4714 : Lettres de Charles Demange à Anna de Noailles.
- Ms 4715 : Lettres du docteur Pierre Bucher.
- Ms 7724-7231 : divers correspondants
- Ms 7363 : Lettre à E.P. Liquier.
- Ms 7699 : divers lettres d'Anna de Noailles à Maurice Barrès, Mathieu de Noailles, Marthe Francillon-Lobre et divers documents (photos, timbre, faire-part de mariage...)
- Ms 5696 : correspondance de madame Henri de Régnier, née Marie de Heredia.

Bibliothèque nationale de France :

- Na. fr 14064, « Aspect du soir », poème - épreuve corrigée, f. 58.
- Na. fr 17189-17230, Cahiers, brouillons d'œuvres diverses, 1904-1933, 42 cahiers d'écoliers
- Na.fr. 17513-17515, lettres à madame Bulteau.
- Na.fr. 17234-17537, lettres reçues.
- Na. fr 24104, Causerie chez Aurel, février 1932, f. 34-35.
- Na. fr 23730, *Le Cœur innombrable*, 58 f.
- Na. fr 24917, fragments, 12 ff.
- Na. fr. 13636, *Conte triste avec une moralité*, 59 ff.
- Na. fr 17232, *Derniers vers*, 254 ff.

- Na. fr. 23731, *Les Éblouissements*, 255 ff.
- Na. fr 23734, *La Domination*, 412 ff.
- Na. fr. 13635, fragments, 48 ff.
- Na. fr 23733, « En souvenir des Charmettes », 1 f.
- Na. fr 12685, *Les Forces éternelles*, avec table (f. 292) et bibliographie (f. 300) ms dact., et épreuves corrigées 301 ff - ms aut. 331 ff.
- Na. fr 12687, *Exactitudes*, avec bibliographie et tables (f. 356) ms et dact. Corr 357 ff
- Na. fr 12688, *L'Honneur de souffrir* avec table (129 ff.) et bibliographie (139 ff.) ms, dact, et épreuves corrigées, 139 ff
- Na. fr 12689-12690, *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes*, ms dact. et épreuves corrigées 2 vol. 1-294 bis et 295-589 ff.
- *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes* (Fayard s.d) ex. contenant une pièce de vers aut. interfoliée à la suite.
- Na. fr 11745, *La Nouvelle Espérance*, 569 ff.
- Na. fr 17233, *Le Livre de ma vie*, 253 ff.
- Na. fr 22985, *L'Ombre des jours*, 89 ff.
- Na. fr 23732, *Les Forces éternelles* (Fayard s.d.) ex. comprenant un poème : « Nos morts » traduit en anglais.
- Na. fr 23735, « L'Exhortation », 16 ff.
- Na fr 24100, *Poème de l'amour*, (Fayard, 1924) ex. corr, f. 69, 90, 93.
- Na fr 17231, *Poèmes d'enfance*, 101 ff.
- Na fr 12432, « La Rose », Dédicace de M. Barrès, 32 ff.
- Na fr 11744, *Le Visage émerveillé*, 185 ff.
- Na fr 12686, *Les Vivants et les morts* avec table (f. 229) et bibliographie (f. 234) ms, dact et épr. corr. 234 ff.
- Na fr 24915, ébauches aut. et dact. avec corr. aut. 78 ff.

Extrait du Répertoire des manuscrits littéraires français XIX^e – XX^e siècle
Par Anne Herschberg-Pierrot , Paris 1985, catalogue 74 bis.

II – Sur Anna de Noailles

II.1 – Ouvrages

- BARGENDA, Angela : *La poésie d'Anna de Noailles*, L'Harmattan, 1995.
- BENJAMIN, René : *Au soleil de la poésie, sous l'œil en fleur de Madame de Noailles*, Librairie des Champs-Élysées, 1928.
- BORDEAUX, Henry : *Romanciers et poètes*, Plon, 1939.
- BORELY, Marthe, *L'émouvante destinée d'Anna de Noailles*, Éd. Albert, 1939.
- BRASILLACH, Robert : *Portraits*, Plon, 1935.
- BROCHE, François : *Anna de Noailles : un mystère en pleine lumière*, R. Laffont, 1989.
- BUFFENOIR, Hippolyte : *Grandes dames contemporaines. La Comtesse de Noailles et ses poésies*, H. Leclerc, 1903.
- COCTEAU, Jean : *La Comtesse de Noailles, oui et non*, Perrin, 1963.
- CORPECHOT, Lucien : *Souvenirs d'un journaliste*, Plon, 1937.
- DAUDET, Léon : *Souvenirs littéraires* [1968], Grasset, « Les Cahiers rouges », 1997.
- DU BOS, Charles : *La Comtesse de Noailles et le climat du génie*, La Table ronde, 1949.
- FARGUE, Léon-Paul : *Portraits de famille*, Janin, 1947 ; rééd. Fata Morgana, Fontfroide le haut, 1987.
- FAURE, Paul : *Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand*, Plon, 1928.
- FOURNET, Charles : *La Comtesse de Noailles*, Roulet, Genève, 1950.
- GOURMONT, Jean de : *Muses d'aujourd'hui – Essai de physiologie poétique*, Mercure de France, 1910.
- GOURMONT, Rémy de : *Promenades littéraires*, 2e série, Mercure de France, 1906.
- GREGH, Fernand : *La Comtesse de Noailles*, F. Paillart, Abbeville, 1933.
- HIGONET-DUGUA, Élisabeth : *Anna de Noailles – Cœur innombrable*, Éd. Michel de Maule, 1989.
- LACHER, Walter : *L'Amour et le divin*, Perret-Gentil, Genève, 1959.
- LARNAC, Jean : *Comtesse de Noailles, sa vie, son œuvre*, Éd. du Sagittaire, 1931.

- MASSIS, Henri : *Évocations Souvenirs*, 1905-1911, Plon, 1931.
- MASSON, Georges-Armand : *La Comtesse de Noailles, son œuvre, portrait et autographe*, Document pour l'histoire de la littérature française, Éd. du carnet critique, 1924.
- MIGNOT-OGLIASTRI, Claude : *Anna de Noailles, une amie de la Princesse Edmond de Polignac*, Méridiens-Klincksieck, 1986.
- PERCHE Louis : *Anna de Noailles*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1964.
- PERRY, Catherine : *Persephone unbound, Dionysian aesthetics in the works of Anna de Noailles*, Lewisburg-Bucknell University Press, Londres, 2003.
- REBOUX, Paul : *À la manière de Tolstoï, Lamartine, Anna de Noailles*, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1998.
- RENAITOUR, Jean-Michel : *Mes coups de griffe*, Éd. de la Griffes, 1925.
- LA ROCHEFOUCAULD, Edmée de : *Anna de Noailles*, Éd. Universitaires, 1956.
- SCHEIKEVITCH, Marie : *Souvenirs d'un temps disparu*, Plon, 1935.

II.2 Articles :

- ACKER, Paul : « Entretien avec Mme la Comtesse Mathieu de Noailles », *L'Écho de Paris*, 1^{er} avril 1904.
- ACKER, Paul : « La Comtesse de Noailles », *Les Annales*, 11 août 1912.
- ALAIN-FOURNIER : « Entretien avec Mme de Noailles », *Paris-Journal*, 29 octobre 1911.
- ALLARD, Roger : « Madame de Noailles », *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1921.
- ARNYVELDE, André : « Une heure chez Mme de Noailles », *Les Annales*, 13 avril 1913.
- BARRÈS, Maurice : « Un Grand Poète », *Le Figaro*, 9 juillet 1904.
- BARRÈS, Maurice : « La Comtesse de Mathieu de Noailles », *La Revue universelle*, tome V, n°125, 1905.
- BEAUNIER, René : « La poésie de l'amour », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} février 1914.

- BELLAIGUE, Camille : « La Comtesse de Noailles », *Le Figaro*, 9 juillet 1930.
- BENJAMIN, René : « Les Éblouissements », *Conferencia*, 15 mai 1933.
- BIDOU, Henry : « La Comtesse de Noailles », *Revue de Paris*, 15 mai 1933.
- BLUM, Léon : « L'Œuvre poétique de Madame de Noailles », *La Revue de Paris*, février 1908.
- BOIS, Elie-Joseph : « Souvenirs et méditations de Mme de Noailles », *Excelsior*, 26 mars 1930.
- BORDEAUX, Henry : « Les Poètes et le sentiment de la nature », *La Revue Hebdomadaire*, X, p. 520-530, 1901.
- BORDEAUX, Henry : « La Comtesse de Noailles », *Le Monde illustré*, 9 juillet 1921.
- BORDEAUX, Henry : « Souvenir d'Anna de Noailles », *Le Temps*, 27 juillet 1942.
- BOURIN André : « Réédition d'Anna de Noailles », *Revue des deux Mondes*, décembre 1976.
- BROUSSON, Jean-Jacques : « Les Innocentes », *Excelsior*, 26 mars 1930.
- BROUTELLES, Mme de : « Une femme poète », *La Vie heureuse*, 15 octobre 1902.
- BRUNOT, Henriette : « Un nouveau livre de Mme de Noailles célèbre la sensibilité du cœur féminin », *Le Quotidien*, 19 juillet 1923.
- CHABANEIX, Philippe : « Le Centenaire d'Anna de Noailles », *Revue des Deux Mondes*, novembre 1976.
- CHALON, Jean : « La dernière des Bacchantes », *Le Figaro*, 19 octobre 1976.
- CHAUMEIX, André : « Les Éblouissements », *Le Journal des débats*, 29 septembre 1907.
- COLETTE : « Anna de Noailles », *Paris-Soir*, 1^{er} août 1938.
- COUFFON, Claude : « Les lettres d'un cœur innombrable », *Magazine littéraire*, n°274 février 1990.
- CORPECHOT, Lucien : « La comtesse de Noailles », *Le Gaulois*, 28 septembre 1920.
- DELACOUR, André : « Le Stoïcisme chez Mme de Noailles », *La Démocratie*, 29 octobre 1913.
- DERIEUX, Henry : « La poésie de Mme de Noailles », *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1914.

- DIEUDONNÉ, Robert : « Les Femmes poètes - Mme la comtesse Mathieu de Noailles », *La Presse*, mai 1902.
- DORCHAIN, Auguste : « Les Vivants et Les Morts », *Les Annales*, 28 décembre 1913.
- DULMET, Florica : « Noailles rose de Crète », *Les Écrits de Paris*, n°483, octobre 1987.
- DUROSAY, Daniel : « À propos de la correspondance André Gide/Anna de Noailles (1902-1928) d'énigmes en énigmes », *Bulletin des Amis d'André Gide*, XVIII Lyon 1990.
- FAGUET, Émile : « La Nouvelle Espérance » *La Revue Latine*, 25 juillet 1903.
- FAGUET, Émile : « Le Visage émerveillé », *La Revue Latine*, 1904.
- FAVRE-GILLY, André : « Mysticisme païen : Comtesse de Noailles », *Annales de philosophie chrétienne*, août 1912.
- FLAT, Paul : « La Prose de Madame de Noailles », *Promenades littéraires*, 2^e série, Mercure de France, 1906.
- FOURNIER, Alain : « Entretien avec Mme de Noailles », *Paris-Journal*, 29 octobre 1911.
- GALTIER, Joseph : « Jugements et opinions », *Le Temps*, 29 juin 1904.
- GHEON, Henri : « Les Lectures », *L'Ermitage*, octobre 1904.
- GHEON, Henri : « À propos des derniers livres de madame de Noailles », *L'Ermitage*, août 1905.
- GILLOUIN, René : « Le sentiment de l'amour chez Mme de Noailles », *Le Chroniqueur de Paris*, 16 avril 1908.
- GILLOUIN, René : « Les romans de la Ctesse de Noailles », *Revue du temps présent*, 25 mai 1908.
- GILLOUIN, René : « Madame de Noailles », *La Revue illustrée*, 20 octobre 1908.
- GILLOUIN, René : « Souvenirs de Madame de Noailles », *Revue des deux Mondes*, 1^{er} mai 1956.
- GREGH, Fernand : « La Comtesse de Noailles », *Revue des deux mondes*, mai 1933.
- GOURMONT, Rémy de : « Les Nietzscheennes », *Mercure de France*, juillet 1903.
- HENRIOT, Émile : « Madame de Noailles et l'art poétique », *Le Temps*,

novembre 1922.

- HOUVILLE, Gérard d' : « Les Vivants et les Morts », *Le Figaro*, 15 juillet 1913.
- HUTIN, Serge : « Anna de Noailles, connais pas », *Les messages de Psychodore*, n°42, décembre 1990.
- JAMMES, Francis : « L'Évolution spirituelle de Mme de Noailles », *Revue Hebdomadaire*, 27 septembre 1913
- JARDILLIER, Robert : « La Musique dans l'œuvre de Madame de Noailles », *La Revue Musicale*, 1^{er} février 1931.
- JUIN, Hubert : « Le Centenaire d'Anna de Noailles », *Le Monde*, 22 octobre 1976.
- KOSTYLEFF, Nicolas : « Le Mécanisme de la création poétique », *La Grande Revue*, 10 octobre 1912.
- LACRETELLE, Jacques de : « Anna de Noailles », *Le Figaro*, 19 octobre 1976.
- LASSERRE, Pierre : « Les poésies de Mme de Noailles », *L'Action française*, 6 juillet 1913.
- LASSERRE, Pierre : « Madame de Noailles », *La Revue universelle*, 15 décembre 1920.
- LAURET, René : « La philosophie de Madame de Noailles », *La Vie du Peuple* IV, 1921.
- LE CARDONNEL, Georges : « La poésie de Mme de Noailles », *La Revue universelle*, 15 juillet 1921.
- LECOMTE, Georges : « La poésie de la Comtesse de Noailles », *La Renaissance*, 25 avril 1914.
- LE DANTEC, Yves-Gérard : « La place d'Anna de Noailles dans la poésie contemporaine », *Mercure de France*, 1^{er} juin 1933.
- LE GOFFIC, Charles, « La Comtesse Mathieu de Noailles », *La Revue Universelle*, n° 125, 1905
- LEFEVRE, Frédéric : « Une heure avec... la Comtesse de Noailles », *Les Nouvelles littéraires*, 18 septembre 1926.
- LIEVRE, Pierre : « Esquisses et critique », *Le Divan*, deuxième série, n°6, 1924.
- *Les Nouvelles littéraires*, numéro spécial « Anna de Noailles », 6 mai 1933.
- MARGERIE, Roland de : « Anna de Noailles », *Revue des deux Mondes*, août 1976.

- MARTIN DU GARD, Maurice : « *L'Honneur de souffrir* – La Comtesse de Noailles », *Les Nouvelles littéraires*, 7 mai 1927.
- MAURIAC, François : « Poème de l'amour », *NRF*, 1^{er} octobre 1924.
- MAURRAS, Charles : « Le Romantisme féminin », *Minerva*, 1^{er} mai 1903.
- MIGNOT-OGLIASTRI, Claude : « Une amie de Pierre Loti : Anna de Noailles : dix lettres de Pierre Loti à Anna de Noailles », *Revue Pierre Loti*, n°7 oct-déc. 1986.
- MIGNOT-OGLIASTRI, Claude : « Francis Jammes et Anna de Noailles », *Bulletin de l'association Francis Jammes*, n°9 juin 1987.
- MIGNOT-OGLIASTRI, Claude : « Valéry et Anna de Noailles », *Bulletin des Études valéryennes*, n°46 novembre 1987.
- MIGNOT-OGLIASTRI, Claude : « Sous l'égide d'Anna de Noailles, une revue de jeunes écrivains : *Les Essais* (1904-1906), *Travaux de linguistique et de littérature*, Centre de philologie et de littérature romane de l'université de Strasbourg, XXIV, 2, 1986.
- MONTESQUIOU-FEZENSAC, Robert de : « Deux Muses », *La Renaissance Latine*, 15 juin 1902.
- MOUROUSY, prince Paul : « Le Cœur innombrable d'Anna de Noailles », *Les Annale Conferencia*, août 1969.
- MURCIAUX Christian : « Anna de Noailles et Anatole France », *Hommes et Mondes*, janvier 1954.
- PELADAN Joséphin, : « De la poésie individualiste - La Comtesse de Noailles et Paul Marion », *Revue Félibréenne*, tome XV 1900-1902.
- PERDRIEL, Fernand : « Anna de Noailles », *La Revue du siècle*, juin 1933.
- PERNIER, Armand : « Quelques poétesses », *Le Thyrsé - Revue d'art et de littérature*, n°12, Bruxelles, 1^{er} décembre 1956.
- PERRY, Catherine : « Retour au mythe païen dans l'œuvre d'Anna de Noailles », *Religiologiques*, n°15, 1997.
- PERRY, Catherine : « Flagorneur ou ébloui? Proust lecteur d'Anna de Noailles », *Bulletin Marcel Proust*, n°49, 1999.
- PERRY, Catherine : « Celles par qui le scandale arrive : éthique de l'innocence chez Gérard d'Houville et Anna de Noailles », *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)* sous la direction de Metka Lysancié et Myriam Watthée-Delmotte, L'Harmattan, 1998.

- POURTALES, Guy de : « Le jardin de Madame de Noailles », *La Revue de Paris*, n°19, octobre 1935.
- RAGEOT, Gaston : « La Poésie de Mme de Noailles », *Conferencia*, 1^{er} juin 1921.
- REGNIER, Henri de : « Un premier livre », *Le Gaulois*, 12 mai 1901.
- RENAITOUR, Jean-Michel : « Madame de Noailles, poétesse de l'amour », *La Pensée française*, 10 août 1921.
- REVAL, Gabrielle : « La chaîne des dames – Mme de Noailles », *L'Éclair*, 13 juillet 1923.
- RILKE, Reiner Maria : « Les Livres d'une amante », *Corona*, janvier 1935.
- ROE, David : « Charles Louis Philippe et Anna de Noailles d'après quelques publications récentes », *Le Bulletin des amis de Charles-Louis Philippe*, XLV 1987.
- ROSTAND, Jean : « Hommage à la comtesse de Noailles », *La Revue de Paris*, février 1954.
- ROSTAND, Jean : « La Révolte d'Anna de Noailles », *Historia*, n° 360, novembre 1976.
- SONIAL, Hélène : « Les Poèmes de l'amour de Mme de Noailles », *La Vie féminine*, 1^{er} octobre 1918.
- STAPFER, Paul : « L'Enseignement de Madame de Noailles », *La Revue critique des idées et des livres*, n°21, 1921.
- THERIVE, André : « Un poème intellectuel de la passion », *L'Opinion*, 15 août 1924.
- VAUDOYER, Jean-Louis : « L'Œuvre de Mme de Noailles », *Les Essais*, 15 octobre 1904.
- VAUDOYER, Jean-Louis : « Poèmes de l'amour par la comtesse de Noailles », *La Revue hebdomadaire*, n°XI, 1924.
- VUILLERMOZ, Émile : « À propos du recueil *Choix de poésies* d'Anna de Noailles », *Excelsior*, 26 mars 1930.
- WEISS, Louise : « Deux contes de Mme de Noailles », *L'Europe Nouvelle*, 4 juin 1921.
- WEISS, Louise : « Une Reine de la Troisième République », *Les Nouvelles littéraires*, 2 octobre 1969.
- WERTH, Léon : « Les Vivants et les Morts », *Gil Blas*, 14 juillet 1913.

- WILMOTTE, Maurice : « Discours de réception d'Anna de Noailles à l'Académie royale de Belgique », 21 janvier 1922.
- YVER, Colette : « Sur un livre de Mme de Noailles », *Le Gaulois*, 20 août 1923.

III – Théorie littéraire

III.1 – Ouvrages

- ALBERES R. M. : *Le Bilan littéraire du XXe siècle*, Montaigne, 1956.
- AQUIEN, Michèle : *La Versification appliquée aux textes*, Nathan, 1993.
- AQUIEN, Michèle : *Dictionnaire de poétique*, LGF, « Livre de poche », 1993.
- ARISTOTE : *Poétique*, Les Belles lettres, 1999.
- AUTRAND, Michel : *Le XXe siècle – Littérature française*, Presses Universitaires de Nancy, « Phares », 1993.
- BACHELARD, Gaston : *L'Eau et les rêves*, LGF, « Le Livre de poche », 1993.
- BAKHTINE, Mikhaïl : *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland : *S/Z*, Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland : *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland : *La Préparation du roman*, Seuil, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles : *Curiosités esthétiques ; L'Art romantique*, (Lévy frères, 1868), Garnier, 1962.
- BERTHELOT, Francis : *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan, 2000.
- BERTHELOT, Francis : *Du Rêve au roman*, Presses Universitaires de Dijon, 2003.
- BIANQUIS, Geneviève : *Nietzsche en France*, Alcan, 1929.
- BLANCHOT, Maurice : *L'Écriture du désastre*,
- BLUM, Léon : *En lisant*, Ollendorff, 1906.
- BOILEAU, Nicolas : *Art poétique*, Garnier Flammarion, 1969.
- BOUDOT, Pierre : *Nietzsche et les écrivains français*, UGE, 10/18, 1970.

- BOURDIEU, Pierre : *Les Règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.
- BOURGET, Paul : *Essais de psychologie contemporaine – Études littéraires*, Lemerre, 1936.
- BORDAS, Éric : *Les Chemins de la métaphore*, PUF, 2003.
- BRAUNTSCHVIG, Marcel : *La Littérature française contemporaine étudiée dans les textes*, A. Colin, 1926.
- BRIX, Michel : *Éros et Littérature – Le discours amoureux en France au XIXe siècle*, Peeters, Louvain, 2001.
- BUENZOD, Emmanuel : *Une Époque littéraire, 1890-1910*, Neuchâtel, Éd. de la Baconnière, Neuchâtel, 1941.
- BUTOR, Michel : *Essais sur le roman*, Gallimard, « Tel », 1992.
- CALLE-GRUBER, Mireille : *Histoire de la littérature française au XXe siècle – ou les repentirs de la littérature*, Honoré Champion, « Unichamp essentiel », Genève, 2001.
- CHAIGNE, Louis : *Vies et œuvres d'écrivains*, F. Lanore, 1936
- CHEREL, Albert : *La Prose poétique française*, L'Artisan du livre, 1940.
- COLIN, R.P : *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- COMBE, Dominique : *Poésie et récit*, Corti, 1989.
- COHN, Dorrit : *La Transparence intérieure – Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, 1981.
- CORNULIER, Benoît de : *Théorie du vers, notions de métrique*, Seuil, 1982.
- DAUDET, Léon : *Études et milieux littéraires*, Grasset, 1927.
- DESCHANEL, Émile : *Pascal, La Rochefoucauld, Bossuet*, Calmann-Lévy, 1888.
- DELAS, Daniel : *Poétique pratique*, CEDIC, 1977.
- DENOIS, René : *Le Roman à la première personne*, A. Colin, 1975.
- DES GRANGES, Charles-Marie : *Précis de littérature française*, 8^e édition, Hatier, 1933.
- DES GRANGES, Charles-Marie : *Les Romanciers français (1800-1930)*, Hatier, 1932.
- DIDIER, Béatrice : *Le Journal intime*, PUF, 1976.

- DURER, Sylvie : *Le Dialogue dans le roman*, Nathan, « Linguistique », 1999.
- DUJARDIN, Édouard : *Le Monologue intérieur*, Éd. Messein, 1931.
- DUMOULIE, Camille : *Littérature et philosophie*, A. Colin, 2002.
- FERLIN, Patricia : *Femmes d'encrier*, Bartillat, 1995.
- FERLIN, Patricia : *Gyp, portrait fin de siècle (1849-1932)*, Indigo & Côté-femmes Éd., 1999.
- FOURNET, Charles : *Poètes romantiques*, Georg Éditeurs, Genève, 1962.
- FRANCE, Anatole : *La Vie littéraire*, Calmann-Lévy, 1888-1897.
- FRANDON, Ida-Marie : *L'Orient de Maurice Barrès*, Droz, 1952.
- GENETTE Gérard : *Figure I*. Seuil, 1976.
- GENETTE Gérard : *Figure II*. Seuil, 1979.
- GENETTE Gérard : *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983.
- GENETTE Gérard : *Théorie des genres*, Seuil, 1986.
- GENETTE Gérard : *Figure III*, Seuil, 1988.
- GENETTE Gérard : *Fiction et diction*, Seuil, 1991.
- GENETTE Gérard : *Esthétique et poétique*, Seuil, 1992.
- GENETTE Gérard : *Figure IV*, Seuil, 1999.
- GENETTE Gérard : *Figure V*, Seuil, 2002.
- GIRARD, Alain : *Le Journal intime*, PUF, 1963.
- GIRARD, René : *Mensonge romantique et vérité romanesque*, LGF, « Le Livre de poche », 1978.
- GAULTIER, Jules de : *Le Bovarysme*, Mercure de France, 1921.
- GRAMMONT, Maurice : *Petit traité de versification française*, A. Colin, « U. », 1965.
- GRAMMONT, Maurice : *Le Vers français – ses moyens d'expression, son harmonie*, Champion, 1913.
- GRESILLON, Almuth : *Eléments de critique génétique, lire les manuscrits modernes*, PUF, 1994.
- GRIMALDI, Nicolas : *Le Désir et le Temps*, Librairie philosophique J. Vrin, 1992.
- GOURMONT, Rémy de : *Le Latin mystique*, (Crès, 1913), Éd. du Rocher, 1990.
- GOYET, Florence : *La Nouvelle – 1870-1925*, PUF, 1993

- HAMON, Philippe : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette université, 1981.
- HAMON, Philippe : *La Description littéraire*, Macula, 1991.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich : *Esthétique*, PUF, 1976.
- HENRY, Anne : *Schopenhauer et la création en Europe*, Klincksieck, 1989.
- HERRIOT, Édouard : *Études françaises*, Éd. du Milieu du monde, Genève, 1950.
- HENRIOT, Émile : *La Manie du journal intime et le roman autobiographique*, Monaco, Impr. de Monaco, 1924.
- HUET, Pierre-Daniel : *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, (J. Mariette, 1771), A. G. Nizet, 1971.
- HURET, Jules : *Enquête sur l'évolution littéraire*, José Corti, 1999.
- JAKOBSON René, *Question de poétique*, Seuil, 1973.
- JOUVE, Vincent : *La Poétique du roman*, SEDES, 1997.
- KANDINSKY, Vassily : *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, (R. Piper, 1912), Gallimard, « Folio », 1989.
- KERBRAT-ORECCHIONI : *La Conversation*, Seuil, 1996.
- KUNDERA, Milan : *L'Art du roman*, Gallimard, 1986.
- LACHAUD, René : *Magie et initiation en Égypte pharaonique*, Dangles, Saint Jean de Braye, 1974.
- LA ROCHEFOUCAULD duc de : *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, Gallimard, « Folio », 1976.
- LARNAC, Jean : *Histoire de la littérature française*, Kra, 1929.
- LE BRUN, Jacques : *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Seuil, 2002.
- LE CARDONNEL Georges et Charles VELLAY : *La Littérature contemporaine : opinions des écrivains de ce temps*, Mercure de France, 1905.
- LEFRANC Jean : *Dictionnaire de la philosophie, Encyclopedia Universalis* et Albin Michel, 2006.
- LEFÈBVRE, Maurice-Jean : *Structure du discours de la poésie et du récit*, La Baconnière- Neuchâtel, 1971.
- LEJEUNE, Philippe : *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- LELEU, Michèle : *Les Journaux intimes*, PUF, 1952.

- LEMAITRE, Henri : *L'Aventure littéraire du XXe siècle 1890-1930*, Bordas, 1984.
- LOCATELLI, Aude : *Littérature et musique au XXe siècle*, PUF, 2001.
- LUKACS, Georg : *La Théorie du roman*, Gallimard, « Tel », 1989.
- MAINGUENEAU, Dominique : *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan, 2003.
- MAURIAC, François : *Le Romancier et ses personnages*, suivi de *L'Éducation des filles*, Buchet Chastel, 1933.
- MAURIAC, François : *Journal*, Grasset, 1939.
- MAUROIS, André : *Aspects de la biographie*, Grasset, 1930.
- MAZALEYRAT, Jean : *Éléments de métrique française*, A. Colin, 1974.
- MICHEL, Alain : *Théologiens et Mystiques au Moyen Age*, Gallimard, 1997.
- MICHELET, Jules : *L'Amour – La Femme*, Flammarion, 1893-1898.
- MISRAHI Robert : *Spinoza et spinozisme*, A. Colin, 1998.
- MISRAHI, Robert : *La Jouissance de l'être*, Les Belles Lettres, « Encre marine », 2009.
- MORIER, Henri : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1981.
- MUGNIER, Abbé : *Journal*, Mercure de France, 1985.
- MYLNE, Vivienne : *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Universitas, 1994.
- PADEREWSKI, Ignace et Mary Lawton : *The Paderewski memoirs*, Collins, Londres, 1939.
- PARIS, Alain : *Dictionnaire des musiciens*, *Encyclopaedia Universalis*, 2009.
- PASTOUREAU, Michel : *Le Bleu – Histoire d'une couleur*, CNRS Éditions, « CNRS Dictionnaires », 1998.
- PATILLON, Michel : *Précis d'analyse littéraire – Les structures de la fiction*, Nathan université, « Fac littérature », 1974.
- PAVEL, Thomas : *L'Univers de la fiction*, Seuil, 1988.
- PAVEL, Thomas : *La Pensée du roman*, Gallimard, 2003.
- PELISSIER, Georges : *Etudes de littérature et de morale contemporaines*, E. Cornély, 1905.
- POULET, Georges : *Entre Moi et Moi – Essais critiques sur la conscience de soi*, Corti, 1977.

- PROPP, Vladimir : *Morphologie du conte*, Gallimard, 1970.
- QUINT, Léon-Pierre : *Marcel Proust – Sa vie, son œuvre*, Kra, 1925.
- RABATE, Dominique : *Le Roman français depuis 1900*, PUF, « Que-sais-je ? » 1998.
- RAIMOND, Michel : *Le Roman contemporain : le signe des temps*, SEDES, 1976.
- RAIMOND, Michel : *La Crise du roman – des lendemains du naturalisme aux années 20*, Corti, 1966.
- RAIMOND, Michel : *Le Roman*, A. Colin, 1989.
- REUTER, Yves : *L'Analyse du récit*, Nathan université, 2000.
- RICŒUR, Paul : *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.
- RICŒUR, Paul : *Temps et récits 1 – L'intrigue et le récit historique*, Seuil, 1983.
- ROBERT, Marthe : *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1981.
- ROBINET, André : *Bergson*, Seghers, « Philosophes de tous les temps », 1965.
- ROUGEMONT, Denis de : *Les Mythes de l'amour*, Albin Michel, 1996.
- ROUGEMONT, Denis de : *L'Amour et l'Occident*,
- ROUSSET, Jean : *Forme et signification – essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, 1963.
- ROUSSET, Jean : *Le Lecteur intime*, José Corti, 1986.
- ROUSSET, Jean : *Le Mythe de Don Juan*, A. Colin, 1990.
- ROSTAND, Jean : *Le Droit d'être naturaliste*, Stock, 1963.
- TADIE, Jean-Yves : *Le Roman au XXe siècle*, Belfond, « Les dossiers », 1990.
- TADIE, Jean-Yves : *Le Récit poétique*, Gallimard, 1994.
- TAINÉ, Hippolyte : *Philosophie de l'art*, G. Baillière, 1865.
- THARAUD, Jean et Jérôme : *Mes années chez Barrès*, Plon, 1928.
- THIBAUDET, Albert : *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1934.
- THIBAUDET, Albert : *Histoire de la littérature de 1789 à nos jours*, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, 1936, (éditions du CNRS, 2008).
- TODOROV, Tzvetan : *Poétique de la prose et Nouvelles recherches sur le récit*, Seuil, 1971.

- VAILLANT, Alain : *L'Amour-fiction : discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Presse Universitaires de Vincennes, 2002.
- VALLERY-RADOT, Robert : *Le Réveil de l'esprit*, Perrin, 1917.
- VANDERVEKEN, Daniel : *Les Actes du discours : essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, P. Mardaga, Bruxelles, 1988.
- VERGELY, Bertrand : *La Souffrance*, Folio essais, 1997.
- VIART, Dominique : *Le Roman français au Xe siècle*, Hachette, « Les Fondamentaux », 1999.
- VIEGNES, Michel : *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Peter Lang, New-York, « American university studies », 1989.
- VINCENT, Francis abbé : *Âmes d'aujourd'hui – Essai sur la pensée religieuse dans la littérature contemporaine*, G. Beauchesne, 1912.
- VON SCHLOSSER, Johan : *La Littérature artistique*, Flammarion, 1984.
- WINOCK, Michel : *Le Siècle des intellectuels*, Seuil, 1999.
- WOOLF, Virginia : *L'Art du roman*, Seuil, 1963.

III.2 – Ouvrages collectifs

- AQUIEN, Michèle et HONORÉ, Jean-Paul : *Le Renouveau des formes poétiques au XIXe siècle*, Nathan, « 128 », 1997.
- BANCQUART, Marie-Claire et CAHNÉ, Pierre : *Littérature française du XXe siècle*, PUF, 1992.
- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire (dir.) : *Histoire de la musique*, Bordas, 1995.
- BOBBÉ, Sophie (dir.) : *Emma Bovary*, Autrement, « Figures mythiques », 1997.
- BORGOMANO, Madeleine et RAVAUX-RALLO, Élisabeth : *La Littérature française du XXe siècle. 1. Le roman et la nouvelle*, A. Colin « Cursus », 1995.

- BRUNEL, Pierre (dir.) : *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éd. du Rocher, nouvelle édition augmentée, 1994.
- CHARDIN, Philippe (dir.) : *Autour du monologue intérieur*, Anglet, « Carnets Séguier », 2004.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT, Alain : *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, « Bouquins », 1992.
- DROUIN-HANS, Anne-Marie (dir.) : *Le Corps et ses discours*, L'Harmattan, 1995.
- GODO, Emmanuel : *Ego Scriptor, Maurice Barrès et l'écriture de soi*, Éd. Kimé, 1997.
- MILNER, Jean-Claude et REGNAULT François : *Dire le vers*, Seuil, 1987.
- TOURET, Michèle : *Histoire de la littérature du XXe siècle Tome I (1898-1940)*, Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- WELLEK, René et WARREN, Austin : *La Théorie littéraire*, Seuil, 1971.
- WITTMANN, Jean-Michel : *Barrès romancier*, Honoré Champion, 2000.
- VOLPILHAC-AUGER, Catherine (dir.) : *Œuvres majeures, œuvres mineures ?*, ENS éditions, 2004.
- KOESSEL, Jean-Marie (dir.) : *Souffrances*, Autrement, 1994.

III.3 – Articles

- ANTHONY, Sarah : « Entre le dit et le non-dit : une dialectique sarrautienne », *Acta Fabula*, janvier-février 2007, vol. 8, n°1.
- BAUDELAIRE, Charles : « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *L'Artiste*, 18 octobre 1857.
- BARTHES, Roland : « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, novembre 1966.
- BERL, Emmanuel : « La Fin du roman », *Derniers jours*, 10 avril 1927.
- BOUGET, Paul : « Notes sur le roman français », *Revue de la semaine*, 28 octobre 1921.

- COLTIER, Danielle : « Introduction aux paroles de personnages : fonctions et fonctionnement », *Pratiques*, n°64, décembre 1989, p. 69-109.
- COMBETTES, Bernard : « Énoncé, énonciation et discours rapporté », *Pratiques*, n°65, mars 1990, p.97-111.
- COMPAGNON, Antoine : « Notes sur le dialogue en littérature », *Le dialogique*, colloque international, université du Maine, 1994, Peter Lang, Louvain, 1997, p. 234.
- CURATOLO, Bruno et HOUSSAIS, Yvon : « La Nouvelle en France dans le premier vingtième siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2/2009 (vol. 109).
- DOUMIC, René : « Le Roman personnel », *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1905.
- DURRER, Sylvie : « Le Dialogue romanesque : essai de typologie », *Pratiques*, n°65, mars 1990, p. 37-62.
- FERNANDEZ, Ramon : « Poétique du roman », *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} avril 1929.
- HARAUCOURT, Edmond : « L'Œuvre poétique de Sully Prudhomme », *Les Annales politiques et littéraires*, n°1239, 14 mars 1907.
- KEMP, Robert : « Réflexions sur le roman. De Voltaire à G. Duhamel », *La Revue Universelle*, 1^{er} février 1926.
- LAPARRA, Marceline : « Les Discours rapportés en séquences romanesques longues », *Pratiques*, n°65, mars 1990, p. 77-95.
- MAUROIS, André : « Considérations sur le roman », *Les Nouvelles Littéraires*, 10 septembre 1927.
- MOLINO, Jean : « Anthropologie et métaphore », *Langages*, n°54, 1979.
- POULET, Robert : « Les Conditions du roman et la question du “roman poétique” », *Nord*, juillet 1929.
- PRINCE, Gérald : « Le Discours attributif et le récit », *Poétique*, n°35, 1978.
- RAMBAUD, Henri : « Réflexions sur l'art du roman », *La Revue Universelle*, 15 septembre 1925.
- RIVIERE, Jacques : « Le Roman d'aventure », *Nouvelle Revue Française*, 6 juillet 1913.

IV – Sur la littérature féminine

IV.1 – Ouvrages

- AUBAUDE, Camille : *Lire les femmes de lettres*, Dunod, 1993.
- BERTAUT, Jules : *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, Librairie de « Annales politiques et littéraires », 1909.
- BRUNEL, Pierre : *Voix autres, voix hautes : onze romans de femmes au XXe siècle*. Klincksieck, 2002.
- COLLADO, Mélanie : *Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre – Emancipation et résignation*, L'Harmattan, 2003.
- COSNIER, Colette : *Le Silence des filles, de l'aiguille à la plume*, Fayard, 2001.
- DAUDET, Léon : *La Femme et l'amour : aspects et visages*, Flammarion, 1930.
- DAUPHINÉ, Claude : *Rachilde*, Mercure de France, 1991.
- DAUPHINÉ, Claude : *Rachilde, femme de lettres*, Périgueux, P. Fanlac, 1985.
- DORMANN, Geneviève : *Amoureuse Colette*, Herscher, 2002.
- FAGUET, Émile : *Le Féminisme*, Boivin & Cie, 1910.
- FLAT, Paul : *Nos Femmes de Lettres*, Perrin, 1909.
- FLEURY, Robert : *Marie de Régnier, L'Inconstante*, Plon, 1990.
- FLEURY, Robert : *Marie de Régnier*, Tallandier, 2008.
- GERMAIN, André : *Renée Vivien*, Crès, 1917.
- GOLDMANN, Annie : *Rêves d'amour perdus*, Denoël-Gonthier, 1984.
- GOUDEKET, Maurice : *Près de Colette*, Flammarion, 1956.
- HEINICH, Nathalie : *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, 1996.
- IZQUIERDO, Patricia : *Devenir poétesse à la Belle Époque (1900-1914)*, L'Harmattan, 2010.
- JUIN, Hubert : *La Parisienne : les élégantes, les célébrités et les petites femmes (1880-1914)*, A. Barret, 1978.

- KRISTEVA, Julia : *Colette, un génie féminin*, Éd. de l'Aube, 2007.
- LARNAC, Jean : *Histoire de la littérature féminine en France*, Kra, 1929.
- LORENZ, Paul : *Sapho 1900 : Renée Vivien*, Julliard, 1977.
- MERCIER, Michel : *Le Roman féminin*, PUF, 1976.
- MONTREYNAUD, Florence : *L'Aventure des femmes – XXe - XXIe siècle*, Nathan, 2006.
- MOROY, Elie : *La Littérature féminine définie par les femmes écrivains, enquête sur les lettres de ce temps*, M. Burgi, Genève, 1931.
- OZOUF, Mona : *Les Mots des femmes : Essai sur la singularité française*, Fayard, 1995.
- PLANTE, Christine : *La Petite sœur de Balzac : Essai sur la femme auteur*, Seuil, 1989.
- RESCH, Yannick : *Corps féminin, corps textuel*, Klincksieck, 1973.
- SOREL, Cécile : *Les Belles heures de ma vie*, Éd. du Rocher, Monaco, 1946.
- SULLEROT, Evelyne : *Histoire et mythologie de l'amour – Huit siècles d'écrits féminins*, Hachette, 1974.
- SULLEROT, Evelyne : *La Presse féminine*, A. Colin, 1963.
- YAGUELO, Marina : *Les Mots et les femmes*, Payot, 1978.

IV.2 – Ouvrages collectifs :

- *Cahiers Colette*, n°1, Flammarion, 1977.
- *Cahiers Colette*, n°15, juin 1992, *Le génie créateur de Colette*, Flammarion.
- *Europe*, « La Femme et la littérature », novembre-décembre, n° 427-428, 1964.
- MONFORT, Eugène (dir.) et FORT, Paul : *Vingt cinq ans de littérature française 1895-1920, tableau de la vie littéraire*, Librairie de France (2 vol.), 1926-1929.
- *La Table ronde*, « La Littérature féminine », mars 1956.
- PLANTÉ, Christine (dir.) : *Masculin/féminin dans la poésie et les poétiques du XXe siècle*, Presses universitaires de Lyon, « Littérature et idéologies », 2002.

IV.3 – Articles

- ACKER, Paul : « Portraits de femmes », *Les Annales*, 11 août 1912.
- BARTHOLOMOT-BESSOU, Marie-Ange : « L’Imaginaire du féminin dans l’œuvre de Renée Vivien », *Cahier romantique*, n°10, Clermont-Ferrand, 2004.
- BOUISSOUNOUSE, Janine et MILLET, Raymond : « Littérature masculine, féminine », *Les Nouvelles Littéraires*, 29 juillet 1939.
- CHARASSON, Henriette : « Femmes de lettres », *Le Correspondant*, 25 août 1932.
- FAURE-FAVIER, Louise : « La Femme écrivain aujourd’hui », *Mercure de France*, 16 avril 1919.
- FAURE-FAVIER, Louise : « La Muse aux violettes », *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1953.
- FOEMINA : « Deux livres de femme », *Le Figaro*, 13 avril 1904.
- GOURMONT, Jean de : « *Muses d’aujourd’hui* », *Mercure de France*, 1910.
- NER, Henri : « Le Massacre des Amazones », *La Plume littéraire artistique et sociale*, 1^{er} novembre 1897.
- STUART, Merill : « Critique des poèmes », *La Plume*, 1^{er} janvier 1903.
- YVER, Colette : « Les femmes à l’Institut », *La Vie heureuse*, 15 janvier 1911.

INDEX

A

Acker, Paul, 21, 125, 633, 639
Adam, Juliette, 136
Alain-Fournier, 22, 117, 457, 468, 639
Allard, Roger, 639
Andersen, Hans Christian, 14, 30, 31
Angellier, Auguste, 476
Apollinaire, Guillaume, 66, 168
Aragon, Louis, 375
Aristote, 105, 365
Arnyvelde, André, 17, 72, 94, 633, 639
Aubaude, Camille, 129
Audoux, Marguerite, 136, 579

B

Balzac, Honoré de, 111, 130, 131, 158, 315, 335, 655
Bancquart, Marie-Claire, 109, 113, 114
Barbey d'Aurevilly, Jules, 126, 151
Bargenda, Angela, 54, 638
Barrès, Maurice, 14, 15, 20, 24, 31, 34, 35, 37, 38,
39, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 55, 56, 60, 67, 68,
69, 70, 93, 109, 110, 134, 148, 149, 150, 151, 152,
153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 172, 306,
324, 325, 340, 346, 411, 413, 414, 415, 416, 417,
418, 419, 420, 424, 428, 429, 437, 438, 439,
441, 444, 455, 459, 470, 529, 530, 566, 581, 589,
593, 605, 625, 626, 627, 634, 636, 637, 639, 647,
650, 652
Barthes, Roland, 248, 350, 367
Bassaraba de Brancovan, Grégoire, 9
Bassaraba de Brancovan, Zoé, 9
Beaufils, Marcel, 53
Beaunier, René, 639
Beauvoir, Simone de, 23, 131, 468, 568, 569, 585
Beckett, Samuel, 585
Beethoven, Ludwig van, 48, 50, 51, 53, 286, 398,
528, 532, 605
Bellaigue, Camille, 640
Bellemine-Noël, Jean, 315
Bellonte, Maurice, 20, 137, 633
Benjamin, René, 638, 640
Bergson, Henri, 60, 73, 109, 632, 650
Berl, Emmanuel, 18, 111, 112
Bernanos, Georges, 114
Bernard, Dr., 30, 653
Bernhardt, Sarah, 68, 416
Bertaut, Jules, 127, 162
Berthelot, François, 209, 211, 225
Bianquis, Geneviève, 57
Bibesco, Georges, 9, 39, 64, 68, 71, 134, 577
Bidou, Henri, 132
Bidou, Henry, 640
Bilen, Max, 554
Bizet, Georges, 13
Blanche, Jacques-Emile, 68, 70, 150, 413, 579
Blum, Léon, 108, 126, 128, 131, 132, 135, 159, 160,
162, 163, 582, 640
Bois, Elie-Joseph, 640
Bordas, Eric, 376, 380, 580, 649, 651
Bordeaux, Henri, 439, 517
Bordeaux, Henry, 638, 640
Borely, Marthe, 638
Borély, Marthe, 501, 515, 554, 569, 574, 584, 586
Bossuet, Jean, 55, 105, 457, 469, 646
Bourdelle, Antoine, 68
Bourdieu, Pierre, 307
Bourget, Paul, 112, 324
Bourin André, 640
Braque, Georges, 70, 579
Brasillach, Robert, 25, 638
Braunschvig, Marcel, 110
Breton, André, 66, 439
Brissaud, Pierre, 73
Brix, Michel, 315
Broche, François, 84, 124, 578, 638
Brousson, Jean-Jacques, 640
Broutelles, Mme de, 640
Brunel, Pierre, 317, 404
Brunot, Henriette, 640
Buffenoir, Hippolyte, 638

Buisine, Alain, 311, 313
Bulteau, Augustine, 37, 42, 51, 68, 69, 84, 123, 135,
145, 146, 147, 148, 155, 177, 305, 324, 412, 417,
418, 438, 439, 578, 589, 636
Burnat-Provins, Marguerite, 125
Butor, Michel, 113
Byron, Lord, 72, 163, 344

C

Cahné, Pierre, 109, 113, 114
Caillavet, madame de, 68, 69
Camus, Albert, 318, 322, 380
Caraman-Chimay, Alexandre de, 68
Carco, Francis, 110
Céline, Louis-Ferdinand, 114
Chabaneix, Philippe, 640
Chaigne, Louis, 25, 133
Chalon, Jean, 640
Charasson, Henriette, 128, 137, 138, 139
Charcot, professeur, 69, 109
Charensol, Georges, 49, 459, 461, 634
Chateaubriand, François-René de, 13, 94, 116, 154,
163, 168, 307, 344, 469
Chaumeix, André, 640
Chénier, André, 36, 44, 626
Chérel, Albert, 116
Chevalier, Jean, 398, 400, 402
Chopin, Frédéric, 13, 48, 49, 51, 528, 539, 541, 577,
633
Clémenceau, Georges, 136
Cocteau, Jean, 18, 20, 68, 71, 134, 439, 472, 579,
634, 638
Cohn, Dorrit, 241, 242, 243
Colette, 10, 11, 20, 69, 122, 124, 128, 137, 138, 139,
140, 141, 142, 253, 387, 439, 587, 632, 640, 654,
655
Collado, Mélanie, 387
Compagnon, Antoine, 217, 221
Coppée, François, 29, 32, 66
Corneille, Pierre, 12, 40, 42, 650
Corpechot, Lucien, 18, 48, 49, 75, 136, 161, 631,
638, 640
Costes, Dieudonné, 20, 632, 633
Couffon, Claude, 640

Crémieux, Benjamin, 110
Crouzet, Michel, 502
Curatolo, Bruno, 460, 584
Curie, Marie, 66, 124

D

Dabezies, André, 319
Dante, Alighieri, 168, 205, 297, 316, 334, 456, 536
Daudet, Léon, 15, 67, 69, 115, 136, 150, 516, 634,
638
Daudet, Lucien, 15, 67, 69, 115, 136, 150, 516, 634
Debussy, Claude, 49, 53, 66, 71, 404, 580
Delacour, André, 640
Delarue-Mardrus, Lucie, 78, 125, 126, 137, 138, 139,
140, 387, 469, 579, 654
Delibes, Léo, 70
Demange, Charles, 153, 415, 438, 636
Derème, Tristan, 439, 633
Derieux, Henry, 640
Desbordes-Valmore, Marceline, 125
Descartes, René, 501, 509
Deschanel, Emile, 55
Dessus, M., 13, 83
Diderot, Denis, 29
Didier, Béatrice, 262
Dieudonné, Robert, 641
Dorchain, Auguste, 641
Dostoïevski, Fiodor, 71
Dreyfus, capitaine, 44, 135, 153, 581
Du Bos, Charles, 638
Dujardin, Edouard, 241, 242
Dulmet, Florica, 641
Dumoulié, Camille, 507
Durosay, Daniel, 641
Durrer, Sylvie, 208, 209, 210
Duruy, Victor, 41

E

Einstein, Albert, 66, 347
Ergal, Yves-Michel, 118, 567, 588

F

Faguet, Emile, 44, 129, 159, 160

Faguet, Émile, 641
Fargue, Léon-Paul, 638
Faulkner, William, 114
Fauré, Gabriel, 288, 533
Faure, Paul, 127, 142, 635, 638
Favre-Gilly, André, 519, 553, 554, 641
Fernandez, Ramon, 117
Flat, Paul, 10, 24, 126, 133, 163, 641
Flaubert, Gustave, 82, 247, 306, 307, 309, 310, 312,
316, 318, 652
Fournet, Charles, 48, 61, 82, 638
Fournier, Alain, 641
France, Anatole, 24, 43, 44, 45, 55, 62, 65, 67, 68,
72, 99, 109, 134, 136, 179, 324, 412, 522, 581,
607, 627, 631, 643
Francillon-Lobre, Marthe, 151, 153, 154, 456, 636
Franck, Henri, 71, 73, 134, 438, 459, 582, 589, 635
Frandon, Ida Marie, 157
Freud, Sigmund, 109

G

Galtier, Joseph, 641
Ganderax, Félix, 17, 578
Gans, Henri, 412, 439, 459, 589, 631
Garnaud, Antoine-Martin, 9
Gasquet, Marie, 579
Gaultier, Jules de, 313, 314
Genette, Gérard, 182, 189, 325, 326, 337, 348, 352,
359, 365, 366, 368
Gheerbrant, Alain, 398, 400, 402
Gheon, Henri, 641
Ghéon, Henri, 161, 376, 458
Gide, André, 641
Gillouin, René, 10, 11, 159, 160, 641
Giono, Jean, 117
Giraudoux, Jean, 116
Gourmont, Jean de, 22, 638
Gourmont, Rémy de, 57, 159, 162, 163, 249, 638,
641
Goyet, Florence, 431, 434, 436, 460, 486
Gracq, Julien, 117
Grammont, Maurice, 371, 394
Grasset, Bernard, 450, 459, 461, 467
Greffulhe, comtesse, 68

Gregh, Fernand, 13, 68, 638, 641
Grimaldi, Nicolas, 558, 560, 562, 563
Grimm, 14, 30, 31, 32, 404, 422
Guitry, Sacha, 68
Gut, Serge, 580
Guzman, René-Albert, 134, 635
Gyp, 24, 123, 128, 579, 647

H

Hamon, Philippe, 247, 348, 349, 352, 353, 355, 648
Haraucourt, Edmond, 40, 653
Harry, Myriam, 136
Haussonville, comte d', 13
Hegel, Friedrich, 396, 397
Henriot, Émile, 641
Heredia, José Maria de, 138, 636
Hésiode, 74, 497
Higonet-Dugua, Élisabeth, 638
Higonnet-Dugua, Elisabeth, 64, 68, 71, 73, 81, 134,
149, 419, 589
Houssais, Yvon, 460
Houville, Gérard d', 642
Huet, Pierre-Daniel, 110, 115
Hugo, Victor, 12, 30, 33, 34, 35, 36, 38, 59, 67, 73,
87, 103, 152, 171, 241, 412, 459, 497, 536, 562,
577, 631, 632
Hutin, Serge, 642

I

Izquierdo, Patricia, 120, 122, 123, 124, 139

J

Jakobson, René, 365, 366
Jammes, Francis, 20, 81, 110, 130, 147, 158, 160,
537, 642, 643
Jardillier, Robert, 642
Jarry, Alfred, 110
Jouve, Vincent, 322
Joyce, James, 111, 114, 118
Juin, Hubert, 642

K

Kandinsky, Vassili, 397, 399, 401

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 207
Kostyleff, Nicolas, 633, 642
Kristeva, Julia, 140
Kundera, Milan, 113

L

La Bruyère, Jean de, 29
La Fontaine, Jean de, 18, 29, 31, 41, 56
La Gandara, 67
La Rochefoucauld, Edmée de, 13, 55, 639
Lachaud, René, 345
Lacher, Walter, 548, 638
Lacretelle, Jacques de, 642
Lamartine, Alphonse de, 36, 360
Landsberg, Herrade de, 575
Larbaud, Valéry, 117, 456
Larnac, Jean, 77, 127, 129, 518, 638
Lasserre, Pierre, 642
Lauret, René, 57, 60, 478, 502, 553, 571, 588, 642
Le Brun, Jacques, 586, 587
Le Cardonnel, Georges, 465, 516, 526, 642
Le Corrège, 69
Le Dantec, Yves-Gérard, 642
Le Goffic, Charles, 642
Le Titien, 69
Leclerc, Yvan, 307
Lecomte, Georges, 642
Lefèvre, André, 38, 42, 45, 55, 57, 58, 75, 634
Lefèvre, Frédéric, 642
Lefranc, Jean, 508
Lejeune, Philippe, 234, 648
Lénéru, Marie, 134
Lhéritier, mademoiselle, 30
Lièvre, Pierre, 36, 109, 132, 642
Liszt, Franz, 13, 49, 51, 528, 529, 538, 632
Locatelli, Aude, 53
Lohner, mademoiselle, 29
Loti, Pierre, 15, 30, 43, 45, 46, 47, 64, 70, 89, 344, 578, 643
Lukacs, Gorges, 366

M

Maeterlinck, Maurice, 71, 147, 172, 404
Maingueneau, Dominique, 208

Mallarmé, Stéphane, 105, 365
Mallet-Joris, Françoise, 141
Mangin, général, 20
Maréchal, Sylvain, 13
Margerie, Roland de, 642
Mariéton, Paul, 15, 67, 146, 150, 151
Martin du Gard, Maurice, 579, 643
Massis, Henri, 43, 44, 45, 639
Masson, Georges-Armand, 9, 10, 57, 77, 84, 85, 639
Matisse, Henri, 70, 579
Mauriac, François, 643
Maurois, André, 120, 130, 439
Maurras, Charles, 23, 35, 36, 47, 57, 110, 159, 160, 643
Mendelssohn-Bartholdy, Félix, 50, 52, 528
Michel, Alain, 9, 64, 96, 109, 113, 117, 118, 136, 156, 157, 247, 315, 400, 460, 494, 502, 508, 536, 567, 574, 588, 622, 635, 639, 644, 645, 646, 648, 649, 650, 651, 652, 655
Michelet, 30, 134, 171, 205, 335, 416, 451
Michelet, Jules, 30, 134, 171, 205, 335, 416, 451
Mignot-Ogliastri, Claude, 14, 15, 29, 32, 37, 42, 44, 46, 134, 146, 150, 152, 157, 158, 306, 388, 413, 417, 428, 437, 438, 439, 444, 447, 457, 465, 469, 582, 625, 634, 639, 643
Misrahi, Robert, 515, 558, 559, 560, 571
Mistral, Frédéric, 13, 15, 24, 68, 72, 412, 577, 632
Molière, 56, 319, 383
Molino, Jean, 380, 386, 387, 388, 389
Monet, Claude, 66, 530, 579
Montaigne, Michel de, 54, 113, 205, 316, 334, 459, 515, 553, 558, 578, 584, 634, 645
Montesquiou-Fezensac, Robert de, 11, 13, 17, 39, 48, 74, 81, 135, 152, 578, 643
Montfort, Eugène, 137
Mourousy, prince Paul, 643
Mozart, Wolfgang Amadeus, 40, 48, 49, 50, 466, 528, 530, 541
Mugnier, abbé, 11, 68, 125, 152, 153, 154
Muhlfeld, Jeanne, 68, 428
Murat, princesse, 67
Murciaux, Christian, 643
Musset, Alfred de, 13, 15, 30, 32, 33, 36, 37, 38, 40, 42, 51, 100, 133, 158, 171, 335, 340, 344, 412, 425, 451, 456, 577, 578, 606, 635

Musurus, Rachel, 9, 86, 577
Mylne, Vivienne, 208, 209, 583

N

Napoléon Ier, 13
Ner, Henri, 124, 126, 128
Nietzsche, Friedrich, 14, 53, 56, 57, 59, 60, 91, 109,
147, 170, 171, 416, 467, 471, 478, 480, 578, 580,
645
Nijiinski, Vaslav, 71
Nizan, Paul, 114
Noailles, Anna de, 9, 11, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 21,
22, 23, 24, 25, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39,
41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56,
57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71,
73, 77, 78, 81, 83, 84, 85, 89, 91, 93, 94, 96, 100,
101, 102, 105, 107, 114, 116, 123, 125, 126, 132,
133, 134, 135, 136, 137, 138, 145, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159,
161, 162, 163, 167, 168, 170, 171, 173, 175, 179,
180, 181, 191, 197, 199, 207, 228, 229, 240, 245,
246, 253, 278, 304, 306, 322, 324, 325, 333, 341,
344, 347, 348, 349, 366, 367, 384, 389, 392, 395,
396, 404, 406, 407, 411, 412, 415, 416, 418, 419,
427, 428, 436, 437, 439, 440, 444, 445, 448, 451,
454, 459, 462, 465, 468, 469, 470, 478, 485, 486,
491, 501, 516, 517, 518, 528, 529, 537, 539, 541,
562, 573, 574, 575, 577, 578, 581, 582, 583, 585,
586, 587, 588, 589, 590, 625, 629, 634, 636, 638,
639, 640, 641, 642, 643, 644, 645
Noailles, Mathieu de, 10, 21, 43, 49, 67, 125, 161,
530, 636, 639, 641

O

Ortega y Grasset, José, 161

P

Paderewski, Ignace, 12, 52, 85, 529, 539, 649
Painlevé, Paul, 66, 579
Pascal, Blaise, 50, 54, 55, 58, 152, 171, 469, 578, 646
Pastoureau, Michel, 400
Patillon, Michel, 247
Péguy, Charles, 136

Peladan, Joséphin, 643
Pelissier, Georges, 160
Perche, Louis, 639
Perdriel, Fernand, 590, 643
Pernier, Armand, 643
Perrault, Charles, 30, 31, 96, 99, 102, 593, 594
Perry, Catherine, 54, 59, 478, 485, 573, 639, 643
Philippe, Charles-Louis, 20, 110, 146, 630, 644
Picasso, Pablo, 66, 70, 579
Planté, Christine, 130, 131
Platon, 58, 157, 529, 549, 586, 626, 648
Polignac, Edmond de, 13, 32, 64, 580
Poulet, Robert, 116, 117, 118, 558, 653
Pourtales, Guy de, 644
Propp, Vladimir, 96, 434, 435
Proust, Marcel, 13, 20, 43, 49, 51, 58, 65, 68, 69, 71,
79, 114, 117, 118, 135, 161, 162, 181, 183, 194,
220, 307, 340, 367, 396, 412, 413, 419, 424, 439,
459, 517, 528, 530, 537, 577, 581, 584, 585, 587,
588, 589, 631, 634, 643, 650

Q

Quint, Léon-Pirre, 584, 585

R

Rachilde, 24, 126, 160, 161, 163, 579, 654
Racine, Jean, 12, 18, 29, 30, 40, 41, 42, 43, 44, 56,
152, 171, 627
Radiguet, Raymond, 581
Rageot, Gaston, 36, 644
Raimond, Michel, 96, 109, 117
Rambaud, Henri, 35, 108, 110, 633
Ravel, Maurice, 71
Reboux, Paul, 639
Régnier, Henri de, 68, 96, 124, 126, 137, 138, 577,
636, 644, 654
Régnier, Marie de, 68, 96, 124, 126, 137, 138, 577,
636, 654
Réjane, 68, 70
Renaitour, Jean-Michel, 644
Renan, Ernest, 43, 56, 451, 480
Reval, Gabrielle, 644
Réval, Gabrielle, 125, 579
Riccœur, Paul, 375, 381, 382, 563, 586

Rilke, Reiner Maria, 644
 Rimbaud, Arthur, 106, 347, 540, 547
 Rivière, Jacques, 109
 Roe, David, 644
 Ronsard, Pierre de, 44, 47, 103, 286, 405, 412, 427,
 443, 451, 456, 459, 466, 515, 532, 613, 626, 631,
 635
 Rostand, Edmond de, 71, 73, 100, 412, 439, 459, 631,
 632, 635, 638
 Rostand, Jean, 644
 Rougemont, Henri de, 494, 496, 498, 539, 569, 570,
 571, 572, 574, 575
 Rousseau, Jean-Jacques, 18, 29, 30, 103, 122, 158,
 297, 363, 469, 473, 578
 Rousset, Jean, 317

S

Saâdi, 79, 438, 443, 446, 635
 Saint-Saëns, Camille, 52, 580
 Samain, Albert, 24
 Sand, George, 13, 37, 39, 51, 123, 158, 315, 344, 380
 Sarraute, Nathalie, 114, 208, 240, 583, 649
 Sartre, Jean-Paul, 323, 568, 569, 585
 Satie, Erik, 66, 580
 Scheikevitch, Marie, 639
 Schiller, Friedrich, 14
 Schopenhauer, Arthur, 14, 56, 57, 58, 101, 109, 122,
 529, 553, 578, 580, 646, 648
 Schubert, Franz, 49, 52, 528
 Schumann, Robert, 49, 52, 536
 Schwob, Marcel, 96
 Sée, Camille, 120
 Shakespeare, William, 134, 152, 156, 171, 456, 466,
 536, 562
 Sicaud, Sabine, 134, 635
 Sollier, Dr., 52, 69, 146, 589
 Sonial, Hélène, 644
 Sorel, Cécile, 113, 151, 153, 208, 406, 649
 Souday, Paul, 469
 Spinoza, Baruch, 309, 340, 515, 553, 557, 559, 649
 Staël, Germaine de, 13
 Stapfer, Paul, 644
 Stendhal, 37, 274, 380, 502, 509
 Straus, Geneviève, 68

Sue, Eugène, 315
 Sullerot, Evelyne, 121, 124
 Sully-Prudhomme, 13, 24

T

Tadié, Jean-Yves, 22, 23, 116, 117, 118, 119, 175,
 181, 184, 194, 196, 240, 307, 366, 367, 585
 Taine, Hippolyte, 17, 56, 109, 508
 Tharaud, Jérôme et Jean, 150
 Thérive, André, 644
 Thibaudet, Albert, 34, 111
 Tinayre, Marcelle, 24, 120, 125, 387, 654
 Todorov, Tzvetan, 248
 Touret, Michèle, 109, 581
 Toussaint, Franz, 32, 78, 79, 443, 635

V

Vacaresco, Marie, 9
 Valéry, Paul, 68, 105, 117, 229, 439, 456, 631, 632,
 643
 Van Dyck, Ernest, 70
 Vanderveken, Daniel, 209
 Varillon, Pierre, 35, 110, 633
 Vaschide, Nicolas, 69
 Vaudoyer, Jean-Louis, 366, 444, 582, 584, 586, 644
 Vellay, Charles, 465
 Vergely, Bertrand, 563
 Verlaine, Paul, 18, 103
 Viegnes, Michel, 460
 Vigny, Alfred de, 151
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, 96
 Villon, François, 18
 Vincent, Claude-Marie, abbé, 116, 322, 648
 Vinci, Leonardo da, 69, 211, 534
 Virgile, 47, 74, 526
 Vitez, Antoine, 42
 Vivien, Rénée, 137, 139, 142, 208, 579, 583, 649,
 654, 655, 656
 Vogüé, Eugène-Melchior, 13, 577
 Voltaire, 29, 44, 54, 56, 205, 363, 428, 451, 578, 653
 Vuillermoz, Émile, 644

W

Wagner, Richard, 49, 51, 70, 106, 396, 438, 536, 540,
562
Warren, Austin, 371, 373
Weiss, Louise, 469
Wellek, René, 371, 373
Willy, 138
Wilmotte, Maurice, 43
Winock, Michel, 136

Wittmann, Jean-Michel, 156, 157, 566
Woolf, Virginia, 111, 112, 113, 115

Y

Yaguello, Marina, 130
Yver, Colette, 124, 136, 469, 579, 645, 656

Z

Zola, Emile, 29, 44, 45, 108, 117, 153

Résumé

Cette thèse se veut une analyse des fictions en prose d'Anna de Noailles, mises en perspective avec ses textes poétiques et autobiographiques. Après avoir replacé cette œuvre dans le contexte littéraire et social du début du XX^e siècle, et évoqué, en particulier, l'émergence de la littérature féminine, ainsi que le cas du roman poétique, le propos s'attache à une étude détaillée des romans noailliens, *La Nouvelle Espérance*, *Le Visage émerveillé*, *La Domination*, et du recueil de récits *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes*. Intercalés parmi d'autres aspects de sa création, les trois romans d'Anna de Noailles ont été publiés de manière rapprochée, entre 1903 et 1905, au début de la carrière de l'écrivain ; ils ne constituent qu'une petite partie de sa production (trois pour plus de vingt livres parus) mais ils forment une véritable trilogie sentimentale dont *Les Innocentes* est le point d'orgue, un art d'aimer, dédié aux amants.

Dès lors une série de questions sous-tend ce travail : pourquoi écrire à la fois en vers et en prose ? Ces titres n'auraient-ils procédé que d'une étape ? N'auraient-ils constitué qu'un passage ayant permis à l'auteur de prendre conscience de son incapacité à s'accomplir dans ce genre ? Toutefois, au-delà de l'expérience personnelle, il faut prendre en compte une problématique plus vaste : en effet, si les romans d'Anna de Noailles méritent aujourd'hui un regard neuf, c'est parce qu'ils s'inscrivent dans une époque troublée, où l'avenir du genre romanesque fut remis en cause et où, entre la fin du naturalisme et l'émergence de nouvelles formes narratives, l'abondance du roman représenta une menace pour lui-même. L'œuvre d'Anna de Noailles ne fait pas exception : elle aussi s'est trouvée prise dans ce mouvement à la fois destructeur et novateur.

Cependant ses écrits se caractérisent aussi par leur originalité, laquelle réside dans la mise en forme progressive d'une esthétique et d'une philosophie de l'amour. Construits sur une trame pourtant simple, toute leur richesse se déploie dans la minutie et la justesse des analyses, la puissance suggestive des émotions et des sensations retranscrites par des images inédites. La romancière observe ainsi la révolution culturelle qui s'amorce au sein de la condition féminine, ce qui modifie l'opinion communément admise selon laquelle elle n'aurait été qu'une néo-romantique égarée en son siècle. Au contraire, Anna de Noailles s'affirme comme un écrivain clairvoyant et ancré dans son époque.

Mots clés : prose, poésie, roman, amour, nature, mort

Summary

This thesis is an analysis of prose fiction of Anna de Noailles, put in perspective with his poetry and autobiographical. After seeing this work in the literary and social context of early twentieth century, and mentioned in particular the emergence of women's literature and the case of the poetic novel, focuses on about a detailed study of the novels Noaillien, *La Nouvelle Espérance*, *Le Visage émerveillé*, *La Domination*, and the story collection *Les Innocentes ou la Sagesse des femmes*. Interspersed among other aspects of her creation, the three novels of Anna de Noailles were published so close, between 1903 and 1905, early in the career of the writer, they are only a small part of his production (three for more than twenty books published), but they are a real sentimental trilogy including *Les Innocentes* is the highlight, an art of loving, dedicated to lovers. Therefore a series of questions behind this work: why write both in verse and prose? These songs would they process as a step? Would they formed a passage that allowed the author to realize his inability to be accomplished in this genre ? However, beyond personal experience, we must take into account a wider problem: indeed, if the novels of Anna de Noailles deserve a fresh look today it is because they fall in troubled times, when the future of the novel was challenged and where, between the end of naturalism and the emergence of new narrative forms, the abundance of the novel represented a threat to himself. The work of Anna de Noailles is no exception: it also was caught in this movement both destructive and innovative. But her writings are also characterized by their originality, which lies in the gradual shaping of aesthetics and philosophy of love. Built on a frame yet simple, all their wealth unfolds in the thoroughness and accuracy of analysis, the suggestive power of emotions and sensations transcribed by new images. The writer observes and the cultural revolution that begins in the status of women, which modifies the conventional wisdom that it would have been a neo-romantic astray in his century. Instead, Anna de Noailles herself was a visionary writer and anchored in its time.

Keywords : prose, poetry, novel, love, nature, death