

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

A

AU CARREFOUR DES CULTURES: LA POESIE D'ANNA DE NOAILLES

by

ANGELA BARGENDA

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in French in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

1995

UMI Number: 9530852

Copyright 1995 by
Bargenda, Angela
All rights reserved.

UMI Microform 9530852
Copyright 1995, by UMI Company. All rights reserved.

This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.

UMI

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

© 1995

ANGELA BARGENDA

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

4/25/95
Date

Bettina L. Knapp
Chair of Examining Committee

April 25, 1995
Date

Rene Wildgen
Executive Officer

Bettina L. Knapp
Professor Bettina L. Knapp

Jeanine P. Plottel
Professor Jeanine P. Plottel

Françoise Dorenlot
Professor Françoise Dorenlot

Supervisory Committee

Abstract

AU CARREFOUR DES CULTURES: LA POESIE D'ANNA DE
NOAILLES

by

Angela Bargenda

Adviser: Professor Bettina Knapp

Anna de Noailles (1876-1933), one of the most renowned literary figures of her time, is largely unknown to the reader of today. The goal of my thesis is to restore the feminine voice inscribed in her poetic discourse, with a special focus on the intertextual dimension of her writings.

I first examine the inner mechanisms of the creative process from a historical perspective. In considering various theories about the production of literary texts, Anna de Noailles's thoughts are integrated into a broader context, stretching from Plato to 20th-century poetry. This allows me to define the distinctive features of her poetry, where the psychological momentum is intrinsically identifiable with the literary aspect of her poems. Indeed, the generative source of her creativity lies in a compelling need to set in motion a verbal dynamic, which becomes a self-propelling force, indicative of her

emotionally driven writings. Hence, her physical corpus becomes embodied in the textual one, so as to engage an intimate dialogue between the author and the text. Literary phenomena, such as abundance of pastoral poetry, stress on Nietzschean heroism, diverse aspects of death, image of fire and predilection for botanic and oriental sceneries, are protean figures of her creative impulse. This poetry, universal in scope, seeks to disrupt conventional aesthetic patterns by creating an interactive area, in which cyclic structures are predominant. They translate the poet's moral tenets, as well as her perception of space and time. Through underlying centripetal and centrifugal forces, the text receives its multifaceted dimension, whereby the foregrounding of language itself represents a central component. Diverse syntactic comments show how Anna de Noailles creates new structures of meaning by using a particular order of language. Such is the case in her amoristic pieces, where her critical inquiry opposes any preconceived notion and opens the path for an existential experience. The same is true for the musical register of these verses. The idiosyncrasies of her writings are exemplified by an intertextual approach with Rilke. Her uniqueness consists in the synthesizing and universalistic claim of her poetry, defined as a pluralistic space.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ici ma plus vive reconnaissance au Professeur Bettina Knapp, qui m'a dirigée dans mes travaux. Son étroite collaboration, aussi bien personnelle que professionnelle, était incomparable. En plus d'excellentes indications académiques, le Professeur Knapp m'a transmis son enthousiasme pour la recherche, en participant activement à l'élaboration de cette thèse. Je la remercie de tout coeur de sa bienveillante sympathie à mon égard.

Mes remerciements s'adressent également au Professeur Jeanine Plottel, dont le séminaire sur Paul Valéry m'a suggéré le sujet de cette thèse. Ses conseils éclairés et sa critique constructive ont beaucoup enrichi mon travail.

De même, j'exprime ma reconnaissance au Professeur Françoise Dorenlot, pour sa lecture minutieuse du manuscrit et ses suggestions extrêmement précieuses tout au long de mon itinéraire de recherche.

Je dois une mention toute spéciale de reconnaissance aux directeurs du French Department de la City University of New York. Avec une conscience professionnelle exemplaire, le Professeur Renée Waldinger encadre superbement les activités du Département, et s'est particulièrement occupée des miennes. C'est grâce à son engagement infatigable que règne un climat de tolérance académique et de jovialité, que j'ai tant apprécié dans ce Département.

Le Professeur Marcel Gutwirth a constitué une source inépuisable d'humanisme et de savoir pour moi. Je lui dois mon admission dans le Département, de même que de nombreux séminaires qui ont considérablement élargi mon horizon intellectuel.

J'exprime également ma plus grande reconnaissance à la City University of New York, pour m'avoir accordé une bourse extrêmement généreuse, et ce durant quatre ans. Le Robert E. Gilleece Fellowship m'était indispensable pour entreprendre et poursuivre mes études doctorales.

Je tiens aussi à remercier le Henri Peyre Institute for the Humanities pour le Dissertation Award qui m'a été attribué pour effectuer un séjour de recherches à Paris.

Les bibliothèques de la City University of New York, la New York Public Library, la Houghton Library de l'Université Harvard et la Bibliothèque Nationale à Paris ont également droit à toute ma gratitude pour leurs excellents services et l'amabilité de leur personnel.

Je remercie particulièrement la Princesse Eugénie de Bassaraba-Brancovan, qui a bien voulu m'autoriser à consulter ses archives des oeuvres et inédits d'Anna de Noailles. Son accueil amical et sa collaboration cordiale m'ont amené à mieux comprendre la personne et l'oeuvre d'Anna de Noailles.

J'exprime également ma reconnaissance à Madame Claude Mignot-Ogliastri, professeur à l'Université Paul Valéry à Montpellier, pour ses indications très utiles en matière de documentation. Elle a publié la plus grande partie de la correspondance noaillienne, ainsi qu'une biographie fort instructive, servant de repère chronologique capital pour mes recherches.

Cette étude est dédiée à mes parents, qui m'ont toujours prodigué un soutien inconditionnel et réconfortant dans toutes mes ambitions.

Meinen lieben Eltern.

ABREVIATIONS

CI = Le Coeur innombrable

OJ = L'Ombre des jours

NE = La Nouvelle Espérance

Ebl. = Les Eblouissements

VM = Les Vivants et les morts

FE = Les Forces éternelles

PA = Poème de l'amour

HS = L'Honneur de souffrir

DVPE = Derniers vers et poèmes d'enfance



Anna de Noailles, photo des archives Brancovan



Anna de Noailles, photo des archives Brancovan

Unser Leben ist kein Traum, aber es
soll und wird vielleicht einer werden.

Notre vie n'est pas un rêve, mais elle
doit en devenir, et en sera peut-être un.

Novalis, "Le Projet encyclopédique (1798-1799)," Fragments.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
I. LA LYRE NATURELLE	
A. L'inspiration à travers le temps	10
B. Les esthétiques modernes	41
C. L'inspiration chez Anna de Noailles	57
D. Disiecti membra poetae	78
Notes du chapitre I	85
II. FUROR POETICUS	
A. Bucolica	91
B. Heroica	122
C. Memento mori	134
D. Paradeisos	161
Notes du chapitre II	186
III. LA GEOMETRIE DE L'ESPACE	
A. Le coeur innombrable	191
B. Centrum circuli	199
C. Le dynamisme interne	221
D. L'espace lyrique	239
Notes du chapitre III	244
IV. UNE AFFINITE ELECTIVE: ANNA DE NOAILLES ET RAINER MARIA RILKE	
Introduction	248
A. Les livres d'une amante	250
B. Tentatives de traduction	262
C. Le chant d'Orphée	277
D. Le cri d'oiseau	292
Notes du chapitre IV	306
CONCLUSION	310
Notes de la conclusion	324
ANNEXE	325
BIBLIOGRAPHIE	348

INTRODUCTION

Anna-Elisabeth de Bassaraba-Brancovan naquit le 15 novembre 1876 à Paris d'un père roumain et d'une mère d'origine crétoise. Sa famille maternelle, les Musurus, appartenait à la minorité grecque de Constantinople, et, tout en étant de nationalité turque, perpétuait la langue et la culture helléniques. Son grand-père maternel, Musurus Pacha, était ambassadeur de la Sublime Porte à Londres, où grandit sa mère, Ralouka Musurus, une pianiste célèbre. Du côté paternel, son père, le Prince Grégoire de Bassaraba-Brancovan, descendait de l'antique dynastie moldave des Bassaraba, qui avait donné son nom à la Bessarabie. Toutefois, toute l'ascendance maternelle de son père était également grecque, et ces données biographiques ont une forte incidence sur l'oeuvre poétique d'Anna de Noailles.

Tout enfant, Anna passait ses étés dans le chalet familial d'Amphion, au bord du lac de Genève, où elle fut familiarisée avec la nature et la poésie. En fait, l'ambiance artistique qui régnait dans cette maison a profondément marqué notre poète. Mais l'événement qui a véritablement bouleversé cette enfance heureuse fut la mort subite de son père quand elle avait neuf ans. Cette disparition s'est gravée dans sa mémoire et, tout au long de sa vie, notre poète cultivera un rapport personnel avec la mort. C'est à la suite de cet événement qu'elle va connaître, lors d'un long voyage, la Roumanie, et surtout la Turquie, où sa mère se rend auprès de son père à Constantinople. La famille Musurus

compte de nombreux lettrés, Musurus Pacha, le grand-père d'Anna, avait traduit la Divine Comédie en grec, et c'est son oncle, Paul Musurus, qui initia l'enfant à la poésie en lui citant des vers de Leconte de Lisle, Victor Hugo, Théophile Gautier. Dès l'âge de treize ans, Anna compose de la musique et écrit des poèmes, qu'elle recopie dans des albums. Les histoires que lui raconte sa gouvernante allemande initient la jeune Anna à la langue et à la culture germaniques. Cette ouverture au monde que pratiquait notre poète dans sa jeunesse, se reflète dans l'extrême perméabilité de son oeuvre aux influences étrangères.

C'est en 1889, six mois après son mariage avec le comte Mathieu de Noailles, que débute véritablement sa carrière littéraire. Les premières publications de ses poèmes ont lieu dans la Revue de Paris et la Revue des Deux Mondes, mais c'est la publication de son recueil Le Coeur innombrable, le 8 mai 1901, chez Calmann-Lévy, qui consacre véritablement son succès. L'Académie française lui décerne le Prix Archon Despérouses pour ce volume, qui sera suivi, en 1903, par la publication de son roman La Nouvelle Espérance. Deux autres romans apparaîtront dans les années successives, Le Visage émerveillé, en 1904, et La Domination, en 1905. Toutefois, le talent d'Anna de Noailles se révèle essentiellement dans sa poésie et c'est son recueil de poèmes Les Eblouissements, qui, en 1907, lui assure la gloire littéraire. Deux grands voyages, en Italie et en Espagne lui font connaître le monde méditerranéen en 1909. Ses impressions sont fixées en vers et en prose, avec une attention toute

particulière pour le séjour en Sicile. En fait, c'est là seulement qu'elle prend connaissance de l'architecture grecque, car, pour des raisons de santé, elle ne verra jamais la Grèce de ses ancêtres. La maladie obscurcit le dernier tiers de la vie d'Anna de Noailles, qui passera désormais une grande partie du jour alitée dans sa mansarde de la rue Scheffer. Cette chambre est partiellement reconstruite au Musée Carnavalet, à côté de celle de Proust. Claustreuse dans cette pièce, les persiennes closes, notre poète travaille à la lueur de deux lampes voilées, et reçoit de nombreux visiteurs. Aristide Briand, Jean Jaurès, Edouard Herriot, le Général Mangin, Paul Painlevé, Colette, Tristan Derème, Léon-Paul Fargue, Edmond Rostand, Paul Valéry, Jean Cocteau, Léon Daudet font partie de son cercle intime. L'apparition, en 1913, du recueil Les Vivants et les morts, remporte un grand succès. D'après Edmée de la Rochefoucauld, "à Londres, le Times considère Anna de Noailles comme le plus grand poète que le XXe siècle ait produit en France et même peut-être en Europe" (23). Après la guerre, elle publie, en 1921, Les Forces éternelles qui contiennent toute une série de poèmes consacrés à la guerre. Avec ce volume, Anna de Noailles atteint le sommet de sa carrière littéraire. Elle siège au Comité Fémina, elle est reçue, en juin 1921, à l'Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique. En septembre 1925, elle assiste à une session de la Société des Nations à Genève, accompagnée de son ami Paul Painlevé. La même année verra la publication de son volume Poème de l'Amour, puis, en 1927, celle de L'Honneur de souffrir. Ce dernier recueil porte l'empreinte de la souffrance causée par la mort de

Maurice Barrès en 1923, auquel elle était passionnément attachée. Durant ces années, notre poète consacre une large part de son temps à la peinture. Elle peint surtout des fleurs, mais s'exerce également aux portraits, et expose ses tableaux chez Bernheim, sous la présidence d'Edouard Herriot. En 1930, Anna de Noailles est la première femme à recevoir la cravate de Commandeur de la Légion d'Honneur. Durement éprouvée par la maladie, elle ne cesse pourtant pas d'écrire et publie en 1930 un recueil de poèmes en prose, Exactitudes. Il sera suivi, en 1932, de l'apparition de ses mémoires, réunies sous le titre Le Livre de ma vie. Son ultime recueil, Derniers Vers et poèmes d'enfance, préparé en 1932, est une publication posthume. Anna de Noailles meurt le 30 avril 1933 à Paris. Lors des funérailles officielles dans l'église de la Madeleine, dix mille personnes murmurent à voix basse: "Anna de Noailles, Anna de Noailles." Ils apportent un dernier hommage au poète et à la femme qui était, avant Colette et Gérard d'Houville, l'écrivaine la plus célébrée de son temps.

Son nom est pratiquement inconnu du lecteur contemporain, qui voit en elle plus une figure mondaine qu'artistique. Il n'est pas étonnant alors que l'appareil critique soit extrêmement réduit, d'autant plus que ses oeuvres ne sont plus rééditées et sont difficilement accessibles dans les bibliothèques. C'est pour cette raison que j'ai reproduit en annexe une anthologie succincte de ses poèmes afin de permettre au lecteur de juger par lui-même et de lire d'autres textes que ceux cités au cours de mon étude.

Dans les publications critiques récentes sur Anna de Noailles, la personne

intéresse davantage que l'oeuvre. A l'étude biographique très fouillée de Claude Mignot-Ogliastri, parue en 1987 chez Klincksieck, se joint, la même année, une autre biographie de François Broche. En 1989, Elisabeth Higonnet-Dugua publia une partie de la correspondance d'Anna de Noailles, qui comprend des lettres écrites et reçues par le poète. J'en citerai des extraits, tout en sachant qu'il faut lire ses documents épistolaires cum grano salis. Car Anna de Noailles était une figure notoire du Tout-Paris de son temps, et l'on ne s'attend guère à autre chose qu'à un commentaire élogieux sur son oeuvre dans les lettres qui lui sont adressées. Pourtant, sa vaste correspondance, notamment celle avec Jean Cocteau, André Gide et Maurice Barrès, toutes éditées, avec des annotations très précieuses, par Claude Mignot-Ogliastri, et celle avec Proust, éditée par Philippe Kolb, contiennent des renseignements importants pour notre étude. Car il est vrai qu'Anna de Noailles, théorisant fort peu dans ses écrits littéraires, assume une énorme activité épistolaire qui lui sert de tribune pour exposer ses idées esthétiques.

En dehors de la publication de sa biographie et de sa correspondance, aucune étude critique de fond n'a été consacrée à son oeuvre poétique depuis le volume de Louis Perche dans la collection Poètes d'aujourd'hui, paru en 1964 chez Seghers.

Le propos de ma thèse est de procéder à un examen critique de la poésie d'Anna de Noailles, dans le but de révéler, d'une part, le génie créateur de cette artiste et, d'autre part, l'aspect hautement intertextuel de son oeuvre. Car il est

vrai qu'on y trouve de nombreuses réminiscences à différents univers culturels, que j'essayerai de relever. En premier lieu, l'approche intertextuelle servira à définir avec précision les traits distincts du mécanisme créateur chez notre poète. Pour clairement circonscrire les composantes de la création chez Anna de Noailles, je donnerai d'abord un bref aperçu des conceptions de l'inspiration depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes. Cette perspective historique aura le mérite de différencier, par la suite, le processus créateur de notre poète de celui de ses prédécesseurs et contemporains. En outre, on notera ainsi combien Anna de Noailles reste tributaire des esthétiques antiques et romantiques, ainsi marquant son opposition face à la modernité.

Dans le deuxième volet de ma thèse, je procéderai à un examen thématique pour montrer la complexité de son écriture poétique. En puisant abondamment aux ressorts mythologiques de l'antiquité, notre écrivaine crée tout un univers pastoral qu'il s'agit d'élucider en détail. Là encore, l'intertextualité constituera un aspect indispensable révélant tout à la fois son maniement de l'apport antique et l'écart qui la sépare de ses contemporains néoclassiques. Ensuite, je tenterai de projeter quelque lumière sur l'image récurrente du héros, empruntée à Nietzsche, et incarnant l'idéal de vie dans la philosophie noaillienne. Le nietzschéisme occupe une place privilégiée dans cet univers poétique et je m'étendrai plus longuement sur les éléments constitutifs de cette communauté idéologique. En étroite corrélation avec le nietzschéisme, le concept de la mort s'inscrit comme donnée fondamentale dans l'esthétique noaillienne.

Profondément ancrées dans cette oeuvre, la mort et la souffrance lui confèrent une facture toute particulière qu'il faudra dissocier de l'impact nietzschéen. A cet endroit, nous assistons à l'éclosion d'un champ dynamique qui conditionne toute la création chez Anna de Noailles. Cette dynamique est matérialisée par l'image de la flamme, qui méritera une attention spéciale au cours de mon étude. Dans la dernière partie de ce chapitre, je développerai les repères topographiques de cet espace lyrique, tout en distinguant la géographie réelle d'une géographie imaginaire. En partant de l'aspect botanique, notre itinéraire nous mènera à travers l'Europe, l'Asie, pour aboutir au monde féerique du jardin persan.

La tranche suivante de mon étude traitera de l'aspect proprement géométrique de la poésie noaillienne. En effet, on y décèle toute une structure spatiale qui ne saurait être accidentelle. Je m'occuperai d'abord des implications morales de cette géométrie de l'espace, en dégagant les paramètres de la philosophie noaillienne. Après cela, mon attention se portera sur la circularité de cette poésie, et j'en examinerai le caractère à la fois spatial et dynamique. Finalement, un examen de texte montrera, de façon très concrète, comment cette circularité agit à l'intérieur d'un espace poétique. Et je signalerai, a fortiori, comment il est possible de conclure, à partir de ces données structurelles, à un schéma philosophique.

Le dernier chapitre sera consacré à l'examen en détail de la rencontre littéraire entre Anna de Noailles et Rainer Maria Rilke. Il vise à faire ressortir

les visions conjuguées des deux écrivains. Cette partie servira à préciser quelques aspects thématiques de l'oeuvre noaillienne, tout en proposant une étude comparative fondée sur les traductions de Rilke. C'est un document de première source qui me permettra d'effectuer une grande partie de l'approche intertextuelle, à savoir les traductions et les annotations marginales faites par Rilke dans son volume personnel des Eblouissements, déposé à l'Université Harvard. Ce chapitre insistera sur l'influence que le lyrisme noaillien exerçait sur Rilke, mais proposera également des examens syntaxiques, lexicaux et stylistiques de ses poèmes.

En somme, l'intérêt principal de cette étude consiste à réintégrer l'oeuvre d'Anna de Noailles dans le canon critique. Afin d'accéder à une vision globale de la production littéraire de l'époque, il est impératif de prendre en compte ces poésies, où se reflètent les influences de toute l'histoire de la littérature. Il est de mon intention de ne pas restreindre par un modèle interprétatif les multiples couches significatives de l'oeuvre, mais de suivre et de comprendre les différents stades évolutifs de ce génie poétique. Pour cette raison, les poèmes d'enfance et les diverses ébauches formulées dans les cahiers de jeunesse par la jeune Anna de Brancovan constituent des documents originaux de tout premier ordre. Mes recherches effectuées sur ces cahiers inédits, que possède aujourd'hui la Princesse Eugénie de Bassaraba-Brancovan, ont permis de suivre l'évolution continue de l'artiste depuis ses écrits d'enfance jusqu'à ceux de la maturité. Anna de Noailles, qui s'engagea dans une expérience littéraire dès sa

prime adolescence, ne se départira jamais de ses impressions juvéniles, et restera toujours fidèle à sa première ligne de pensée. Les divers dossiers déposés à la Bibliothèque Nationale, contenant des brouillons, des manuscrits, des papiers volants et des lettres inédites corroborent ce fait. De plus, ils sont importants pour examiner la production du texte chez Anna de Noailles, permettant l'analyse des poèmes au moment de la fermentation.

Après ces remarques liminaires, il est temps maintenant de prendre conscience et connaissance du poète.

CHAPITRE I: LA LYRE NATURELLE

Wenn je ein Hauch zu mir kam vom schöpferischen
Hauche und von jener himmlischen Not, die noch Zufälle
zwingt, Sternenreigen zu tanzen:

Wenn ich je mit dem Lachen des schöpferischen Blitzes
lachte, dem der lange Donner der Tat grollend, aber
gehorsam nachfolgt:

Wenn ich je am Göttertisch der Erde mit Göttern Würfel
spielte, dasz die Erde bebte und brach und Feuerflüsse
heraufschob:

- denn ein Göttertisch ist die Erde, und zitternd von
schöpferischen neuen Worten und Götterwürfen ...¹

A. L'INSPIRATION A TRAVERS LE TEMPS

Poète, prends ton luth et me donne un baiser ...²

Une enquête sur la poésie présuppose en premier lieu un aperçu du mécanisme intérieur de la création. Car avant de relever les particularités thématiques ou stylistiques du discours poétique, il est important d'examiner le fonctionnement du processus actif de création, pour ne pas rester au niveau purement phénoménologique du message verbal. Pour cette raison, ce chapitre liminaire traitera de l'inspiration et de son rôle dans la création artistique, tant il est vrai que l'inspiration occupe une place prépondérante chez Anna de Noailles. A vrai dire, elle est indissociable de son discours poétique, et mérite pour cela une attention toute particulière. La nature profondément intuitive de

l'entreprise scripturale chez notre écrivaine, contribue un substrat émotionnel à sa poésie qui émane précisément de l'état d'inspiration.

Toutefois, avant d'entreprendre cette étude pour le cas d'Anna de Noailles, il est impératif de retourner en arrière pour contextualiser sa notion sur l'inspiration. Je proposerai donc d'emblée des considérations, certes assez sommaires, sur les diverses théories de l'inspiration depuis l'antiquité. Elles serviront à établir une vue différenciée du processus créateur chez Anna de Noailles, et sont indispensables pour la compréhension de son écriture poétique.

Pour commencer, l'antiquité grecque assignait au poète la fonction d'un être divin, qui reçoit la grâce des Muses. L'origine de la création est donc de nature objective, hors de la portée du poète, qui est mis dans un état de transe aussitôt que cette grâce se manifeste. Aux dires de Socrate, il n'est point d'"art," de techné dans le domaine de la poésie, seule l'inspiration privilégie le poète à accomplir son oeuvre. Par ailleurs, au contact de cette oeuvre, le lecteur subit à son tour cette impression divine qui se communique à travers le discours poétique. Comme le poète, il est emporté par l'enthousiasme, ou, plus précisément, il est inspiré par les dieux, d'après l'origine étymologique du terme en-theos. Socrate dit dans le dialogue Ion de Platon:

La Muse fait des inspirés par elle-même, et par le moyen de ces inspirés d'autres éprouvent l'enthousiasme: il se forme une chaîne. Car tous les poètes épiques, les bons poètes, ce n'est point par un effet de l'art, mais pour être inspirés par un dieu et possédés qu'ils débitent tous ces beaux poèmes. Il en est de même des bons poètes lyriques ... Les poètes ne sont autre chose que les interprètes des dieux, étant possédés par celui dont il subit l'influence.³

Socrate et Platon rejettent donc catégoriquement la primauté de l'enseignement et des règles dans le domaine de l'art. Loin de là ils attribuent au poète le rôle de maniaque, voué au culte des Muses, et impuissant devant le délire qui s'empare de lui. Cette idée est reprise et amplifiée dans Phèdre, où Platon établit une antithèse entre le vrai poète et, comme on dira plus tard, le "versificateur:"

Mais l'homme qui, sans le délire des Muses, arrive aux portes de la poésie en étant convaincu que le métier suffira pour qu'il soit bon poète, est un poète manqué, et la poésie composée de sang-froid est éclipsée par la poésie de ceux qui délirent.⁴

Ce délire divin qui est une condition préalable à toute oeuvre d'art, transporte le poète en dehors de la raison, dans un domaine complètement irrationnel. En effet, l'émanation de la parole poétique sous l'emprise de l'inspiration divine, s'oppose diamétralement à tout discours préconçu. Platon marque pour cela une opposition nette entre la poésie et l'éloquence, qui est le discours technique et rationnel de l'orateur, définissable à partir des règles de rhétorique. Aussi divine et insaisissable que soit donc l'origine de la poésie, et l'état inspiré du poète, Platon rejette cette forme d'art dans La République. D'après lui, le poète n'est qu'un imitateur des réalités, il s'occupe plus de la fonction esthétique du langage que de son aspect philosophique. Le poète crée ex nihilo, comme l'origine étymologique l'indique, mais son dessein se limite à la construction verbale, qui n'est guère apte à révéler la vérité. Quand Platon renvoie le poète de l'Etat, il refuse en même temps de voir en lui un yates, un prophète ou un voyant, comme c'était le cas dans une tradition plus ancienne.

Pour Platon, le poète ne transmet aucune vérité, que ce soit sur le plan moral, logique ou métaphysique. D'après lui, la poésie imite une imitation de la réalité et, par ce fait, elle est doublement éloignée de la vérité des Idées. De plus, elle est un mensonge, une fiction, qui nourrit les passions au lieu de les étancher.

Aristote propose une vue différente. Il maintient que la poésie provient des instincts de mimésis et d'harmonie dans l'homme, et que, malgré son caractère fictif, elle est apparentée à la philosophie. Bien plus que l'histoire, elle rend compte d'une vérité universelle:

[C]e n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'oeuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité ... Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier.⁵

En raison de la potentialité de son discours, la poésie touche à une vérité beaucoup plus profonde que celle des événements réels. Il s'agit, pour Aristote, d'un art foncièrement hypothétique, voire providentiel, où l'intérêt pour le général concerne l'humanité tout entière. La poésie ne s'applique pas, dit Aristote, à relever les actions d'un individu, d'Alcibiade, par exemple, mais ouvre une perspective de vie à tous. Dans cette ligne de pensée, on voit que la poésie est apte à transmettre une vérité, contrairement aux thèses de Platon. Il n'empêche qu'Aristote partage essentiellement les théories de celui-ci sur l'inspiration. Car il reconnaît, lui aussi, derrière le chant poétique, une inspiration divine, à laquelle le poète doit s'abandonner. Dans sa Rhétorique, il stipule clairement que "la poésie est inspirée"⁶ et qu'il faut utiliser les termes

de "style pathétique," et dire que le poète parle "dans le transport de l'enthousiasme." Toutefois, cette invitation au délire s'associe chez Aristote à la nécessité des préceptes. Une réussite artistique ne résulte pas, à ses yeux, d'une pure étude technique sur le langage, mais d'un dépassement de la logique par la création propre de l'individu. Mais c'est là qu'intervient le rôle des règles qui est essentiel afin de canaliser en une structure précise les dons naturels du poète. Ceux-ci se révèlent dans l'usage particulier qu'il fait de la métaphore:

[C]e qui est de beaucoup le plus important, c'est d'exceller dans les métaphores. En effet c'est la seule chose qu'on ne peut prendre à autrui, et c'est un indice de dons naturels; car bien faire les métaphores c'est bien apercevoir les ressemblances.⁷

Il est intéressant de relever dans ce passage non seulement l'insistance sur les "dons naturels," le style personnel du poète, mais également sur la valeur transformationnelle de la métaphore. Nous avons ici une ébauche, encore approximative, il est vrai, de ce que deviendra à l'époque romantique l'esthétique des correspondances. Ce ne sera autre chose qu'un emploi abondant de la métaphore dans le but d'instaurer des ressemblances entre des catégories distinctes. Le transfert métaphorique agit donc, chez Aristote, et plus tard chez les romantiques, comme accès à une vérité supérieure et analogique qui se révèle par la langue.

Dans la tradition romaine, on retrouve la théorie de l'inspiration de Platon et d'Aristote. Chez Cicéron, la faculté de la langue que l'homme seul possède, est célébrée comme un don divin. Il en va de même pour la création poétique, où ce théoricien de la parole rend explicitement hommage à la force du

sentiment qui constitue une phase capitale du processus créateur: "Ne serait-ce pas, dis-moi, le zèle, la flamme, la passion, sans quoi l'on ne fait rien de grand sur la terre ..." ⁸ En mettant ainsi en relief la composante émotive, Cicéron fait de l'inspiration une question centrale sur le chemin de la création. Il faut un certain furor au poète, qui fait jaillir de lui les images et les mots, pour l'élever dans un élan mystérieux aux régions célestes. Ne négligeons pas, cependant, dans la poésie latine, les obligations très strictes en matière de prosodie. Si l'inspiration est célébrée comme un présent des dieux, il n'en reste que la matière émotive doit se conformer à un corset métrique extrêmement étroit. Il ne permet guère au poète de laisser s'épancher librement un flux de paroles, mais ramène toujours le contenu à une structure linguistique préconçue.

Chez Horace, l'attention portée à la nature du poète de même qu'à ses capacités innées, est également présente. Dans son Art Poétique, il valorise l'émotivité non seulement pour créer un poème, mais également pour le rendre plus proche de la sensibilité du lecteur. Faire une belle oeuvre d'art n'est pas suffisant, car le poète a pour tâche de movere, d'émouvoir son public. Seul le contenu affectif d'un poème est capable de susciter une réaction forte dans l'âme du lecteur. Voici le message du fameux si vis me flere ... horatien:

Il ne suffit pas que les poèmes soient beaux, il faut qu'ils soient charmeurs et mènent où ils voudront l'âme de l'auditeur. De même que les visages humains rient avec les rieurs, ils assistent les affligés en pleurant eux-mêmes: si tu veux que je pleure, il faut d'abord que tu aies toi-même de la douleur.⁹

Si l'aspect mimétique de la poésie est tout apparent ici, il ne faut pourtant

pas négliger, chez Horace, la valeur attribuée au travail de l'art et de versification. En fait, dans ce recueil, il développe une doctrine littéraire, tout en donnant des conseils d'ordre technique. Les tonalités du mètre, l'élocution, le plan, les règles rhétoriques, tout y trouve sa place à côté de l'élément émotif. Au juste, l'émotivité n'est qu'un facteur parmi d'autres dans l'art de persuasion subordonnée à la composition verbale. Pour Horace, même si l'acte poétique s'accomplit parfois de manière spontanée, il s'agit au fond d'un exercice assez formel et laborieux.

Quintilien, de son côté, considère le processus d'écriture comme une conjonction de l'ars et de l'ingenium. Il insiste sur le caractère inséparable du travail technique et de l'inventivité qui sont tous les deux nécessaires à la formation d'une oeuvre d'art. Toutefois, les ressources de l'inspiration lui paraissent telles que, injectant la vie et la passion dans la matière brute du langage, elles déterminent véritablement la valeur du poète:

Une attitude inverse oppose aux acquisitions dues aux techniques de l'ars les ressources d'un ingenium inspiré par les dieux et guidé par les muses ou animé par les puissances de la passion et de la vie, et, même sans invoquer les forces surnaturelles, plus d'un auteur espère avancer sur sa propre route, même étroite, grâce à son propre talent.¹⁰

Outre le rôle de l'inspiration dans la création poétique, Quintilien pose un critère moral de tout premier ordre dans le domaine de l'art. Selon lui, la nature n'a pas inventé l'art oratoire pour dire le crime, pour être l'adversaire de la violence, pour s'opposer à la vérité, en un mot, pour porter préjudice à la société. Au poète est donc imputée une obligation morale qui devient

indissociable de son oeuvre et de sa personne. Sa célèbre définition du poète comme "Vir bonus dicendi peritus," (XII, I, 1, 66) montre à la fois la responsabilité éthique et artistique du poète. Il a pour tâche de modeler sa conduite selon les critères de son art, car la vérité communiquée par les dieux et par les muses est également celle qui doit gouverner sa vie.

A l'époque de la Renaissance, le retour à l'antiquité signifie la reprise des thèmes majeurs développés dans le domaine de l'esthétique. Pour Ronsard, qui débute son Abbrégé de l'art poétique françois par une invocation aux Muses, la grâce accordée au moment de l'inspiration doit se prolonger dans la vie du poète. Il est le gardien de la vérité, en perpétuant la tradition d'un art qualifié de "théologie allégorique." Selon Ronsard, servir les Muses équivaut à servir la vérité. Écoutons-le:

Sur toutes choses tu auras les Muses en révérence, voire en singulière vénération, et ne les force jamais servir à choses deshonnêtes, à risées, ni à libelles injurieux, mais les tiendras chères et sacrées, comme les filles de Jupiter, c'est-à-dire de Dieu, qui de la sainte grâce a premièrement par elles fait connaître aux peuples ignorants les excellences de sa majesté. Car la poésie n'était au premier âge qu'une Théologie allégorique, pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers par fables plaisantes et colorées les secrets qu'ils ne pouvaient comprendre, quand trop ouvertement on leur découvrait la vérité.¹¹

L'écho de la mission morale du poète établie par Quintilien est irréfutable dans l'esthétique ronsardienne. De même, le leitmotiv des poètes de la Renaissance reprend la théorie antique du rôle de l'inspiration, qui conditionne la fonction d'un prophète de l'humanité, d'un prêtre dont la voix est sacrée et qui est l'enfant favori des Muses. Voyons comment Ronsard s'adresse à

Calliope:

Par toi je respire,
C'est toi qui ma lyre
Guides et conduis;
C'est toi, ma Princesse,
Qui me fais sans cesse
Fol comme je suis.¹²

Cependant, il ne faut pas se tromper sur l'importance accordée à l'inspiration en matière d'art à la Renaissance. Car la méthode de l'imitatio est tout aussi primordiale, et consiste à se familiariser avec les oeuvres antiques pour en reprendre des passages particulièrement réussis. Considérer cette imitation comme un plagiat serait non seulement anachronique, mais aussi fort mal à propos. Dans la pensée ronsardienne, l'art du langage constitue une forme d'expression supra-humaine et générale, pour laquelle on peut poser des critères esthétiques objectifs. L'intérêt principal ne réside pas dans le maniement original de la langue, mais dans la composition, à partir de sources multiples, d'une oeuvre d'art. Ainsi, le poète doit d'abord s'instruire et se former dans son art, afin de disposer d'une matière rhétorique. Son apport individuel transformera ensuite la matière des auteurs antiques en une nouvelle création artistique, par laquelle il s'assure son immortalité. Grâce à la propriété physique du langage et au contenu affectif qu'il y projette, l'artiste bâtit son monument langagier qui vaut pour l'éternité. Ainsi retrouve-t-on la formule horatienne de l'exegi monumentum chez Ronsard:

Plus dur que fer j'ay finy cest ouvrage
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
Tousjours, tousjours, sans que jamais je meure,

Je voleray tout vif par l'Univers,
Eternisant les champs où je demeure
De mes lauriers honorez et couvers.¹³

Ce n'est donc pas l'usage particulier de la langue, les moyens rhétoriques ou le choix du vocabulaire qui immortalise le poète, mais l'acte d'énonciation per se, ainsi que le contenu exprimé. L'elocutio ronsardienne fait partie d'un système rhétorique qu'il partage avec les poètes de son temps, et s'inscrit dans le codex général de la langue de son époque. Celle-ci se caractérise par plusieurs particularités ornementales, telles la copia, ou l'abondance verbale, et la concinntas, ou l'accord entre les parties et le tout. Pour faciliter au poète du seizième siècle l'initiation à son art, un grand nombre de manuels instruisent sur l'art poétique, sur l'emploi correct des expressions, sur la nature et le placement des épithètes, sur la versification et les figures de style. On les appelle ars versificatoria et leur fonction est d'assurer la base continue du langage, tout en permettant la création de nouveaux termes, destinés à enrichir le vocabulaire de la langue française. Cette maîtrise du langage et des formules poétiques est une condition nécessaire, mais non suffisante, pour celui qui aspire à la gloire littéraire.

Tel le "prince des poètes," Montaigne met en évidence la place dominante de l'inspiration pour éviter la stérilité littéraire. Il écrit à propos de la poésie:

A certaine mesure basse, on la peut juger par les préceptes de l'art. Mais la bonne, l'excessive, la divine est au-dessus des règles de la raison. Quiconque en discerne la beauté d'une vue ferme et rassise, il ne la voit pas, non plus que la splendeur d'un éclair. Elle ne pratique point notre jugement; elle le ravit et le ravage ...¹⁴

Montaigne récuse toute rationalité dans le jugement de la vraie poésie. Le critère qu'il établit est de nature purement émotive et affiche une préférence nette pour l'inspiration face aux préceptes rhétoriques. Il s'agit de transcender ceux-ci afin de donner à l'oeuvre une signature littéraire personnelle, qui se démarque par son contenu affectif. Seules les vertus de l'inspiration peuvent engendrer une poésie "divine" et "excessive," dont les attraits ne sont plus mesurables par les critères formels. Impossible donc de légiférer dans ce domaine, nous dit Montaigne, car la supériorité d'une vibration secrète qui émane des vers suscite dans le lecteur une commotion tout aussi incompréhensible.

Giordano Bruno, dans Des Fureurs héroïques, va encore plus loin, en mettant en question le rapport même entre le génie et les règles. Chez lui, le génie est considéré comme fait premier, précédant la forme et créant son propre univers poétique:

Car la poésie ne naît pas des règles, sous réserve de cas négligeables; mais les règles dérivent de la poésie. Voilà pourquoi il est autant de genres et d'espèces de vraies règles qu'il est de genres et d'espèces de vrais poètes.¹⁵

Cet aposteriorisme des règles s'inscrit droit dans la revendication, chez cet auteur, de la primauté du furor. On doit entendre par ce terme une sorte d'élan vers Dieu, d'illumination intérieure, qui est à l'origine de toute création artistique. Durant cette phase préparatoire, l'âme entre en relation avec l'Un dans un effort surhumain. Mais le sens de furor est plus vaste chez Bruno, et signifie aussi la fureur amoureuse, la frénésie suscitée par Dionysos, de même

que la fureur prophétique inspirée par Apollon. On repère aisément comme dénominateur commun de toutes les manifestations de furor un élan impulsif par lequel l'homme se dépasse, une ascension hors des limites de la personne pour aller au-delà du raisonnable. Cette ouverture de l'âme aux lumières divines aboutit à une vision suprême, qui trouve son reflet esthétique dans l'oeuvre. Il ne fait donc pas de doute que Bruno défend une liberté poétique, reposant sur le génie propre du poète qui, au moment de l'inspiration, émerge de façon toute spontanée. L'invention prime alors sur l'imitation, et Bruno insiste sur le jaillissement sans entrave du vers, qui, selon lui, ne devrait être restreint par aucune forme régulatrice établie a priori. S'il stipule toujours une poésie harmonieuse, cette harmonie ne provient pas d'une contrainte extérieure, mais fait partie de l'intuition du poète. Bruno prend ainsi ouvertement partie pour les théories du platonisme face à l'aristotélisme, où l'importance accordée aux règles préétablies lui semble entraver les efforts du "vrai poète." C'est avec Platon qu'il considère la poésie inséparable du furor et située hors du champ de la raison. Mais j'insiste encore explicitement sur le caractère divin du furor, qui s'oppose à tout laisser-aller irrationnel provoquant une ivresse exclusivement humaine. Pour Bruno, comme pour Platon, la source du furor bénéfique est obligatoirement divine et provoque l'envol de l'être humain vers "le soleil d'intelligence:"

[C]'est une chaleur engendrée dans son âme par le soleil d'intelligence et un élan divin qui lui plante des ailes; en sorte que, se rapprochant toujours davantage du soleil d'intelligence, rejetant la rouille des soucis humains, il devient un or éprouvé et pur, acquiert le sentiment

de la divine et interne harmonie, conforme ses pensées et ses actes à la commune mesure de la loi insérée en toute chose. (178)

Dans la pensée brunienne, l'inspiration a donc une valeur à la fois créatrice et initiatique, puisqu'elle permet au poète d'accéder, dans son transport, aux lois cosmiques.

Toutefois, il existe une tendance adverse à cette conception du délire poétique, et qui accorde une prédominance incontestable aux règles. Malherbe, son principal représentant, s'oppose à toute inventivité lexicale, définit la poésie par des règles métriques extrêmement strictes et bannit l'inspiration du champ de la vraie poésie. Il devient ainsi le précurseur de l'esthétique classique qui se place aux antipodes des expérimentations artistiques d'un Clément Marot ou des poètes de la Pléiade. Avec le rationalisme cartésien, la poésie est totalement dépourvue de son côté imaginaire et original, pour s'adapter aux exigences de la raison. Car l'intuition comporte, selon Descartes, un aspect animal, et, pour que la poésie soit considérée comme forme d'art supérieure, elle doit nécessairement se soumettre aux impératifs de l'intelligence. En fait, il établit l'idéal d'une poésie savante, intellectuelle et sobre, qui, telles les passions de l'âme, doit constituer un effort rationnel sur les émotions. Dans son Art Poétique, Boileau fait sien l'intellectualisme cartésien et rappelle les poètes à la raison et aux règles, ces principes cardinaux, d'après lui, de l'art poétique. Il sera suivi de Malebranche, également hostile à l'inspiration et à l'imagination, est tout aussi défenseur du rationalisme dans le domaine artistique.

C'est en 1735, quand apparaît l'oeuvre d'Alexander Baumgarten, que

s'opère un revirement majeur dans l'appréciation de l'art. Ce philosophe emploie pour la première fois le terme "Aesthetica" pour désigner la science dont il s'occupe. Par cette émancipation de l'art comme science indépendante et autonome, il ouvre la voie au discours esthétique du siècle des Lumières, où le rôle de l'inspiration reçoit une prime importance.

Le titre de l'ouvrage principal de Giambattista Vico, La Scienza Nuova, est indicatif de l'éclosion de l'esthétique comme science nouvelle. Vico fonde véritablement une philosophie dans le domaine de l'histoire et de l'art, et Benedetto Croce voit en lui le "scopritore della scienza estetica."¹⁶ En effet, ses théories sur l'origine de la poésie sont révolutionnaires à une époque où le langage est conçu comme l'instrument suprême de la raison. Pour Vico, en revanche, la poésie est indissociablement liée au mythe. Il pense que les premiers êtres humains étaient incapables d'articuler un langage raisonné et ordonné, et que, de ce fait, ils s'exprimaient par des interjections passionnelles et irrationnelles. D'après lui, ils étaient des "poètes sublimes" qui parlaient par imagination et par instinct, critères mêmes qui caractérisent la poésie. Ainsi, dans la théorie de Vico, la poésie précède le discours articulé et prosaïque, elle est née à un stade pré-rationnel de l'humanité. Si bien que, les premières manifestations du langage étant de nature poétique, la science de la poésie précède toutes les autres:

La sapienza poetica, che fu la prima sapienza della gentilità, dovette incominciare da una metafisica, non ragionata ed astratta, qual'è questa or degli addottrinati, ma sentita e immaginata, quale dovette essere di tai primi uomini, siccome quelli che erano di niun raziocinio

e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie.¹⁷

Grâce à leurs "vigorosissime fantasie," les êtres primitifs ont inventé des histoires, qui se sont successivement transformées en mythes. Ainsi, Vico rejette l'explication rationaliste du mythe en tant que récit préconçu, mais considère plutôt une naissance simultanée du mythe et de la poésie. Au juste, le mythe EST poésie, au même titre que c'est par le langage poétique que se crée la mythologie. Il suit que la poésie est le langage primordial et originel de l'espèce humaine, dotée d'une véracité supérieure à celle du discours rationnel. Nous sommes arrivés, avec Vico, à une bifurcation capitale dans l'histoire de l'esthétique poétique. Car tant il est vrai qu'il prépare le chemin à l'esthétique moderne, tant il est vrai aussi qu'il annule toutes les théories précédentes en matière de poésie, depuis Platon et Aristote. Par l'instauration d'une catégorie autonome, il rehausse cet art à un niveau métaphysique et attribue davantage de vérité au langage émotionnel qu'au langage rationnel. Depuis ce moment incisif dans le développement de la théorie esthétique, la poésie devient le mode d'expression privilégiée pour les articulations subjectives et pathétiques de l'être humain.

L'ouverture d'une poésie de la Innerlichkeit s'effectue avec l'oeuvre de Goethe. Pour la première fois, la poésie donne l'image de l'état d'âme du poète, elle révèle sa vie intérieure et reflète son affectivité profonde. En corrélation avec cette naissance de la subjectivité, l'inspiration revêt un intérêt essentiel. Car la nature introvertie du poète tend à la fois à sonder ses régions intérieures

et à les mettre en harmonie avec l'univers environnant. Ainsi, la profondeur de l'expérience intime se conjugue avec une expérience du monde, par laquelle le poète se fond dans le courant cosmique. L'activité poétique est alors inséparable du génie personnel, puisqu'il s'agit dorénavant de projeter la substance émotive dans la matière du langage. Au moyen de son imagination créatrice, le poète établit un pont métaphysique entre lui et le monde, qui l'aide à retrouver sa propre origine et sa fin. Cette faculté créatrice du génie rend possible l'exploration esthétique de l'univers, car c'est dans l'activité artistique que se révèle l'énergie centrale du monde. Goethe insiste sur le caractère totalement inconscient de l'action du génie: "Ich glaube, daß alles, was das Genie, als Genie, tut, unbewußt geschehe ... Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden...."¹⁸

Tout ce qu'accomplit le génie, en tant que génie, se passe de manière inconsciente, dit Goethe. Il poursuit qu'aucune oeuvre de génie ne peut être corrigée par la réflexion et ses déductions. C'est alors que l'écriture poétique sous l'emprise de l'inspiration divine devient un acte philosophique d'interrogation de soi et du monde. Aussi la poésie se vide-t-elle peu à peu de son contenu moral, pédagogique, religieux, philosophique et historique pour ne retenir que ce qui est de son propre ressort. On aboutit à une poésie qui reçoit son unique justification comme phénomène esthétique, et qui marque le déclin de valeurs religieuses et morales séculaires. Cette transformation est la conséquence directe du procédé cartésien, qui libéra la pensée critique, et l'éleva

au statut d'une activité autonome. Dans son système, Descartes avait séparé l'activité artistique et rationnelle de tout dogmatisme moral ou religieux. Voici donc la conscience créatrice du poète sortie du carcan autoritaire des dogmes et valorisée en tant que telle. Qui plus est, le poète a maintenant la possibilité de créer son propre univers moral, de faire du monde le cadre scénique de son propre pouvoir créateur. Mais en même temps, en explorant les profondeurs de sa personne, il touche au fond intime de l'humanité tout entière. Car le substrat émotif qu'il partage avec tous fait de lui un être à la fois unique et exemplaire. Unique, parce que seul son don artistique lui permet la transcription d'une subjectivité en objectivité, exemplaire, parce qu'une fois cette objectivité établie, elle contient une valeur universelle et générale. Schiller analyse ce talent de parole qui distingue le poète, mais qui, pour être universellement apprécié, doit émouvoir la sensibilité de tout un chacun:

Der Nichtpoet kann so gut als der Dichter von einer poetischen Idee gerührt sein, aber er kann sie nicht mit einem Anspruch auf Notwendigkeit darstellen ... Jeden, der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so, daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher ... der vollkommene Dichter spricht das Ganze der Menschheit aus.¹⁹

D'après Schiller, le non-poète peut tout aussi bien que le poète s'attendrir d'une idée poétique, mais il ne saurait la transposer dans un objet, il ne saurait la présenter avec une exigence de nécessité. Pour Schiller, qui est en mesure de transposer son état d'âme dans un objet, de sorte que cet objet oblige le lecteur à entrer dans le même état d'âme, peut être appelé un poète, un faiseur. Le

poète parfait, dit Schiller, exprime la totalité de l'humanité.

La tâche du poète est donc double: d'une part, seul le maniement de la forme, la matérialisation d'un état affectif par la parole, le démarque du non-poète. Mais d'autre part, c'est précisément la substance affective, et non la forme, qui fait de lui un poète parfait. Il représente ce qui est profondément humain, valable pour tous, et revit dans ses vers le spectacle de l'existence humaine. Au juste, cette conscience de l'existence mène droit au dix-neuvième siècle, où l'intériorisation de la poésie va s'accroissant et où la poésie comme explication esthétique du monde est doublée d'une dimension métaphysique.

En fait, l'élévation de l'art à une existence autonome, libérée du service de la religion et de la raison, entraîne une coupure radicale entre la poésie et le principe transcendantal auquel elle était antérieurement rattachée. Depuis que Kant procéda à la dissociation du beau et de l'utile, et accorda ainsi à l'art une finalité en soi, le poète est confronté à une matière vierge, si l'on veut, à la page blanche qui devient son image spéculaire. Il est alors question de se reforcer une identité, tout entière basée sur l'expression esthétique. Les abîmes qui s'ouvrent à droite et à gauche du poète, l'angoisse de l'existence nue et l'hyperconscience d'une vérité tragique de la condition humaine sont les articulations traditionnelles de l'époque romantique. Ce n'est plus, pour utiliser une notion aristotélicienne, la natura naturata dont il s'agit de peindre les aspects dans un poème, mais la natura naturans, la force première qui agit derrière la création du monde et celle des mots. Dès lors, l'art est considéré comme la

suprême activité métaphysique, inextricablement liée à la quête de la vérité individuelle et universelle. C'est donc dans une solitude absolue que le poète plonge dans les régions les plus reculées de son Moi, afin d'y apercevoir, au bout de l'effort créateur, les manifestations de l'esprit du monde. De nature toute subjective, cette poésie repose essentiellement sur la puissance imaginative et substitue à une quelconque vérité extérieure une vision intérieure. Celle-ci s'élève justement au rang d'une vérité immuable, car elle représente ce qui existe éternellement, à savoir la force dynamique de la création. Aussi, le poète pénètre-t-il les mystères de la nature, se métamorphose-t-il en figure messianique, pour proclamer à l'humanité ses révélations sur l'homme et l'univers. La poésie se présente alors simultanément comme écho d'un soliloque et comme prophétie des temps à venir. Pour Lamartine, "la poésie, c'est le chant intérieur,"²⁰ qui constitue un chaînon intermédiaire entre la conscience individuelle et la conscience divine. Au moyen de la poésie se crée une harmonie entre le poète et le monde qui est auto-suffisante et ne s'oriente plus du tout d'après la réalité extérieure. Ou mieux, l'imitation de la réalité est dorénavant considérée comme exercice médiocre et technique, incapable de satisfaire les exigences de cette nouvelle intériorité. Hegel note à ce propos:

L'art doit donc se proposer une autre fin que l'imitation purement formelle de la nature; dans tous les cas, l'imitation ne peut produire que des chefs-d'oeuvre de technique, jamais des oeuvres d'art.²¹

Dans la philosophie hégélienne, l'oeuvre d'art se détermine par des critères esthétiques, les seuls aptes à provoquer la fusion progressive du Moi et du

monde. C'est par l'énergie créatrice que le poète participe à l'univers, dans une tentative continue pour résoudre le problème de l'existence. Voilà le rôle véritable de l'entreprise artistique chez les romantiques.

Quant à s'interroger sur l'impact de l'inspiration dans cette poésie, on décèle aisément une prépondérance de la sensibilité, car c'est là que se manifeste la subjectivité face à la raison objective. La connaissance est vaine pour le romantique si elle n'est pas intimement liée au sentiment. Il y a donc coexistence de la présence émotive du poète et le sentiment de la présence cosmique. A vrai dire, cette jonction entre l'intériorité pure et le sentiment de l'univers provoque la jouissance de soi si caractéristique pour les poètes de cette époque. Ils attribuent à l'inspiration une nécessité impérieuse, dans la mesure où elle féconde leur imagination. Cependant, ces départs précipités dans l'imaginaire seront par la suite jugés par un esprit critique et associés de manière à traduire fidèlement l'expérience métaphysique. Nous sommes encore loin de l'écriture automatique qui renonce à cette intervention ordonnatrice de la raison. William Wordsworth exprime ces deux temps qui déterminent la création chez les romantiques:

[A]ll good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings; but though this be true, Poems to which any value can be attached, were never produced on any variety of subjects but by a man who being possessed of more than usual organic sensibility had also thought long and deeply. For our continued influxes of feeling are modified and directed by our thoughts, which are indeed the representatives of all our past feelings.²²

A l'aide de ses facultés rationnelles pleinement développées, le poète réussit

à instaurer un ordre dans le matériau émotif qu'il a puisé dans une série d'expériences personnelles. Ses perceptions et sa mémoire filtrent successivement les excédents du coeur et convertissent l'inconscient mystique en une production littéraire qui obéit à l'unité et à l'ordre de l'esprit. Wordsworth définit ainsi l'origine de la poésie comme "emotion recollected in tranquillity,"(27) où la raison remplit une fonction déterminée dans le cadre de la création. Ralph Waldo Emerson associe également l'inspiration et l'effort intellectuel quand il déclare que le poète parle "not with the intellect alone, but with the intellect inebriated by nectar."²³ Pour compléter cette pensée, ajoutons que c'est précisément par l'action de l'esprit que l'artiste est enclin à traduire son image du monde en termes communément accessibles. Par l'insertion de son individualité dans les registres du langage, il occupe une position intermédiaire entre le monde divin et l'humanité. Chez Hugo, la double nature du poète, qui est à la fois homme et Dieu, bête et ange, ténèbres et lumières, mortel et divin, provient justement de cette position intermédiaire:

L'un des deux yeux du poète est pour l'humanité, l'autre pour la nature. Le premier de ces yeux s'appelle l'observation, le second s'appelle l'imagination.

De ce double regard toujours fixé sur son double objet naît, au fond du cerveau du poète, cette inspiration une et multiple, simple et complexe, qu'on nomme le génie.²⁴

Comme interface entre Dieu et les hommes, le poète acquiert un sens divinatoire qui fait de lui le prophète des temps modernes. De là, l'apothéose du poète à l'époque romantique, qui témoigne de son pouvoir absolu dans la définition de la vérité. C'est le poète qui formule la réponse à la question

existentielle et qui restitue à l'humanité sa raison d'être. L'appel de Hugo est sans équivoque:

C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main où tout peut tenir,
Doit ... faire flamboyer l'avenir!

.
Peuples! écoutez le poète!
Ecoutez le rêveur sacré!
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé!²⁵

On détecte facilement ici cette jouissance d'un esprit supérieur qui prend en charge l'univers entier par sa vie et son oeuvre. De même, William Blake accorde au poète ce pouvoir visionnaire, réalisé par l'ouverture maximale au monde. C'est en s'affranchissant des lois du temps que le poète révèle, par la parole, les mystères de l'époque primitive de l'humanité:

Hear the voice of the bard,
Who present, past and future sees.
Whose ears have heard
The Holy Word
That walked among the ancient trees.²⁶

Les poètes prononcent donc des vérités éternelles, qui valent pour tous les temps et tous les lieux, et qui rappellent à l'humanité son passé collectif. Ce sont des êtres doués plus que d'autres pour déchiffrer la langue de l'univers, comme l'affirme Lamartine dans La Chute d'un ange:

Il est parmi les fils les plus doux de la femme
Des hommes dont les sens obscurcissent moins l'âme;
Dont le coeur est mobile et profond comme l'eau,
Dont le moindre contact fait frissonner la peau,
Dont la pensée en proie à de sacrés délires

S'ébranle au doigt divin, chante comme des lyres,
 Mélodieux échos semés dans l'univers
 Pour comprendre sa langue et noter ses concerts.

.
 Ceux-là fuyant la foule et cherchant les retraites
 Ont avec le désert des amitiés secrètes;
 Sur les grèves des flots en égarant leurs pas,
 Ils savent ce que dit l'étoile dans sa course,
 La foudre au firmament, le rocher à la source.

.
 Ecoutez-les prier, car ils sont vos prophètes:
 Sur l'écorce ou la pierre, ou l'airain écrivez
 Leurs hymnes les plus saints pour l'avenir gravés ...²⁷

Le statut exceptionnel attribué au poète et la valeur prophétique de sa parole font qu'il occupe un rang exceptionnel parmi les hommes, qui va bien au-delà du simple faiseur de vers. Au contraire, le poète romantique est conscient de lui-même et de la dimension métaphysique de son activité créatrice sur la société. En contact avec l'étoile, la foudre et le rocher, il capte les "[m]élodieux échos semés dans l'univers," et sa poésie devient alors le champ de résonance de la création entière. Il n'y a plus, en poésie romantique, de décor-nature, mais la nature affecte les zones de sensibilité les plus intimes du poète pour déclencher une réflexion, une méditation, une vision. Par son message verbal, le poète témoigne alors d'une recherche engagée dans le domaine de l'existence. Ceci est particulièrement vrai pour les poèmes de Hugo où l'on est confronté à de vastes fresques historiques et philosophiques. Au demeurant, le pouvoir incantatoire du mot y contribue à transcrire "ce que dit la bouche d'ombre." Car l'animisme hugolien accorde une âme et une voix à toutes les manifestations de la nature. Grâce à son talent supérieur, le poète est apte à décoder le langage

secret qui émane des sonorités universelles. C'est essentiellement par la parole que la nature se révèle:

Sache que tout connaît sa loi, son but, sa route;
Que, de l'astre au ciron, l'immensité s'écoute;
Que tout a conscience en la création;
Et l'oreille pourrait avoir sa vision,
Car les choses et l'être ont un grand dialogue.
Tout parle ...

.
Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un;
Une pensée emplît le tumulte superbe.
Dieu n'a pas fait un bruit sans y mêler le verbe.
Tout, comme toi, gémit, ou chante comme moi;
Tout parle ...
Tout est plein d'âmes.²⁸

La construction textuelle du poème reflète alors la construction cosmique, car le poète s'exprime de manière verbale. Il offre ainsi à l'humanité un discours quasi sacré, qui agit comme l'organe de jonction entre le divin et l'humain, mais aussi entre les êtres humains eux-mêmes. C'est l'espace d'une unité parfaite que l'espace poétique, instaurant le rapport d'une simultanéité vécue entre tous les membres d'une collectivité. En transcrivant les voix de l'univers, le poète touche à une dimension archaïque de son être, relève des vérités profondément enfouies dans l'histoire de l'humanité. Cette annulation du coefficient temporel le rattache à une antériorité humaine où s'unissent, en un moment magique, tous les courants universels. Comme unité fragmentaire du grand Tout, il est, pour le dire avec Schopenhauer, "le résumé de l'homme en général:"

[D]ans la poésie lyrique, s'il se rencontre un vrai poète, il exprime dans son oeuvre la nature intime de l'humanité entière. Aussi les

productions lyriques du vrai poète subsistent-elles, pendant des siècles, vivantes, vraies et jeunes. Le poète est donc le résumé de l'homme en général.²⁹

Installé au coeur de l'Histoire, le poète en trace les contours et entame un dialogue existentiel avec l'humanité. Cette présence centrale du poète sur la scène du monde s'affiche aussi par l'emploi tant abondant de la première personne. Par ce biais s'introduit le thème capital de l'anthropocentrisme dans la poésie romantique, où la fixation sur l'être humain prend une dimension jusque-là inconnue. Lorsque le poète s'insère dans l'espace du monde, il insère en même temps l'espace du monde en soi. De là découle l'extraordinaire étendue de son champ sensoriel, qui intègre les lois cosmiques dans un spécimen d'humanité. Il s'ensuit logiquement de cette interaction entre l'être humain et le monde environnant que la poésie s'articule en des termes entièrement subjectifs. Encore une fois, le poète romantique ne peint pas un tableau du monde objectif, mais il refait le monde à son gré, réalise une écriture subjective à laquelle il impose le pouvoir de l'imaginaire. Chez lui, la genèse d'un poème équivaut à la genèse d'un monde. Dans cette optique, Paul de Man note:

In poetic language, words are not used as signs, not even as names, but in order to NAME ... poets know of the art of naming ... as implying a return to the source, to the pure motion of experience at its beginning.³⁰

Par le refus de se servir des mots comme signes, le poète va au-delà des apparences, transcende le stade de la mimésis exacte et se place au centre même du processus actif de création. Ce n'est point un reflet pictural du monde qu'il cherche à transmettre, mais sa fonction consiste à attribuer au monde son

contenu qualificatif. Car le monde comme tel est parfaitement neutre, sans valeur aucune, et ne reçoit son prix que par l'activité créatrice. Il s'agit là d'une pensée de base chez Nietzsche, qui assigne au poète la tâche de créer le monde véritablement comme phénomène esthétique. A l'aide de cette énergie active, la vis activa, le poète instaure les repères et les rapports dans un monde qui n'existe qu'à travers l'oeuvre d'art:

[L]e vrai créateur, le vrai poète ... possède sans doute et la vis contemplativa et la faculté de regarder rétrospectivement son ouvrage, mais, en même temps, et d'abord, il possède la vis activa qui MANQUE à l'homme d'action quoi qu'en disent l'apparence et la croyance traditionnelle. Nous qui pensons et qui sentons, c'est nous qui faisons et ne cessons réellement de faire ce qui n'existait pas avant: ce monde éternellement croissant d'évaluations, de couleurs, de poids, de perspectives, d'échelles, d'affirmations et de négations ... Rien qui ait tant soit peu de VALEUR dans le monde présent ne possède cette valeur en soi-même, par nature - la nature n'a jamais de valeur - ... C'est nous qui avons créé LE MONDE QUI CONCERNE L'HOMME.³¹

Il incombe donc au poète de restaurer le monde dans sa pureté primitive, de se placer, par l'invention imaginaire, à la source de la création du monde et de l'art. De ce fait, l'instance poétique se transforme en instance sacrale, où le poète-visionnaire incarne la vie cosmique. Il est alors celui qui nomme et celui qui dit, pareil à un dieu, au-dessus des lois, et absolument souverain dans ses droits. Écoutons encore Emerson à cet égard:

The poet is the sayer, the namer, and represents beauty. He is a sovereign, and stands on the center. For the world is not painted, or adorned, but is from the beginning beautiful ... the poet is not any permissive potentate, but is emperor in his own right.³²

Ainsi, le poète est visité par des révélations surnaturelles qui donnent à sa

parole un statut quasi divin. Elle est comme l'écho sonore des voix du monde et de Dieu, qui affranchit le poète de toute obligation extérieure. Cette intronisation de l'artiste atteint à son paroxysme vers le milieu du dix-neuvième siècle, où a lieu en même temps une réévaluation radicale du rôle de la poésie, et de l'inspiration.

C'est dans l'oeuvre de Baudelaire que se croisent la tradition et la modernité. Même si elle s'inscrit encore, par la constance de certains thèmes, dans la continuité d'une esthétique romantique, elle marque un moment net de rupture. Je laisserai de côté les diverses innovations baudelairiennes au niveau thématique, car ce chapitre traite essentiellement du processus de création. Mais dans ce domaine également, l'intrusion de nombreux éléments novateurs permet de conclure à un revirement dans la conception de l'art. En ce qui concerne le rôle de l'inspiration, qui nous occupe ici, les changements sont radicaux et font éclater les repères et les procédés de la première moitié du siècle. Comme avant-coureur de cette nouvelle esthétique, Edgar Allan Poe est une figure-clé. C'est lui qui déclare pour la première fois, à l'exemple de son poème illustrissime The Raven, que ce n'est pas l'inspiration qui favorise l'envol de la poésie, mais le travail lucide et conscient de composition. D'après lui, la fulgurante beauté de cette pièce, provenant surtout d'un jeu subtil de sonorités, ne serait que le fruit d'un procédé technique:

It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition - that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.³³

Avec Edgar Allan Poe, le poète acquiert une conscience aiguë des mécanismes de création. Il s'érige en théoricien de l'art et n'accueille plus l'inspiration comme une donnée incontrôlable et obscure. Au contraire, le poète tente de capter, en toute lucidité, les phénomènes qui se manifestent dans l'esprit dès qu'il est envahi par l'activité créatrice. Parallèlement à la maîtrise du monde par la parole, il vise à la maîtrise de la parole par l'intellect. Dès lors, l'action poétique est réductible à un froid calcul, une opération scientifique. Ceci permet à Baudelaire de déclarer qu'il enseignerait l'art des vers à quiconque en vingt leçons, car la poésie est alors dissociée de tout génie personnel. Ce sont les questions purement techniques qui prédominent alors, et si l'inspiration a encore une valeur, c'est uniquement en tant qu'objet de recherche dans le processus de connaissance. Voyons comment s'opère ce glissement dans la conception de l'inspiration dans la définition que Baudelaire en propose: "[P]ar inspiration on entend l'énergie, l'enthousiasme intellectuel, et la faculté de tenir ses facultés en éveil."³⁴ Deux moments sont extrêmement révélateurs dans ce passage. Premièrement, "enthousiasme intellectuel," presque une contradictio in adjectivo, témoigne encore d'une vue traditionnelle de transport divin, d'enthousiasme au moment inspiré, mais introduit la nouvelle conception intellectuelle de l'art par le choix de l'épithète. Et deuxièmement, "la faculté de tenir ses facultés en éveil" affiche une prépondérance certaine pour la maîtrise des facultés verbales par la faculté de l'esprit. C'est donc dans cette définition d'une seule phrase que se confrontent deux mondes: l'un, révolu, de l'aisance

et du laisser-aller des poètes romantiques, l'autre, à venir, de la rigueur esthétique et de la rationalité qui parviendra à son apogée à l'époque symboliste. Placé en tête de cette lignée d'artistes, Baudelaire hausse le poète à l'état d'être infailible, puisque les seuls critères auxquels il doit se soumettre et d'après lesquels il sera jugé, sont les critères de son art. Il exprime ainsi le règne de la Beauté et de l'Art, qui ne doivent plus être considérés comme valeurs relatives, mais absolues. Cette nouvelle gratuité dans le domaine de la création débouche sur la formule de "l'Art pour l'Art," formule centrale de la deuxième moitié du siècle. A la place de l'inspiration irrationnelle, Baudelaire introduit les notions de concentration, de travail journalier, de maîtrise et de vertu dans le processus créateur. Dans l'esthétique de "l'Art pour l'Art," l'oeuvre est dépourvue de tout aspect utilitaire, et devient une réalité complètement détachée du monde extérieur. Ainsi, l'artiste se retire dans une tour d'ivoire qui lui sert à la fois de refuge et de lieu d'expérimentation. C'est dans la réclusion solitaire qu'il compense par la création artistique les insuffisances d'un monde auquel il se heurte constamment. Car son désir d'absolu ne pourra être satisfait dans un environnement de plus en plus matériel et commercial, qui évince l'activité de l'esprit au profit d'un rendement économique optimal. Les séquelles néfastes du positivisme se font ici sentir. Alors que la première moitié du siècle voyait encore dans le progrès technique l'espoir de l'humanité, nous sommes arrivés, avec Baudelaire, à la remise en question de la société technicienne. En revendiquant les droits de l'esprit et de l'art, il se crée un monde à part, qui est

entièrement construit sur les données esthétiques. La poésie comporte alors un aspect double. D'un côté, elle nous livre le désespoir de l'artiste devant l'image de la réalité; d'un autre côté, elle chante le triomphe du poète à substituer cette réalité déficiente par les pouvoirs de l'imagination. Il y a donc alternance entre la souffrance et l'espoir, l'absence dans le monde, et la présence dans l'art. Sous le niveau réel du monde, l'artiste découvre alors tout un univers irréel et infiniment riche qu'il s'agit d'exploiter. Ainsi, quand Baudelaire instaure une "communion universelle" entre sa conscience et l'univers, il établit une sorte de philosophie mystique qui lui permet d'accéder au domaine occulte. Doté de l'instrument magique du langage, le poète est égal à un thaumaturge qui transforme une série de représentations du monde en matière poétique. C'est là que se crée une réalité tout autre, où le symbole, la comparaison, l'allégorie et la métaphore établissent des analogies et des correspondances complètement illusoires. Ce sont des "paysages mentaux," des "féeriques palais" que le poète construit en dehors du monde, mais qui n'en sont pas pour autant des visions oniriques désordonnées et irrationnelles. Loin de là, l'effort artistique tente à imposer la cohérence et l'unité de l'intellect sur les perceptions sensorielles, afin d'aboutir à cette domination sur les forces obscures que j'ai mentionnée précédemment. On voit alors l'importance majeure que Baudelaire accorde au logos. Il fait suite à une tradition poétique ancrée dans le logocentrisme depuis l'antiquité jusqu'à l'époque dite romantique. Dans cette conception, le poète rend, par le moyen linguistique, l'univers ordonné par Dieu. Il a une croyance

au caractère rationnel de la pensée et de la parole, et sent ainsi son existence ontologiquement assurée. Même lorsqu'il exprime le clivage insurmontable entre l'être humain et l'univers, sa lassitude de la vie et son incapacité de bonheur, il ne met pas en doute la valeur de l'instrument qui lui sert à articuler sa pensée. Dans le poème discursif, il peut y avoir inquiétude existentielle, mais la parole garde son pouvoir révélateur. Sur le plan spirituel ou métaphysique, le poète croit détenir une vérité supérieure qu'il communique par le verbe. Ainsi, directement lié à Dieu par la certitude existentielle, l'être fait partie intégrante de l'Etre, de la Vérité, du bonheur métaphysique. Ontologiquement du moins, l'être est heureux, car il EST. Toutefois, au fur et à mesure que croît le scepticisme face à la société industrialisée, on assiste à l'ébranlement progressif et de la valeur du monde et de celle du sujet. La notion du Moi devient de plus en plus vague, et la réalité même du sujet est discutée. A l'aliénation du poète dans le monde sociétal, pratiquée par Baudelaire, s'ajoute l'aliénation du poète de lui-même. Nerval fut le premier à réaliser cette désunion en déclarant qu'il est l'autre. Il sera suivi de Rimbaud qui se sert déjà de la troisième personne pour se dire: "Je est un autre."³⁵ Ainsi, ce vide ontologique se reflète dans la remise en cause du pouvoir de la parole. C'est l'oeuvre de Mallarmé qui constitue un point d'intersection entre la tradition et la modernité à cet égard. Alors qu'au début de sa carrière, Mallarmé écrit des pièces étroitement apparentées aux sonnets baudelairiens, il manifeste très vite son refus du discours rationaliste et prépare le chemin aux esthétiques modernes.

B. LES ESTHETIQUES MODERNES

Quelquefois je vois au ciel des plages sans fin
couvertes de blanches nations en joie.³⁶

Comme corollaire du développement de la science et de la technologie, le débat esthétique tourne, à partir de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, autour de la fiabilité du langage. L'être qui a rompu la communication avec Dieu s'interroge au même titre sur la validité du code linguistique, construit sur un ensemble de conventions collectives. Ce code est totalement figé par l'adhésion exacte du concept à un lexème, assurant ainsi l'utilisation du langage comme vecteur de sens. Mais Mallarmé, et avec lui tous les poètes du courant symboliste, conteste les connaissances, les idées et les formulations préfabriquées qui ne sont que des mirages. Pour eux, le monde reste impénétrable au moyen du discours rationnel, et, à la place de la logique du langage, ils valorisent l'inconscient et la hantise, théorisés par Freud. Le rôle de la poésie comme moyen de communication s'effondre dans l'oeuvre de Mallarmé, qui dit ne reconnaître que l'abîme du néant quand il creuse le vers. Cette désintégration du discours poétique trouve son origine dans le Cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure. Celui-ci avait développé la distinction entre le signifié et le signifiant, qui concerne le fonctionnement

interne du langage. De là provient l'effort de Mallarmé pour explorer la source, la genèse même du discours intelligible. Il procède par la suite à une séparation du signifié et du signifiant, ce qui entraîne une déconceptualisation évidente du discours. Le verbe n'a dorénavant plus la fonction de transmettre un sens, et, comme il ne s'inscrit plus dans le discours de la réalité, il ne peut que suggérer, par ses qualités sonores, un sens possible. Plus exactement, il ne faudrait pas parler d'UN sens, mais de sens multiples, d'une pluralité d'interprétations possibles. C'est par ce refus d'une lisibilité linéaire et univoque que le discours poétique se distingue, selon Mallarmé, du discours narratif et journalistique. Comme Poe, qui soutenait que la fusion entre la poésie et la réalité était égale à celle de l'huile et de l'eau, Mallarmé sépare catégoriquement le discours poétique du concept rationnel. Ce vide conceptuel de la parole poétique aboutit à une crise: "La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale ..."37 constate Mallarmé dans ses écrits. Etymologiquement parlant, le terme même de "crise" indique le tournant dans l'esthétique poétique qui s'amorce. En même temps qu'il met fin à la rationalité du langage poétique, Mallarmé proclame "la disparition élocutoire du poète," qui se libère de "l'ancien souffle lyrique." Voyons comment Mallarmé s'affranchit complètement du pouvoir de l'inspiration:

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.
(366)

Quand le poète "cède l'initiative aux mots," ce n'est pas du tout à un abandon inconscient au flux verbal qu'il fait allusion. Par contre, Mallarmé propose un travail sur les propriétés phonétiques du langage, la capacité incantatoire des résonances verbales. Car les unités syntaxiques ne réfèrent plus, dans l'écriture mallarméenne, à une vérité extra-littéraire, mais ont un aspect purement autoréférentiel. Ainsi, Mallarmé touche au domaine de l'indicible, cherche à créer une "neuve atmosphère" (368) par les qualités sonores des mots et leur arrangement insolite sur la chaîne syntaxique. La communication avec le lecteur se situe toujours, pour lui, au niveau de la sensibilité. C'est là que se recompose le monde en Beauté, que la poésie naît du Rêve et du Hasard. Il ne faut pas confondre cette sensibilité avec le sentimentalisme élégiaque de la poésie romantique, puisqu'il est question, après tout, d'une rigueur absolue, aussi bien sur le plan esthétique qu'émotif. Mallarmé s'adonne à une véritable métaphysique de la création, qui tend justement à démystifier la poésie par un dépouillement de toute surcharge. Au moyen de cette poésie pure et intellectuelle, le poète brave l'impuissance et le néant, poursuit incessamment la réalisation de son Oeuvre. C'est par ce Livre que Mallarmé cherche à contenir les forces irrationnelles et aveugles de l'univers. Comme espace synthétique de toutes ses expériences artistiques, il y aspire à un dépassement du monde concret, où la réalité effective s'éclipse au profit d'un réel intérieur. Il décrit son projet, qui constitue en fait une expérimentation ésotérique sur les virtualités de l'art, dans une lettre à Verlaine en 1885:

[U]n livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses ... J'irai plus loin, je dirai: le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence.³⁸

Un certain nombre d'a priori du langage poétique mallarméen ressortent clairement de ce document épistolaire. On ne saurait insister trop sur l'exigence de lucidité intellectuelle, de cohésion interne et d'effort créateur qui établissent une corrélation avec la structure profonde de l'univers. En effet, la poésie est bien plus qu'un médium d'expression, elle occupe chez Mallarmé le rang d'une interrogation philosophique. Quand il module sciemment le langage, les implications qui en découlent sont révolutionnaires: "Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire achève cet isolement de la parole" (368). Dès lors, le vers se transforme, il reçoit, par la magie phonétique, une nouvelle unité comme le bloc d'un seul mot. Cette cohésion des éléments syntaxiques disposés dans un vers s'effectue sur le plan prosodique. Chez Mallarmé, le "syntaxier," l'espace valorisé n'est pas celui du verbe, mais celui de la combinaison musicale des sonorités dans un vers qui dépasse les sensibilités usuelles. Ce poète n'a cure de créer une oeuvre que pour sonder l'immensité et la profondeur d'un monde encore inconnu. C'est derrière les articulations de cette poésie pure que se rencontrent les démarches intellectuelles de l'esprit et les pouvoirs de l'âme. Comprise dans son sens originel de création ex nihilo, la poésie mallarméenne possède des qualités épistémologiques indiscutables. Elle agit comme un outil d'analyse et de

"co-naissance" du monde, d'où émane finalement la "notion pure:"

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. (368)

Il importe de retenir, cependant, que cette "notion pure" ne peut être dite, mais seulement suggérée. Ici intervient le rôle du symbole, qui permet au poète de ne pas nommer son objet directement, mais de montrer un état d'âme de manière allusive. C'est à travers le symbole que se dévoile le mystère du monde et de la création, où la production d'un effet sensitif prime sur la communication d'un fait réel.

Le désir de transformer le monde par l'usage tout novateur de la langue apparaît également chez Rimbaud, qui veut "changer la vie" par la poésie. Comme Mallarmé, la poésie est chez lui plus qu'une construction textuelle, elle est le résultat d'une expérience de l'esprit, par laquelle le poète cherche à se rendre voyant: "Je veux être poète, et je travaille à me rendre VOYANT ... Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de TOUS LES SENS...."³⁹ Plus que chez Mallarmé, qui s'occupe primordialement de recherches sur le langage, les sens jouent un rôle capital dans l'univers rimbaldien. S'il se propose de les "dérégler," c'est pour accéder davantage aux domaines de l'irrationnel qui devient un lieu de connaissance. Par l'exacerbation extrême de sa sensibilité, le voyant s'absorbe dans un état continu d'hallucination, d'exaspération et de visions mystiques, qui lui apportent finalement des révélations. Fixées par l'entreprise poétique, elles sont la trace de cette "saison en enfer" que doit

parcourir le poète pour aboutir à la clairvoyance. Le Moi sensoriel se met donc, chez Rimbaud, à l'écoute des vibrations du monde inconnu, totalement indépendant de la réalité matérielle. Le poète qui veut saisir cette "vraie vie" dans un étincellement épiphanique, passe par la fièvre et la transe, la révolte et l'extase, avant d'être "illuminé." Mais cette illumination provient entièrement de l'intérieur du poète, et n'a rien de comparable avec l'inspiration de la Muse. Car chez Rimbaud, le poète revendique à lui seul le pouvoir de création, l'impulsion poétique se définissant à partir des paramètres de son imaginaire. Il se réinvente un monde selon ses fantaisies et ses délires, où l'activité poétique reste imperméable aux apparences du monde. La quête rimbaldienne est celle de l'image intérieure:

Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.⁴⁰

En imposant sa vision fantasmagorique sur la réalité du monde, le poète devient héraut d'un futur où l'aspiration au progrès spirituel fait éclater toutes les structures conventionnelles de l'Etat, de la religion, du savoir, de la morale, de la famille.

Ces atteintes, par l'activité artistique, à l'ordre social, présentent un aspect, parmi d'autres, qui font de Rimbaud le précurseur du surréalisme. C'est véritablement Apollinaire qui prend le relais des recherches rimbaldiennes et qui met en oeuvre la poésie de la modernité. Dans Zone, poème liminaire du recueil

Alcools, Apollinaire rejette le monde ancien, gréco-romain, pour faire place aux tendances nouvelles de la poésie. Plus que de tendances poétiques, il s'agit de nouvelles conceptions artistiques, qui concernent également les arts plastiques. La modernité qui jaillit dans l'oeuvre d'Apollinaire ne se fait non seulement sentir par des images mécaniques inhabituelles dans sa poésie. Elle procède tout aussi bien de la découverte de la modernité chez les peintres "fauves," Derain et Vlaminck, que chez les "cubistes," Braque et Picasso. Dans cet art, la réalité est entièrement transcendée au profit d'un univers indépendant, qui se compose à partir de formes et de couleurs choisies arbitrairement par l'artiste sans souci de véracité, car le tableau ne constitue plus une imitation du "vrai," mais vit de son propre contenu. Apollinaire théorise ces acquis de l'avant-garde en peinture et en poésie dans son étude Les Peintres cubistes, méditations esthétiques. De même que la libération des arts y est considérée comme phénomène capital, de même nous trouvons dans Alcools l'application de cet axiome. Car on y décèle l'opposition nette aux normes poétiques traditionnelles, une liberté de composition qui récusé toute logique apparente. A la place, Apollinaire propose une juxtaposition d'éléments disparates, qui s'emboîtent et s'encastrent, qui s'articulent sans transition grammaticale, sans ponctuation, et sans cohérence logique. Voilà un discours qui a rompu les amarres avec le passé et qui, par la liberté de l'esprit, postule également la libération de l'être humain. Par surcroît de révolte, Apollinaire s'attaque aussi à la forme graphique des vers. Dans Calligrammes, qui se situe dans la lignée directe du Un Coup de dés jamais

n'abolira le hasard de Mallarmé, il propose une écriture du vers qui intègre l'espace physique de la page dans ses recherches esthétiques. Ainsi, il réussit une écriture "cratylique," où le rythme se conforme, graphiquement, au sujet qu'il indique.

La veine révolutionnaire anime particulièrement le mouvement surréaliste. Son protagoniste, André Breton, déclare ouvertement la nature subversive de cette conception de l'art. Six mois après la mort d'Apollinaire, en 1918, il entreprend, avec Philippe Soupault, le premier texte d'écriture automatique, Les Champs magnétiques, réalisé en l'espace de quinze jours. Il s'agit là d'un modèle d'écriture qui vise à ébranler dans ses origines le discours conscient et rationnel. Plus encore que leurs prédécesseurs, les surréalistes massacrent les conventions et les croyances pour donner naissance à la liberté d'expression. D'après eux, celle-ci naît dans l'émotion, la pensée instantanée, et les automatismes de l'inconnu psychique. C'est en se libérant de la logique du langage que l'être humain revient à ses instincts premiers, libère en lui les ressorts élémentaires de l'émotivité, comme l'explique Breton dans le Second Manifeste du Surréalisme:

On feint de ne pas trop s'apercevoir que le mécanisme logique de la phrase se montre à lui seul de plus en plus impuissant, chez l'homme, à déclencher la secousse émotive qui donne réellement quelque prix à sa vie.⁴¹

Libéré des entraves logiques du langage, le poète donne libre cours à son inconscient, dans le but de retrouver le point suprême de l'existence. Celui-ci, résout, selon Breton, toutes les réalités antinomiques qui agissent au fond de

l'être humain. La découverte de ce point suprême de l'esprit par l'effort créateur est la gageure principale du surréalisme:

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. (781)

Cette tentative de réconcilier le centre conscient avec les marges inconscientes de l'esprit, afin de déterminer le point synthétique qui entraîne la Aufhebung des contraires, ramène étrangement les surréalistes à une vue traditionaliste de l'inspiration. En effet, qui dit écriture automatique et exploration de l'inconscient, dit en même temps suspension de la fonction régulatrice de la raison. Breton va aussi loin que d'utiliser le terme de furor, déterminant pour les théories sur l'inspiration chez Platon et ses émules de la Renaissance:

Avec le surréalisme, c'est bien uniquement à ce FUROR que nous avons affaire. Et qu'on comprenne bien qu'il ne s'agit pas d'un simple regroupement de mots ou d'une redistribution capricieuse des images visuelles, mais de la recreation d'un état qui n'a plus rien à envier à l'aliénation mentale ... (820)

Mais gardons-nous d'un rapprochement précipité entre les platoniciens et Breton, car la reprise de la notion de furor ne permet pas de conclure à une conception tout aussi identique en matière d'inspiration. Ces théoriciens de la poésie ne parlent pas la même langue. Pour Breton, l'expression de furor se réfère entièrement, à ce qu'il me semble, à un procédé d'écriture, une manière de faire de la poésie. Il n'y a évidemment aucune intervention des dieux ou des Muses qui déclencherait cette fureur divine platonicienne, mais chez les

surréalistes, l'origine de la création provient de la profondeur psychologique de l'artiste. On aurait tort alors de parler, dans le cas du surréalisme, d'une renaissance de l'inspiration dans l'acception traditionnelle du mot. Certes, il est question de supprimer les facultés de l'intellect et de la conscience, mais la dimension sacrée est complètement absente. Si inspiration il y a, elle est dépourvue de son origine céleste, pour ne désigner plus qu'un aspect proprement humain. Mais c'est précisément autour du rôle de l'inspiration que tourne le débat poétique après la guerre 1914-1918, comme si le désastre de la guerre, le démembrement de l'ordre politique et social, la catastrophe économique et l'ébranlement de la psychologie collective avaient amené un éclatement semblable dans le domaine de l'art, les esthétiques artistiques se font tout aussi disparates. Dorénavant, il est impossible de classer chronologiquement les divers courants artistiques, mais il faut étudier séparément pour chaque groupement, voire pour un seul artiste, ses théories sur l'inspiration. Si j'ai choisi de m'étendre davantage sur Valéry, c'est d'abord parce qu'il s'impose comme véritable icône sur la scène littéraire de l'époque. Ensuite, il prend radicalement le contre-pied des doctrines surréalistes, et illustre de ce fait l'opposition tranchée entre des artistes contemporains.

En se rattachant à la tradition mallarméenne, Valéry élabore les formes d'une poésie essentiellement cérébrale. Une caractéristique de cette poésie dite "pure" réside dans la négation de l'élément irrationnel et intuitif dans le processus de création. Chez Valéry, le poète n'est plus hors de soi, mais maître

souverain de ses facultés intellectuelles:

[J]'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe et hors de moi-même un chef-d'oeuvre d'entre les plus beaux.⁴²

La suprématie de la raison se dessine comme maxime de base dans l'univers valéryen. Dès lors, ce qui compte avant tout, ce n'est plus le produit final du poème, mais l'exploitation de toutes les ressources intellectuelles qui agissent au fond du mouvement spirituel. Valéry accorde à l'art moins de valeur finale que de valeur instrumentale, dans la mesure où dans l'activité artistique se dégage le schéma fondamental du processus mental. La construction d'une pensée et son expression verbale est ce qui intéresse véritablement Valéry. De là la notion d'"exercice" (643) qui caractérise son art, cette opération intellectuelle qui présuppose une lucidité sans faille de la part du poète. Même s'il s'oppose donc radicalement à toute intervention de l'irrationnel, Valéry reconnaît pourtant qu'il existe une sorte d'"énergie individuelle"⁴³ qui se révèle par moment. Pendant quelques instants précieux, le poète reçoit alors une intuition créatrice, qui se présente de manière tout inattendue. Valéry l'a éprouvée lui-même, au moment où il perçut le rythme de vers décasyllabiques, donnant naissance au Cimetière marin. D'après l'excellente étude de Svend Johansen sur le symbolisme, cette énergie intervient au stade prépoétique, où elle déclenche la création, mais c'est la volonté seule qui accomplit réellement l'acte d'écrire:

L'inspiration - entendue comme création inconsciente - ne se fait valoir que dans la tonalité prépoétique, comme la force qui conduit de l'énergie latente de la tonalité prépoétique à l'énergie libre du motif. C'est ici, au moment de passer au processus actif, qu'intervient la volonté - terme pris dans son plus large sens - définie par les philosophes comme la conscience d'un but.⁴⁴

Toujours est-il que pour Valéry, les moyens sont davantage valorisés que la fin, et la "conscience d'un but" doit être interprétée chez lui comme la conscience d'une méthode. Considérant le poète comme un artifex, le FAIRE et le PROCEDER sont inextricablement liés à sa conception de l'art. Mais le facteur éthique reçoit également une attention capitale, car les vertus comme la patience, le travail, la concentration, la maîtrise de soi, sont centrales chez lui et se résument dans le concept de ostentato rigore, emprunté à Léonard de Vinci. Ainsi, en récusant la facilité dans les domaines de la morale et de l'art, Valéry s'impose un code de conduite extrêmement strict, modelé sur celui de la persona du Monsieur Teste. Avec Valéry, nous sommes en présence d'un artiste qui se démarque par la plus grande exigence, et qui applique à son art les critères d'un ascétisme inconditionnel. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il cherche le mot juste pendant plusieurs heures, qu'il cisèle ses vers avec tant de précision qu'absolument rien n'y est laissé au hasard. La production littéraire est donc sujette à un travail intensif, où il s'agit de dépouiller la langue des fioritures, des développements verbeux, des descriptions superflues, des lourdeurs emphatiques, pour la restituer dans son essence. Ces procédures d'élimination s'effectuent dans le but d'atteindre, au moyen d'un langage essentiel et pur, à une Beauté sobre et souple, qui est non seulement celle des vers, mais aussi

celle de l'univers. Car c'est à la simplicité que Valéry voue son culte, à la pure élévation de l'âme libérée désormais de toute charge affective, didactique, passionnelle, confessionnelle. En fait, il fait sien le concept classique de la litote, car en disant moins, sa poésie signifie plus, et c'est en refusant la délivrance d'une interprétation toute faite, qu'elle engage à la recherche de la vérité absolue. Par conséquent, ce souci de retrouver la source primitive, les strates élémentaires de l'être humain et du monde, rappelle la dimension archaïque du langage, que nous avons déjà rencontrée chez Vico, Hugo et Nietzsche:

La poésie se rapporte sans aucun doute à quelque état des hommes antérieur à l'écriture et à la critique. Je trouve donc un HOMME TRES ANCIEN en tout poète véritable: il boit encore aux sources du langage, il invente des "vers," - à peu près comme les primitifs les mieux doués devaient créer des "mots," ou des ancêtres de mots.⁴⁵

Pour Valéry, l'acte langagier constitue simultanément un acte métaphysique, puisque la vérité se révèle exclusivement par les mots. C'est justement l'objection platonicienne contre la poésie que Valéry et les symbolistes cherchent à lever. Car tout discours poétique de nature discursive, que ce soit épique ou lyrique, est en quelque sorte un méta-langage, donc, pour Platon, une fiction, un mensonge. Or, par la subtraction de l'aspect conceptuel du mot, la poésie symboliste se réinsère dans l'espace du monde comme langage premier et authentique. Elle ne désigne plus une vérité extra-linguistique, mais devient le signe du silence cosmique. Dès lors, la lecture d'un poème valéryen doit s'effectuer dans l'espace blanc entre les lignes, où les qualités musicales et

suggestives des vers prennent libre essor. C'est donc nécessairement une lecture plurivoque que le poète propose, et qui reçoit sa signification à travers le non-dit. A ce niveau s'opère une osmose directe entre l'être humain et les choses, où la communication n'est pas médiatisée par une puissance rationnelle, mais perçue par intuition. Ainsi, les mystères de l'existence se reflètent dans les rythmes subtils de la poésie valéryenne, et en font un véritable "monologue de l'univers."

Les théories de Valéry et des symbolistes ne sont pas sans provoquer, dans le milieu artistique, des voix discordantes. Cocteau reproche à cette poésie d'être dépersonnalisée, voire déshumanisée, et pose le critère d'intériorité psychologique dans le domaine de l'inspiration:

Valéry avouait que, pour lui, le poète était un fabricant et non un inspiré. Mais le problème est plus grave, car l'inspiration n'est qu'expiration, les choses ne viennent pas du dehors, mais du dedans, et ni Gide, ni Valéry n'ont eu le vrai courage de pratiquer des fouilles en eux-mêmes.⁴⁶

Aux yeux de Cocteau, les recherches symbolistes sont tout extérieures et objectives, et ne touchent en rien à la réalité profonde du sujet. Le discours symboliste constitue alors un pré-texte à l'insuffisance psychologique de l'artiste, qui renonce à scruter son Moi au profit d'une technique poétique parfaite. On sent que Cocteau regrette l'absence d'une voix humaine dans la poésie symboliste, où l'impératif intellectuel dissimule un déficit d'affectivité.

Une autre réaction sur les théories de l'inspiration vient de Jean Wahl, qui met en question la dichotomie établie entre poètes inspirés et poètes

non-inspirés. Affirmant qu'il y a nécessairement une coexistence entre inspiration et raison, il rend caduques ces catégories artificielles. Pour lui, la poésie naît de l'action concertée de la conscience et de l'inconscience:

Elle est un exercice pour prendre conscience ... d'un inconscient. Même Valéry ne le niait pas, qui parle de ses premiers vers qui lui sont donnés, des rythmes qu'il surprend à l'origine de ses poèmes ... Mallarmé qui voit surgir de la page blanche des idées ... Et, inversement, les surréalistes doivent bien savoir quelle part a chez eux la conscience....⁴⁷

Voici les deux antipodes dans le débat sur l'inspiration au début du siècle, à savoir le symbolisme et le surréalisme. Alors que ceux-là cherchent à instaurer l'empire de la pensée claire et souveraine, les surréalistes, eux, s'attaquent à ces préceptes intellectualistes et prennent parti pour les révélations du rêve. Si Valéry utilise le discours poétique pour imposer un ordre sur le chaos psychologique, les surréalistes utilisent le chaos psychologique pour briser l'ordre du discours poétique. Il n'empêche que ces deux courants ont en commun, en dépit de leurs attitudes radicalement divergentes, une dimension d'expérimentation et d'innovation dans le domaine du langage. Ils traduisent ainsi la tendance générale de leur époque qui consiste à formuler des théories poétiques pour transmuter le mode d'expression ancien. De là vient aussi le côté impassible de leur écriture, qui se veut volontiers insolite et expérimentale. Ceci est vrai principalement pour les surréalistes, qui, malgré la revendication centrale de l'amour, se démarquent souvent par une écriture brutale et mécanique, d'où l'apport émotif est relégué à un plan secondaire.

C'est dans ce climat intellectuel qu'il faut comprendre l'étonnement

provoqué par la publication du premier recueil d'Anna de Noailles, Le Coeur innombrable, en 1901. Loin d'être d'inspiration savante, il s'agit d'un chant d'amour du monde et de la vie. L'exigence de la passion et la vitalité qui émanent de ces vers contrastent fortement avec l'esthétisme régnant. Anna de Noailles s'occupe moins de considérations stylistiques ou artistiques, que de donner davantage de poids à l'émotion et à l'élan de vie. Il est alors certain que les critiques ne se font pas attendre. Valéry, s'attaquant en première ligne au caractère élégiaque de cette poésie, note dans ses Cahiers:

Romantisme à retardement (de 1900) / Barrès, Noailles, D'Annunzio, Rostand. L'un rapportant les panaches, l'autre les tombes et la mélancolie, l'autre les oripeaux et les cathèdres, l'autre la "passion," etc. Tous le cabotinage.⁴⁸

Ce tour d'horizon sur la conception de l'inspiration depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes servira, par la suite, à évaluer l'oeuvre noaillienne dans une perspective historique. Afin de différencier clairement sa pensée de celle de ses prédécesseurs, il était indispensable de donner un aperçu, si succinct soit-il, des théories esthétiques antérieures. Ceci nous permettra, dans la prochaine partie, de relever des points qu'Anna de Noailles partagea avec d'autres écrivains.

C. L'INSPIRATION CHEZ ANNA DE NOAILLES

J'ai soulevé entre mes mains
Une amphore de Poésie
Et je l'ai portée à vos lèvres!
(FE, Appel 238)

La classification de l'oeuvre noaillienne parmi les oeuvres romantiques fait presque l'unanimité chez les critiques de l'époque. Ainsi Gabriel Marcel écrit:

Je vois, pour ma part, dans l'auteur des Eblouissements, la fleur tardive, mais incomparable de toute la tradition lyrique française du XIXe siècle. Il n'est pas question de survivance, mais d'accomplissement.⁴⁹

En conséquence, la poésie d'Anna de Noailles, portant encore les empreintes du romantisme, se place aux antipodes du discours méthodique du Parnasse et du symbolisme, mais s'oppose tout aussi clairement aux expérimentations psychanalytiques, opérées par Rimbaud et les surréalistes. Écoutons Roger Martin du Gard noter la position exceptionnelle qu'occupait notre poète sur la scène artistique de l'entre-deux-guerres:

Pour ma part, je suis moi-même persuadé qu'on demandera aux poètes à une assez brève échéance des chants moins systématiques et moins obscurs, une inspiration plus ingénue et plus libre, en accord avec le monde nouveau qui se crée aujourd'hui et qui glorifie tout ce qui est jeune, audacieux, vivant; en tout cas, Anna de Noailles ne paraîtra jamais plus si anachronique qu'elle l'a été immédiatement après la guerre, quand elle s'est trouvée soudain coincée entre Claudel et Valéry, et inquiétée par les filleuls de Rimbaud et de Lautréamont....⁵⁰

Accomplissement de la tradition lyrique du dix-neuvième siècle ou anachronisme, deux termes qui traduisent la situation intermédiaire de notre écrivaine. Pour Roger Martin du Gard, le trop d'intellectualité de la poésie contemporaine sera sujet, dans un avenir proche, à une révision. A la place du système et de l'ésotérisme, les valeurs d'une "inspiration plus ingénue et plus libre" donneront naissance à une nouvelle forme de poésie, conforme au renouveau social et psychologique. Anna de Noailles, serait-elle alors, aux yeux de Roger Martin du Gard, la pionnière d'une poésie à venir? Quoi qu'il en soit, les controverses sur son oeuvre témoignent de l'écart d'Anna de Noailles avec l'esthétique contemporaine. Pour les uns, elle représente une ère révolue, pour les autres, elle porte l'étendard d'une époque future, mais pour tous les deux, elle est en scission avec son entourage immédiat.

Il est vrai qu'elle ne se solidarise guère avec les courants avant-gardistes de son temps. Dans une lettre à Gide, elle réagit contre l'anarchie interne de l'esthétique surréaliste, qui heurte sa propre conception de la clarté: "OBLIGEZ Breton à se discipliner, à repousser le chaos, à rendre intelligibles ses profondeurs où gisent ses visions."⁵¹ Au paysage chaotique des textes surréalistes, Anna de Noailles oppose la notion d'intelligibilité tout à la fois de langage et d'existence. Pour elle, il ne s'agit point d'articuler un amas confus de choses incohérentes par l'écriture poétique, mais de recourir à l'instance ordonnatrice de la raison pour dire les visions intérieures. L'expression verbale instantanée et irréfléchie de l'écriture automatique ne correspond en rien à la

valorisation authentique, chez elle, des forces rationnelles. Dans une interview, elle distingue le rôle du verbe, instrument de l'intelligence, de celui de la musique, domaine de l'imprécis et de l'ineffable:

Est-il admissible que le verbe, toujours destiné à exprimer la pensée, ou chargée de la mission plus délicate encore de la suggérer ou de l'imposer (alors qu'il faut laisser à la musique, la première des Muses, le royaume de l'imprécision et de l'indicible) ne soit pas d'abord sous le contrôle de l'intelligence?⁵²

Cette vision logocentrique chez Anna de Noailles est déterminante pour sa poésie, dans la mesure où elle reconnaît dans l'activité créatrice l'instauration d'un ordre sur le chaos. Dire le monde équivaut à ordonner le monde. Ce désir d'ordre se manifeste prématurément chez notre poète qui écrit dans ses cahiers d'adolescence inédits:

Les oeuvres des artistes me font penser à la boue éclatante du Vésuve, venue monstrueuse et superbe du chaos de la terre, et dont on vend, dans les villes d'Italie les laves refroidies habilement sculptées en bibelots gracieux.⁵³

Au moyen d'une métaphore volcanique, Anna de Noailles concrétise sa pensée en une image explicite, où l'on discerne facilement l'aspect tangible et concret qu'elle attribue à la poésie. Chez elle, l'esprit d'un poème est un avec le corps. Grâce à l'action du verbe, le contenu indistinct du monde s'insère dans la structure de la langue et reçoit ainsi une dimension logique. Il n'est pas étonnant alors, que sa définition du poète se base essentiellement sur cette notion d'ordre:

Le poète? Celui qui n'est séparé de rien, ni de personne. Celui qui possède aussi un sens mystérieux de l'ordre. Forain me dit, un jour, en me parlant de son art et du mien: -Ce sont des mathématiques voilées.⁵⁴

L'univers que ce lyrisme vise à construire n'est donc pas celui d'un vague fuyant, mais plutôt celui d'un espace architectural. En instaurant une analogie entre la poésie, la peinture et les mathématiques, Anna de Noailles met en avant une notion de la poésie où la structure représente un élément actif de création. Les accords esthétiques entre la poésie noaillienne et d'autres formes d'art seront examinés dans des chapitres ultérieurs, de même que l'aspect mathématique constituera un objet de recherche privilégié dans la section intitulée La Géométrie de l'Espace. Ce qui nous intéresse ici, c'est le souci accordé à la forme qui, pour Anna de Noailles, représente un élément de base pour la poésie. C'est par l'existence d'une structure métrique que la poésie se distingue de la prose et qu'elle établit ses propres lois. Par conséquent, ne pas respecter les traits constitutifs de la poésie revient à ne pas faire de la poésie. Pour Anna de Noailles, la forme définit et distingue le genre. Voici l'extrait d'un article où elle prend clairement position pour une poésie traditionaliste face aux partisans du vers libre:

Pour ce qui est du vers libre, du verset, que préconisent M. Jules Supervielle ... et M. de Montherland il m'est impossible de comprendre leur inclination, que je considère non comme libératrice, mais comme destructrice.

Il y a la prose, il y a les vers, et les lois intangibles qui les constituent.

Désarticuler et défigurer le vers pour ne point écrire de bonne prose puisqu'une contrainte arbitraire et sans nécessité empêche la pensée soit de bénéficier des chances du rythme et de la rime, soit de conserver la netteté du naturel, voilà ce qui me semble le type même de l'erreur.⁵⁵

Dans la rupture entre les défenseurs d'une poésie régulière, et ceux qui

revendiquent des formes nouvelles, notre écrivaine plaide décidément pour les traditionalistes. Pour elle, le refus de se soumettre aux règles intrinsèques de la poésie, pratiqué par les symbolistes aussi bien que par les surréalistes, met en péril le genre même. Car le non-respect de la forme signifie l'éclatement de la structure. Ainsi, les éléments poétiques se dispersent dans l'espace textuel sans être agencés par un système unificateur. De même que la disposition métrique instaure l'ordre dans un poème, de même le verbe instaure l'ordre dans le monde. L'équilibre rythmique de la syntaxe, provoqué par la régularité des rimes et des coupes, est conforme à l'équilibre phonique du verbe. Ainsi, pour Anna de Noailles, l'expérience poétique est doublement régulatrice. D'un côté, il s'agit de trouver le verbe qui traduit une donnée de la réalité avec un maximum d'exactitude, d'un autre côté, ce verbe doit s'intégrer dans la structure particulière de l'économie textuelle. Notre poète, angoissée de l'amorphe, ramène la vérité du monde à la vérité poétique, en imposant la logique du langage aux manifestations aléatoires. Dans son Discours de réception à l'Académie Royale de Belgique elle remarque:

Tout ce qui est tient son existence du verbe. En vain la nature et les mondes nous proposeraient-ils leur splendeur ou leur énigme, et la musique ses divines nuances de sonorité, tout serait éphémère, sans contact et sans amitié, si la parole n'assignait à l'univers comme à l'âme sa logique et son destin. Tout ce qu'absorbe l'esprit humain, il l'exhale par le langage....⁵⁶

Cette "expiration" par la parole des impressions du monde témoigne de la place centrale qu'occupe l'acte d'énonciation chez Anna de Noailles. Pour elle, la fonction de la poésie se définit précisément, comme "l'art de communiquer

l'ineffable."⁵⁷ Par cette formule barrésienne, elle insiste encore sur la transmission d'un sens qui se fait à travers l'acte poétique. Elle se rallie par ce fait à bien des théoriciens classiques et romantiques, comme Schiller, Emerson, Hugo et Nietzsche, qui célèbrent tous le pouvoir que possède le verbe dans l'explication du monde.

L'opposition catégorique d'Anna de Noailles aux courants surréaliste et futuriste ne fait donc aucun doute, et on devra maintenant s'interroger sur son attitude face au symbolisme. Il est vrai que l'on pourrait inférer une certaine parenté d'idées avec ce mouvement, qui résulterait de leur intérêt commun pour la logique, l'ordre, la structure, le rôle primordial du verbe et l'aspect sonore du langage. Mais il faut se garder de conclure trop rapidement, vu qu'il existe des divergences de fond qui nous obligent à procéder avec réserve. D'abord, et principalement, quand Anna de Noailles se dit soucieuse de clarté et d'exactitude, elle traduit ce postulat esthétiquement par le choix d'un verbe qui minimise autant que faire se peut les virtualités de sens possibles. Tout un recueil d'oeuvres en prose est intitulé Exactitudes, pour la simple raison, explique-t-elle à son éditeur Bernard Grasset, qu'elle choisit le mot le plus précis pour rendre une donnée concrète ou mentale. Laisser le vocabulaire vague et polysémique envahir son espace d'écriture n'est pas du tout le style d'Anna de Noailles. Au contraire, elle s'applique à s'exprimer avec précision, afin d'exclure de son texte tous les éléments obscurs et énigmatiques qui échappent à la compréhension. Ainsi, elle qualifie de romantiques "ceux qui ne font pas

adhérer étroitement la parole à l'idée, et dont les sentiments n'ont pas pour répondant la netteté du feu intérieur."⁵⁸ Par contre, "[q]ue les mots, les pensées, les actes s'accordent, et nous voilà classiques." Par la suite, Anna de Noailles éloigne d'elle "l'épithète, qu'on croit injurieuse, de romantique." D'après cette définition du romantisme comme écart entre la parole et le sentiment, notre poète se range du côté des "classiques." Qu'y a-t-il de plus distant du symbolisme, qui préconise justement la dissolution des rapports entre signifié et signifiant? Pour Anna de Noailles, le décalage entre le concept et le verbe, qu'il provienne de l'écriture abandonnée et onirique des surréalistes, ou bien de l'opération consciente des symbolistes, est tout aussi critiquable. Elle s'oppose à l'équivoque au même titre qu'à l'ésotérique et construit l'image idéale du poète comme "celui qui n'est séparé de rien, ni de personne."⁵⁹ C'est une conception "démocratique" du poète qu'elle nous propose, et qui paraît incompatible avec le caractère élitiste que s'attribuent les poètes symbolistes. Anna de Noailles ne s'adresse point à un public sélectif, elle rejette le principe du odi profanum et cherche, au contraire, à élargir au maximum la sphère d'action du poète:

Le poète ... doit exprimer le plus de vérités possibles, et atteindre le plus de coeurs et d'intelligences possibles. Il ne doit pas fermer son cercle, mais, au contraire, à mon avis, il doit chercher à atteindre plusieurs générations. Je voudrais être comprise à la fois du vieillard, de l'homme et de l'enfant. Si les morts pouvaient se réveiller, je voudrais être comprise d'eux, comme je souhaite toucher les hommes qui naîtront demain. Pour parvenir à ce résultat, il faut que la poésie ait, en même temps, le caractère de jeunesse et d'éternité. Mais elle ne doit pas se désintéresser de l'avenir....⁶⁰

La description du poète comme le centre d'un cercle ouvert correspond à une figure récurrente de son esthétique, comme on le verra plus loin. Elle transcrit ainsi son désir d'omniprésence du poète dans le monde ancien, présent et futur, pour assumer le plus d'humanité possible. Mais, selon Anna de Noailles, sans le support communicatif du langage, le poète serait privé de son instrument et réduit à l'incompréhension.

Outre la dissociation du concept et du mot que prônent les symbolistes, Anna de Noailles critique la notion de "poésie pure." Elle confronte à ce concept symboliste l'expression farcesque de "poésie papure,"⁶¹ pour illustrer son opposition à une classification manichéenne de l'expression lyrique. Dans son argumentation contre la "poésie pure," elle cite des vers de Musset qu'elle considère dignes d'être considérés comme "poésie pure." Elle met ainsi en question l'exclusivité que s'accordent les symbolistes dans ce domaine:

Et le bleu Titarèse, et le golfe d'argent
Qui montre dans ses eaux, où le cygne se mire,
La blanche Oloossone à la blanche Camyre.⁶²

Pour Anna de Noailles, "le miracle sensoriel" qui émane de ses vers comporte autant de rigueur et d'harmonie musicale que la poésie dite pure. En somme, pour elle, il n'y a pas d'école poétique qualitativement supérieure à une autre: "La poésie viable, durable, éternelle, n'a pas d'écoles, elle est la POESIE."⁶³ Il est donc impossible qu'un langage plurivoque puisse revêtir un caractère d'éternité, pense Anna de Noailles, car seule la lisibilité rationnelle garantit une compréhension universelle. La présence globale du poète dans le

monde est assurée par la continuité de la parole poétique comme moyen d'interrogation métaphysique. Ceci dit que l'artiste doit suivre l'évolution de son temps, pour se faire le porte-parole de l'humanité à un moment donné de l'Histoire. Ainsi, la modernité se manifeste chez notre poète non sous une forme de révolte, mais sous celle d'une adaptation de la poésie à la réalité contemporaine. Les acquis technologiques, comme les automobiles, les avions et les trains, y trouvent leur place. "L'aviation, une fois profondément entrée dans nos mœurs, donnera aux poètes une nouvelle vision, une nouvelle connaissance de l'azur."⁶⁴ Contrairement au symbolisme, où les notions abstraites et irréelles sont largement favorisées, Anna de Noailles opte pour un vocabulaire concret et tangible. Si innovation il y a chez elle, c'est au plan thématique, et non esthétique, qu'il faut la chercher. En fait, cette innovation découle de son souci de transcrire le contenu du monde avec un maximum de véracité. Il importe que la poésie soit véridique face au monde, mais aussi face au poète. Car l'expression du monde est nécessairement conditionnée par le regard subjectif de l'artiste, qui projette son tempérament dans la formation des vers. Ainsi, tout en maintenant une métrique traditionnelle, Anna de Noailles module le rythme des vers selon le rythme de son cœur:

Quant à la forme du vers, ne se prête-t-elle pas très aisément à ce qu'exige le tempérament du poète, tout en conservant son apparence classique? La façon dont on place les mots ne suffit-elle pas à modifier le rythme du vers, ce rythme intérieur que je crois avoir un peu bouleversé.⁶⁵

Chez Anna de Noailles, il faut que le poète réponde à deux exigences

d'exactitude. Premièrement, en ce qui concerne le choix du verbe sur l'axe paradigmatique, il doit trouver le terme le plus adéquat à la réalité qu'il veut exprimer. Deuxièmement, en ce qui concerne l'arrangement verbal sur l'axe syntagmatique, il doit sentir les pulsions qui agissent au fond de lui-même pour conformer sa poésie à son rythme personnel:

Lorsque l'ardent désir au fond du coeur descend,
La belle strophe naît et prolonge le sang.
Et quand la forêt verte au bord du rêve tremble,
Le verbe qui s'émeut l'imité et lui ressemble.

(OJ, L'Inspiration 117)

Il s'agit donc de trouver le verbe qui "prolonge le sang" et qui ressemble également à la réalité extérieure. Mais la question se pose maintenant, COMMENT ce verbe se trouve, si c'est par une recherche active et consciente de l'esprit, ou bien par une inspiration divine indépendante de l'action humaine.

Ecoutons Anna de Noailles à ce sujet:

Il semble présomptueux de dire: "Je ne travaille pas, mes livres se font d'eux-mêmes." Et, en effet, rien ne me gêne pour travailler. Si peu distraite que je sois, dans mon cercle familial, je le deviens immédiatement quand je veux écrire, en hâte, dans un cahier ou sur une feuille de papier, les vers qui me hantaient, sans doute, depuis longtemps. Les conversations qui continuent autour de moi, les questions que l'on me pose et auxquelles je réponds ne sont pas pour moi un obstacle, si fort chante en mon esprit la phrase qui l'occupe. D'où vient l'inspiration? Chaque instant de ma vie, le perpétuel accueil que je fais à toutes choses travaille évidemment pour moi. Je ne fais que raconter ce que l'univers, à travers moi, porte sans cesse vers mon coeur, aisément envahi ... l'acuité de l'observation me permet un vocabulaire particulier dont je ne saurais m'écarter sans que ma passion de l'exact en souffrît.⁶⁶

Plusieurs paramètres de l'esthétique noaillienne sont évoqués dans ce passage. Retenons que le processus de création se divise en deux temps. Nous

avons une phase passive, où le poète accueille, à chaque instant, les multiples manifestations de l'univers. Ensuite, dans la phase active, ce matériau inactif, entassé chez le poète depuis longtemps, se transforme en énoncé poétique. Il y a donc un procédé de maturation, lors duquel les impressions du dehors s'accumulent chez le poète avant d'être libérées, de manière toute spontanée et immédiate, par l'action poétique. La poésie ne se constitue pas sur-le-champ, à partir d'une intuition fortuite, comme dans le surréalisme, mais se prépare longtemps à l'avance. Roger Caillois relève cette période préparatoire dans le processus de création:

Jamais inventeur ou artiste ne bénéficia d'un bien subit qu'il n'avait pas depuis longtemps conçu, convoité et essayé d'atteindre. Aussi dès qu'on interroge la nature de l'inspiration, on aperçoit qu'elle ne fait jamais que restituer.⁶⁷

Ainsi, au moment où intervient véritablement l'inspiration, il y a au fond une sorte d'opération mnémonique, qui traduit en langage un contenu émotif. Chez Anna de Noailles, ce moment fonctionne comme une décharge émotive, où elle vide le trop-plein de sensations par un flux torrentiel de paroles. C'est là que s'épanchent, sans obstacles et d'un seul jet, les phrases et les mots qui ont fermenté dans son esprit. Elle écrit dans une lettre à Charles du Bos:

Cela ne se produit jamais par le travail, l'effort, seulement cette matière poétique qui repose, soit inconsciemment dans nos rêves, soit déjà dans nos cahiers, se met brusquement à s'animer et à s'élancer musicalement d'un seul jet ...⁶⁸

Notre poète est, pour ainsi dire, prédisposée à l'inspiration. Quand elle reprend le concept platonicien de la manie, de l'ivresse divine qui est à l'origine

de la création artistique, elle insiste sur le côté frénétique de l'écriture: "Oui, l'ivresse est divine ..." (FE, Tu dis que tu consens ... 279). C'est après avoir réuni les impressions du monde dans sa conscience créatrice qu'elle subit l'impact de l'inspiration. Anna de Noailles se sert d'une image traditionnelle pour exprimer l'élargissement de son périmètre avant la création proprement dite: "Mon regard, comme un peuple d'abeilles, / Amenait à mon coeur le miel de l'univers" (VM, Je vivais. Mon regard comme un peuple ... 345). Cette métaphore de l'abeille apparaît également chez Platon:

Car ils nous disent, n'est-ce pas? les poètes, que c'est à des sources de miel, dans certains jardins et vallons des Muses qu'ils butinent les vers pour nous les apporter à la façon des abeilles et voltigeant eux-mêmes comme elles.⁶⁹

Chez Ronsard, l'image de l'abeille sert à représenter le concept de l'imitatio, postulant, pour les poètes de la Renaissance, l'emprunt d'éléments littéraires chez les auteurs grecs et latins:

Errant par les champs de la Grace
Qui peint mes vers de ses couleurs,
Sur les bords Dirceans j'amasse
L'eslite des plus belles fleurs,
A fin qu'en pillant, je façonne
D'une laborieuse main
La rondeur de ceste couronne ...⁷⁰

Notre poète choisit donc une image chargée d'intertextualité pour exprimer l'infinité d'impressions qui font irruption dans son esprit lors de l'acte d'écrire. C'est alors le déploiement spontané de tout un stock d'images entassées antérieurement qui s'effectue au moment inspiré. Et l'envolée spirituelle de ce moment libérateur ne peut se faire sans intervention divine. Anna de Noailles

se sert d'une citation d'Euripide pour marquer le caractère divin de cet instant:

Si je faisais des corrections, je ne reconnaîtrais pas mes poèmes, ils n'évoqueraient plus pour moi les moments de l'inspiration, ces minutes dont le poète doit dire avec modestie: "Non par sa propre force, mais par celle que lui communiquait un Dieu."⁷¹

A l'opposé des symbolistes, qui postulent les vertus de la lucidité intellectuelle au moment de la rédaction d'un poème, notre auteur se livre à la fascination de l'expérience divine. En effet, elle célèbre l'aspect sacré de ces minutes inspirées, et poursuit ainsi une tradition qui va de Platon, en passant par les néo-platoniciens de la Renaissance, jusqu'aux romantiques. L'épigraphe qu'elle place en tête de son recueil Les Eblouissements, met toute sa création sous l'égide des dieux: "Le coeur me bat avec plus de violence qu'aux Corybantes...." Cette citation est tirée du Banquet de Platon, mais les Corybantes apparaissent également dans son dialogue Ion. En instaurant une analogie entre ces prêtres de Cybèle qui accompagnent leurs danses orgiaques de cymbales et de flûtes, et les poètes, Platon accentue davantage le côté irrationnel de la création lyrique:

[C]omme les gens en proie au délire des Corybantes n'ont pas leur raison quand ils dansent, ainsi les poètes lyriques n'ont pas leur raison quand ils composent ces beaux vers; dès qu'ils ont mis le pied dans l'harmonie et la cadence, ils sont pris de transports bachiques ...⁷²

Or, en s'attribuant le même délire qui anime les Corybantes, Anna de Noailles s'associe à une tradition antique pour dire l'élan frénétique qui détermine la création chez elle. C'est dans cette optique qu'il faut comprendre les jugements de ses contemporains. François Mauriac qualifie Anna de Noailles

de "grande inspirée,"⁷³ Léon-Paul Fargue la considère comme "notre dernier poète 'inspiré'"⁷⁴ et Léon Blum insiste particulièrement sur la facilité de son inspiration:

Il est certain que sa poésie n'est pas une poésie savante, mais une poésie ingénue et abandonnée, qu'elle ne tient pas en défiance la merveilleuse facilité de son inspiration, mais qu'elle s'y donne et s'y livre comme la prophétesse à l'esprit sacré.... Il est certain qu'on ne vit jamais d'inspiration moins objective que la sienne, que jamais confiance poétique ne fut plus spontanée, plus libre, plus complète...⁷⁵

Ainsi, la force de l'inspiration l'emporte chez Anna de Noailles sur le pouvoir de l'esprit, et la composition du poème résulte plutôt d'un délire que d'une opération rationnelle. Elle chante avec une "lyre naturelle," selon le titre d'une conférence qu'elle donna en 1921. Maurice Barrès écrit à ce propos: "Exactement, il ne faut pas dire qu'elle composait un poème, mais plutôt qu'il y avait un poème qui se composait en elle."⁷⁶ Si l'écriture noaillienne apporte donc l'évidence d'une inspiration préalable, notons qu'il s'agit aussi bien des mots que du rythme qui surgissent de manière spontanée au moment de la création. La forme n'est donc aucunement une contrainte qui refrène l'élan créateur, mais fait partie de l'ensemble poétique qui naît chez le poète: "[L]a rime, qui naît en moi, d'habitude, en même temps que l'inspiration, se présente spontanément à mon esprit et de manière qui me paraît musicale, sinueuse, propre à séduire l'oreille."⁷⁷ Aucune disjonction n'existe donc entre forme et fond chez Anna de Noailles, au contraire, la forme se crée naturellement au moment de l'inspiration. En fait, l'oeuvre noaillienne se démarque par son côté

physique, qui témoigne clairement de la participation organique du poète à la création des vers. Plus exactement, il y a, au fond d'elle-même, un rythme poétique qui s'anime naturellement pour équilibrer le matériau verbal. La rime, la cadence, les coupes font partie intégrante de son don poétique. En s'ajoutant si spontanément au vocabulaire, la combinaison du rythme avec les mots confère à l'écriture noaillienne son unité harmonieuse. Chez elle, la cohésion interne de l'espace poétique provient de ses facultés créatrices innées, qui font que la poésie est pratiquement consubstantielle à son être profond. Dans ses mémoires, Robert de Montesquiou fait mention du don naturel d'Anna de Noailles:

Cette artiste était de celle que la Nature crée adultes doués de toutes les perfections qu'elle a mises à leur portée, dont la culture ne pourra qu'y attenter ... Le rythme est en elles, qui en surabondent; les vers s'élancent de leur esprit comme les touffes d'un joint ...⁷⁸

Chez notre poète, le poème se présente comme la résonance parfaite de son paysage intérieur. La versification est si intimement liée à l'aspect littéraire qu'il ne s'agit jamais d'une contrainte obstructive. Loin de là, le système métrique intègre l'expression verbale dans une structure qui répond à l'ordre intime du poète. Ainsi, cette facilité de versification produit une adéquation étroite, chez Anna de Noailles, entre les mots et le mètre. Là encore, on repère l'aspect véridique de ces vers, dont la mélodie correspond au rythme intérieur de l'auteur. Hegel note à ce propos dans son Esthétique:

Il est faux que la versification ne soit qu'un obstacle au libre jet de la pensée. La vrai talent, en général, dispose avec facilité des matériaux sensibles. Il s'y meut comme dans son élément propre et naturel, qui, au lieu de le gêner et de l'opprimer, l'élève au contraire et le porte. Ainsi, nous voyons, en réalité, tous les grands poètes, dans la mesure,

le rythme et la rime qu'ils ont créés eux-mêmes, marcher librement et spontanément.⁷⁹

D'après Hegel, le vrai talent se révèle donc par cette intériorisation de la structure poétique qui se confond, dans l'intimité du poète, avec les motifs lyriques du langage. Dans cette continuité entre les éléments du langage et ceux de la structure, le discours lyrique prend ses racines non dans l'intellect, mais dans l'émotivité profonde de l'artiste. Il se mêle, pour ainsi dire, à sa substance intime, participe à sa vie affective la plus secrète. En vérité, la personne d'Anna de Noailles est foncièrement poétique. Car c'est involontairement et naturellement que l'expérience poétique se mêle à ses expériences individuelles. Elle est imprégnée de poésie au point que toute son existence se confond avec la création artistique. Anna de Noailles crée en permanence, parce qu'elle VIT poétiquement. Voici les observations de son fils Anne-Jules: "Jamais je ne m'apercevais que ma mère travaillait, et cela parce qu'elle travaillait sans cesse, seule, quand on croyait qu'elle se reposait, et aussi malgré la rumeur des conversations."⁸⁰ Cette obsession d'une permanence lyrique dans le monde se manifeste déjà à l'âge adolescent chez notre poète, qui note dans un de ses cahiers:

Ne plus rien écrire est une épouvante qui touche à la folie. - C'est la conscience perpétuelle d'une fragilité sans secours, d'un agissement sans résultats, d'une fin sans avenir.⁸¹

Le choix des termes me paraît hautement significatif dans ce passage. Notre auteur dit que la suspension de l'acte d'écrire provoquerait une "épouvante," voire une "folie." Et si l'on positive la suite des remarques, on reconnaît que

pour Anna de Noailles, la poésie représente le secours à une fragilité, le résultat à un agissement, l'avenir. Il n'est pas difficile alors de discerner une tonalité psychologique prépondérante dans ces notes d'adolescence. Plus qu'un exercice de langue, la poésie a pour Anna de Noailles une valeur thérapeutique. L'action poétique s'impose comme une nécessité vitale qui engage tout son être. En soulageant sa psyché encombrée, la poésie n'est pas un fait extérieur à l'artiste, mais résulte de ses impulsions psychologiques profondes. Pour décharger le surplus de vie et d'émotion, le poète s'ex-prime au sens étymologique du terme. Il soulage la pression intérieure en écrivant, projette sur l'espace lyrique un flot continu de mots qui le libèrent de ses sensations accumulées. Ainsi, Anna de Noailles a nécessairement besoin d'écrire pour vivre, comme elle l'explique d'ailleurs dans une lettre à Tristan Derème: "J'écris des vers un peu tous les soirs, non par devoir et avec acharnement, mais parce que je ne puis pas faire autrement."⁸² Rainer Maria Rilke note dans ses Lettres à un jeune poète: "Une oeuvre d'art est bonne quand elle est issue de la nécessité."⁸³ Autant dire que l'authenticité de l'oeuvre noaillienne est tout à fait incontestable. C'est justement ce critère de véracité sur lequel se base Rilke pour fonder un jugement qualificatif. Et il ne fait pas de doute que toute l'oeuvre poétique noaillienne est le reflet, aussi véridique que possible, de sa vie intérieure. Marcel Proust écrit à ce sujet:

Ce n'est pas du tout que ses poésies ne fussent pas sincères, mais, au contraire, qu'elles exprimaient quelque chose qui en elle était si profond qu'elle n'avait même pas pu y penser, en parler, le définir comme une chose différente de soi.⁸⁴

Cette intimité profonde entre l'artiste et son oeuvre est particulièrement frappante chez Anna de Noailles, qui déclare explicitement: "Je pense que mon oeuvre s'est toujours attachée à refléter la vie."⁸⁵ Quand elle met à vif sa vérité intérieure par le chant poétique, notre écrivaine nous livre une confession intime à chaque fois qu'elle prend la plume pour se dire. Sans pardon envers elle-même, elle laisse le lecteur lire au fond de son âme, annonce ouvertement l'expérience intime de son coeur: "Mes vers sont devant moi pour qu'on sache mon coeur."⁸⁶ Comme "déshabillage" de l'âme, la poésie revêt à la fois l'aspect d'une confession et celui d'une catharsis, elle est l'écran révélateur où l'être accède à la conscience de soi-même. Dans cette coordination entre l'écrivain et le texte, l'artiste suit un parcours où les états intimes de conscience sont aussitôt développés en une forme littéraire. Voici le point de vue de Jean Cocteau: "Elle ne craignait pas de dévêtir son âme, quels qu'en fussent les défauts. Elle ne la cachait sous aucun code."⁸⁷ Manifestement, le souci de véracité de la poésie prime sur les effets du langage. Avec une rigueur sans pareille, notre auteur dévoile au public son itinéraire mental et affectif de manière tout à fait réaliste. A l'intérieur de son oeuvre, on décèle le cheminement d'une âme qui se cherche, et qui instaure et entretient un rapport actif avec le lecteur:

En écrivant mes poèmes, dans l'excès du plaisir ou de la souffrance, il me semblait que je dépeignais pour autrui non seulement l'altitude et l'abîme où la vie me situait, mais encore que je leur désignais les lacets du chemin et les raisons qui me conduisaient.⁸⁸

La poésie fonctionne donc comme principe de connaissance de soi, mais fait également connaître le lieu mental du poète à l'Autre. D'une part, la création

poétique engage une force d'individualisation, d'autre part, elle se dégage par la généralisation et réintègre l'espace individuel dans un espace communautaire. Ou mieux, il s'agit d'un individu devenu verbe qui transmet son image par le phénomène poétique. Mais, au juste, est-il possible de communiquer, par le moyen de la langue, la dynamique du psychisme des profondeurs? Cette tentative de révélation par la parole, n'est-ce pas en réalité qu'une approximation qui ne se réalisera jamais complètement? Car si véridique que soit la parole, elle n'est que parole et de ce fait infiniment éloignée de la réalité de l'artiste:

Mes vers, malgré le sang que j'ai mis dans vos veines,

.
O mes vers assoupis, vous n'êtes pas moi-même,
Vous avez pris ma voix sans prendre mon ardeur,
Les plus longs aiguillons sont restés dans mon coeur
Et nul ne saura rien de ma force suprême!

Ah! pour vraiment goûter mon ineffable émoi,
Pour connaître mon âme et ce qui fut ma vie,
Il faudrait que l'on m'eût dans les chemins suivie
A l'heure, ô Poésie, où vous naissiez de moi!

(Ebl., Mes vers, malgré le sang ... 401)

Voici donc le poète conscient de ses propres limites et des carences de son mode d'expression. Car même si Anna de Noailles nous livre les effusions lyriques les plus authentiquement vécues, elle reconnaît la faille qui sépare le créateur de sa création. Pour véritablement transmettre une sensation, il faut se placer au moment précis où l'inspiration fait naître la Poésie. Dans cet instant prépoétique, nous nous trouvons dans le domaine du non-dit, où le langage n'a pas encore pris possession du matériau affectif pour en faire un fait littéraire.

Il en résulte que la poésie signale nécessairement un écart, elle falsifie la réalité affective, ou, pour le dire avec Platon, elle est mensongère. Cette conscience de l'insuffisance de la parole et de l'incommunicabilité entre l'artiste et son public se manifeste précocement chez Anna de Noailles qui note dans ses cahiers d'adolescence à l'âge de dix-huit ans:

Ainsi ne nous cherchez point aux feuilles où nous avons mis nos noms.

Vous jugerez nos oeuvres selon vous-mêmes mais nous-mêmes vous ne nous jugerez point.

Nous-mêmes, c'est ce que nous avons laissé à la vie, c'est ce que les jours en passant ont pris à nos corps heure par heure c'est ce que nous avons abandonné à toute impression, à tout milieu, à toute vue, à chaque pas de notre vie solitaire et muette.

Nous-mêmes nous sommes loin de vous à jamais, peut-être dans les régions hautes où vibrent encore en ondes élargies et étendues le son de nos baisers, de nos rires et de nos appels.
(Cahier n° 10, recto 15).

Comme résultat du décalage entre la vie et le verbe, l'oeuvre est incapable de faire connaître au lecteur l'identité intime de l'artiste. Elle est une forme par laquelle s'éclate la pensée, mais ne pourra jamais restituer intégralement la réalité existentielle. Tout en exprimant cette impuissance de l'oeuvre littéraire, Anna de Noailles accorde à ses poèmes une valeur communicative certaine. La création est donc pour elle essentiellement exutoire de sensations accumulées, et communication avec le monde:

J'écris pour que le jour où je ne serai plus
On sache comme l'air et le désir m'ont plu,
Et que mon livre porte à la foule future
Comme j'aimais la vie et l'heureuse Nature.

.
Et qu'un jeune homme alors, lisant ce que j'écris,
Sentant par moi son coeur, ému, troublé, surpris,

Ayant tout oublié des épouses réelles,
 M'accueille dans son âme et me préfère à elles ...
(OJ, J'écris pour que le jour où je ne serai plus ... 169)

Comme perpétuation de sa déclaration d'amour au monde, le chant poétique d'Anna de Noailles assure à l'auteur son immortalité. Il prolonge sa présence parmi les vivants, charrie tout un univers impérissable d'images et de sensations, qui se mêle à la continuité de l'humanité. La conscience d'avoir construit un monument verbal pour la postérité est un facteur principal de la réalité poétique noaillienne. Goethe remarque à ce propos:

L'appel à la postérité a sa source dans un vif et pur sentiment qu'il y a quelque chose d'impérissable, et que, s'il n'est pas reconnu d'abord, il aura enfin pour lui la majorité.⁸⁹

Chez Anna de Noailles, on retient la nette impression que cet appel aux générations futures est suscité par l'angoisse de perdre la parole. Car pour notre poète, la nécessité de se dire est implantée au plus profond de son Moi et présente une constante dans son oeuvre. Chez elle, la richesse de la sensibilité poétique se confond avec sa veine verbale, qui se manifeste perpétuellement et qui constitue, pour ainsi dire, sa "deuxième peau." La réalité poétique se greffe si étroitement sur la réalité du monde que l'acte d'énonciation équivaut pour notre auteur à un acte existentiel. L'exercice de la parole signifie donc une action vitale, un mode d'expression direct où le monde se manifeste verbalement. Dans la parole se dévoile une réalité psychique, qui correspond, sur le plan physique, à un véritable démembrement du corps. J'essaierai dans la partie suivante, de montrer combien en fait la totalité de l'être participe chez

Anna de Noailles à l'acte de parole.

D. DISIECTI MEMBRA POETAE

Tel le discours écrit, le discours oral se manifeste chez notre auteur en un déferlement d'images qui s'animent subitement. Après une période préparatoire, les mots jaillissent en secousses oratoires, et se développent ensuite en d'interminables effusions pathétiques. Anna de Noailles est une virtuose de la parole. Chez elle, la vivacité du discours résulte de la participation active de toutes les ressources du mimétisme, de la gesticulation, de l'inflexion vocale, du changement d'humeur et de ton. Sa grandiloquence théâtrale était notoire dans les salons du Tout-Paris de l'époque, et de nombreux témoignages rendent compte de cette acrobatie verbale à laquelle se livrait Anna de Noailles. En voici celui de Cocteau, qui décrit en détail comment notre poète se donne en spectacle:

Ainsi préludait la comtesse. Je l'observais de loin. Elle reniflait, éternuait, éclatait de rire, soupirait à fendre l'âme, laissait tomber chapelets turcs et écharpes. Puis elle gonfla sa gorge, puis les lèvres se frisaient et se défrisaient à toute vitesse, elle débuta. Que disait-elle? Je ne sais plus. Je sais qu'elle parlait, parlait, et que la grande salle s'emplissait d'une foule, et que les jeunes s'asseyaient par terre et que les vieux occupaient des fauteuils à la ronde.⁹⁰

Toute une mise en scène est décrite ici, où l'acte de parler est doublé

d'innombrables agitations physiques, comme si la production verbale avait des répercussions physiques sur le corps entier. En effet, on dirait que son corps se morcelle en d'infinis fragments de mots, tant l'emprise matérielle est forte. Sans interruption, les instants de parole s'enchaînent les uns aux autres, car la vivacité du discours demande la création perpétuelle de nouvelles figures, de nouvelles poses. Le débordement de paroles revêt donc un aspect pluri-dimensionnel. Il est un trait de l'esprit à la fois et un engagement du corps. Il me semble que notre poète in-corpore véritablement la langue, elle EST essentiellement par la parole. Ainsi, la production verbale paraît incrustée dans son psychisme comme une nécessité de vie. Écoutons le compte-rendu que Proust donne dans Jean Santeuil de cette performance verbale:

Enfin, elle choquait encore plus par une sorte d'aplomb intolérable, qui venait de ce que, souvent silencieuse, n'ayant rien à dire par timidité, ce qui paraissait déjà assez mal élevé, quand au contraire elle commençait à raconter des choses, son propre esprit lui versant sans cesse de chaleureuses expressions, de réconfortantes saillies, d'enivrantes drôleries, elle se grisait de sa propre parole, parlait quelquefois cinq minutes de suite, ce qui la faisait trouver drôle mais fatigante, occupée d'elle-même et coupant la parole aux personnes âgées. Ajoutez que parfois elle riait de toutes ses forces avec un artiste rencontré dans un salon de sorte que toutes les douairières qui n'avaient rien dit n'en avaient pas moins fait toutes leurs réflexions.⁹¹

Telle une fontaine, qui se renouvelle d'elle-même, le génie verbal d'Anna de Noailles se reproduit incessamment par son propre élan. Toute une chaîne de saillies verbales se compose par l'extraordinaire productivité de sa parole, qui place notre poète au centre d'attention. En termes psychanalytiques, cette excitation à parler s'explique par le phénomène de "logorrhée,"⁹² une notion

quelque peu scatologique, qui désigne particulièrement l'aspect de décharge qui est capital chez notre écrivaine. Car le processus spontané de la parole signifie une libération d'un excès d'émotion, que ce soit par voie orale ou écrite. Dès lors, la parenté est étonnante entre l'origine de la conversation et l'origine de la poésie. Toutes les deux semblent nées d'un même impetus, d'une force motrice identique, qui agit dans la complexité psychologique de l'auteur. Si l'on se réfère à la reproduction de ses manuscrits aux pages 83 et 84, on voit combien son écriture est vive, rapide, spontanée. Pareille au jaillissement de sa conversation, les brouillons montrent une articulation fébrile où des touches de mots témoignent d'un mouvement de pensée. Anna de Noailles ne force visiblement pas son texte, elle ne manipule pas le contenu de son lyrisme, mais lui donne une facture toute spéciale, qui est celle de sa première inspiration. Lorsqu'elle griffonne des mots sur une feuille de papier, elle ne respecte ni l'espace physique de la page, ni la continuité du poème. Au contraire, on observe que tout un paragraphe s'ajoute en diagonale en haut du premier manuscrit, alors que le deuxième montre en tête une ligne écrite à l'envers.

Quant à la continuité linéaire, on aperçoit une quantité de lacunes à l'intérieur des vers, qui s'expliquent en partie par le fait que notre poète met d'abord les rimes. Il ne s'agit pas de vers complets, mais d'esquisses de vers qu'elle accomplit dans un premier temps. Et après avoir esquissé une strophe, elle l'abandonne pour passer à la suivante. On note alors que la pensée d'Anna de Noailles est profondément instable, elle ne demeure pas fixée sur un endroit,

mais voltige à travers la page. Les strophes entrecoupées de lacunes témoignent du mouvement intérieur qui accompagne la création chez elle. En effet, on a plutôt l'impression d'une âme frénétique qui se déverse par sauts successifs que d'un esprit posé qui travaille continuellement son poème. Même les ratures semblent être effectuées sous l'emprise d'une nouvelle sensation qui remplace une première. Aucun effort de composition rigoureuse et logique ne se laisse deviner derrière cette façon de faire de la poésie. Les mots sont jetés sur papier comme les membres disjoints de son corps. Je pense que la propriété physique du corpus poétique noaillien adopte le rythme et les vibrations de son propre corps. Les explications qu'elle donne sur le mécanisme intérieur du processus de création sont parlantes à cet égard :

J'écris souvent, moi-même, d'une écriture volante, sur des feuilles de papier ou dans des cahiers; mais, dès que je le peux, je préfère dicter. Je corrige peu et, quand je corrige, l'un de mes premiers soucis, quelque temps après, est de rétablir le texte spontané.⁹³

En décrivant son écriture comme "volante," Anna de Noailles la qualifie de danse de l'esprit, sans cesse animée et agitée. Mais ce qui importe encore plus dans ce témoignage, c'est sa préférence pour la dictée. Car DIRE sa poésie correspond davantage à son désir d'immédiateté que de l'ECRIRE. Anna de Noailles accorde donc une valeur principale au moment précis où la poésie se fait naturellement et sans entraves dans l'esprit du poète. Corriger ce matériau premier et authentique égalerait à une manipulation technique qui est contraire à son esthétique de la véracité. Dans ses Etudes sur le romantisme, Jean-Pierre Richard parle de cette charge d'intimité qui se déverse dans l'écriture :

L'écriture ... est un déversement, voire un dégorgement rêve d'intimité. Elle s'enchaîne à une réplétion. Quelque chose qui avait été jusque-là comprimé se débonde soudain en une nappe heureuse de langage. Aucune asthénie donc dans la genèse poétique.⁹⁴

Il est certain que le processus créateur chez Anna de Noailles peut se comprendre comme le déversement instantané de son intériorité dans l'espace textuel. Je propose d'examiner maintenant les figures littéraires qu'adopte cet espace et par lesquelles l'énoncé reçoit son contenu.

NOTES DU CHAPITRE I

1 Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, IV (Paris: Aubier, 1992) 482.

2 Alfred de Musset, "Les Nuits," Poésies choisies (Paris: Emile-Paul Frères, 1942) 99.

3 Platon, "Ion," Oeuvres complètes, t. V, 1ère partie, trad. Louis Méridier (Paris: Les Belles Lettres, 1989) 35-7.

4 Platon, "Phèdre," 245a, Oeuvres complètes, t. IV, 3è partie, trad. Paul Vicaire (Paris: Les Belles Lettres, 1985) 31.

5 Aristote, Poétique, IX, 1-3, 451a, trad. J. Hardy, 9è éd. (Paris: Les Belles Lettres, 1985) 41-2.

6 Aristote, Rhétorique, l. III, 1408b, trad. Médéric Dufour et André Wartelle, 3è éd. (Paris: Les Belles Lettres, 1989) 56.

7 Aristote, Poétique 1459a, 65.

8 Cicéron, De oratore, I, XXX, 134, trad. Edmond Courbaud (Paris: Les Belles Lettres, 1922) 50.

9 Horace, Art Poétique, vol. VII, 99-103, trad. Léon Herrmann (Bruxelles: Latomus, Revue d'Etudes Latines, 1951) 40-1.

10 Quintilien, Institution oratoire, l. X, trad. Jean Cousin (Paris: Les Belles Lettres, 1979) 58-9.

11 Pierre de Ronsard, Abbrégé de l'art poétique françois (Genève: Slatkine, 1972) 1.

12 Pierre de Ronsard, "Les Odes de jeunesse," X, "A la muse Calliope," Poésies choisies (Paris: Garnier, 1969) 14.

13 Pierre de Ronsard, "Odes," l. V, XXXVI, Oeuvres complètes (Gallimard/La Pléiade, 1993) 926.

14 Michel de Montaigne, "Du jeune Caton," Essais, l. I, ch. 37 (Paris: Bordas, 1985) 79.

15 Giordano Bruno, Des fureurs héroïques, De gl'Heroici Furori, I, 1, trad. Paul-Henri Michel (Pari: Les Belles Lettres, 1954) 134.

16 Benedetto Croce, Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale (Bari: Laterza e figli, 1922) 242.

17 Giambattista Vico, La Scienza nuova (Torino: Unione Tipografico-editrice Torinese, 1951) 315.

18 Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794-1805, Brief von Goethe an Schiller, 3. oder 4. April 1801, hrsg. v. Manfred Beetz (München: Carl Hanser Verlag, 1990) 854.

19 Briefwechsel, Brief von Schiller an Goethe, 27. März 1801, 852.

20 Alphonse de Lamartine, Recueils poétiques, lettre-préface (Bruxelles: J. Jamar, 1839) 4.

21 Friedrich Hegel, Esthétique, I, trad. Claude Khodoss (Paris: Presses Universitaires de France, 1954) 12.

22 William Wordsworth, "Literary Criticism," preface, Lyrical Ballads with Other Poems (University of Nebraska Press, 1966) 19.

23 Ralph Waldo Emerson, "The Poet," Collected Works, vol. III (Boston: The Belknap Press of Harvard UP, 1983) 16.

24 Victor Hugo, préface, Les Rayons et les ombres (Bruxelles: Société belge de Librairie, 1840) 2 (C'est Hugo qui souligne).

25 Hugo, "Fonction du poète," Rayons 12.

26 William Blake, "Songs of Experience," The Complete Poems, 2nd ed. (London and New York: Longman, 1989) 209.

27 Alphonse de Lamartine, "La Chute d'un ange," 8è vision, Oeuvres poétiques (Gallimard/La Pléiade, 1963) 952.

28 Victor Hugo, "Ce que dit la bouche d'ombre," Les Contemplations (Paris: Gallimard, 1967) 386.

29 Arthur Schopenhauer, Le Monde comme volonté et représentation, trad. A. Burdeau (Paris: Félix Alcan, 1893) 256.

30 Paul de Man, The Rhetoric of Romanticism (New York: Columbia UP, 1984) 3 (C'est de Man qui souligne).

31 Friedrich Nietzsche, Le Gai Savoir, n° 301, trad. Alexandre Vialatte (Paris: Gallimard, 1950) 244 (C'est Nietzsche qui souligne).

32 Emerson 5.

33 Edgar Allan Poe, The Philosophy of Composition (New York: Dodd, Mead and Company, 1930) 6.

34 Charles Baudelaire, "Critique littéraire," "La Genèse d'un poème," Oeuvres complètes, t. II (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1975) 343.

35 Arthur Rimbaud, lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871, "Correspondance," Oeuvres complètes (Paris: Laffont, 1992) 230.

36 Arthur Rimbaud, "Adieu," "Une Saison en Enfer," Oeuvres (Paris: Bordas, 1991) 240.

37 Stéphane Mallarmé, lettre à Paul Verlaine, 16 nov. 1885, Correspondance, t. II, 1871-1885 (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1945) 360.

38 Stéphane Mallarmé, lettre à Paul Verlaine, 16 nov. 1885, Correspondance, t. II, 1871-1885 (Paris: Gallimard, 1965) 301.

39 Rimbaud, lettre à Izambard 230 (C'est Rimbaud qui souligne).

40 Rimbaud, "Alchimie du verbe," "Une Saison en enfer," Oeuvres 230.

41 André Breton, "Second Manifeste du Surréalisme," Oeuvres complètes, t. I (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1988) 781.

42 Paul Valéry, "Lettre sur Mallarmé," "Variété," Oeuvres, t. I (Gallimard/La Pléiade, 1957) 640.

43 Valéry, "Entretien avec Lefèvre sur 'Le Cimetière marin,'" Oeuvres 1687.

44 Svend Johansen, Le Symbolisme (Genève: Slatkine, 1972) 14.

45 Paul Valéry, "Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé," Variété, III (Paris: Gallimard, 1936) 18.

46 Jean Cocteau, La Comtesse de Noailles oui et non (Paris: Librairie académique Perrin, 1963) 279.

47 Jean Wahl, Poésie. Pensée. Perception (Paris: Calman-Lévy, 1948) 17.

48 Paul Valéry, "Cahiers," juin 1933, cité par Claude Mignot-Ogliastri, Anna de Noailles, une amie de la Princesse Edmond de Polignac (Paris: Meridiens Klincksieck, 1986) 363.

49 Gabriel Marcel, "Hommage à la Comtesse de Noailles," L'Europe Nouvelle 6 mai 1933: 419.

50 Roger Martin du Gard, Anna de Noailles, Les Nouvelles Littéraires 6 mai 1933: 3.

51 Anna de Noailles, lettre à André Gide, fin 1919 ou début 1920, André Gide. Anna de Noailles. Correspondance 1902-1928, éd. par Claude Mignot-Ogliastri (Université de Lyon II: Centre d'Etudes Gidiennes, 1986) 26 (C'est Anna de Noailles qui souligne).

52 Frédéric Lefèvre, "Une heure avec la Comtesse de Noailles," interview avec Anna de Noailles, Les Nouvelles Littéraires 28 sept. 1926: 1.

53 Anna de Brancovan, Cahier n° 10, octobre 1894 (Archives Brancovan) recto 12.

54 Claude André Puget, "Chez la Comtesse de Noailles," interview avec Anna de Noailles, Les Annales 15 févr. 1931: 174.

55 Anna de Noailles, "Apologie pour Victor Hugo," Les Nouvelles Littéraires 30 juin 1923: 1.

56 Anna de Noailles, "Discours de réception à l'Académie Royale de Belgique," Cocteau 185.

57 Lefèvre 1.

58 ib.

59 Puget 174.

60 André Lang, "Voyage en zigzags," interview avec Anna de Noailles, Les Annales 1er janv. 1922: 17.

- 61 Lefèvre 1.
- 62 Musset, "Les Nuits" 104.
- 63 Anna de Noailles, "Enquête sur la poésie contemporaine," Le Figaro 21 mai 1925: 1 (C'est Anna de Noailles qui souligne).
- 64 Lang 17.
- 65 ib.
- 66 Georges Charensol, Les Nouvelles Littéraires. Comment ils écrivent (Paris: Aubier Montaigne, 1932) 163-4.
- 67 Roger Caillois, Approches de la poésie (Paris: Gallimard, 1978) 37.
- 68 Anna de Noailles, lettre à Charles du Bos, Mignot 314.
- 69 Platon, "Ion," 36.
- 70 Ronsard, "A Michel de l'Hospital," "Le premier livre des odes," X, Oeuvres complètes 626-7.
- 71 Anna de Noailles, "Enquête sur la poésie contemporaine," 1.
- 72 Platon, "Ion" 35.
- 73 François Mauriac, "Anna de Noailles," Les Nouvelles Littéraires 6 mai 1933: 1.
- 74 Léon-Paul Fargue, Portraits de famille (Paris: Fata Morgana, 1987) 13.
- 75 Léon Blum, "Les Eblouissements," Les Nouvelles Littéraires 6 mai 1933: 4.
- 76 Maurice Barrès, "Un grand poète," Le Figaro, 9 juillet 1904: 1.
- 77 Anna de Noailles, "Enquête sur la poésie contemporaine" 1.
- 78 Robert de Montesquiou-Fezensac, Les Pas effacés. Mémoires, t. III (Paris: Presses Universitaires de France, 1923) 93.
- 79 Friedrich Hegel, Esthétique, II, 1, 2, 120-1.

- 80 Anne-Jules de Noailles, Samedi-Soir 10 mars 1951, cité par Mignot 364.
- 81 Anna de Brancovan, Cahier n° 14, été 1885 (?) (Archives Brancovan) recto 33.
- 82 Anna de Noailles, lettre à Tristan Derème, avril 1925 (?), Elisabeth Higonnet-Dugua, Anna de Noailles - Coeur innombrable, Correspondance, Biographie (Paris: Michel de Maule, 1989) 378.
- 83 Rainer Maria Rilke, Lettres à un jeune poète, lettre du 17 févr. 1903, trad. Claude Porcell (Paris: Garnier-Flammarion, 1994) 38.
- 84 Marcel Proust, Jean Santeuil (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1971) 520.
- 85 Anna de Noailles, cité par Louis Perche, Anna de Noailles, coll. Poètes d'aujourd'hui (Paris: Seghers, 1964) 89.
- 86 Anna de Noailles, Poème de l'époque du Coeur innombrable (Manuscrits Bibliothèque Nationale, n.a.fr. 24917, fragments et autographes).
- 87 Cocteau 95.
- 88 Anna de Noailles, Le Livre de ma vie (Paris: Mercure de France, 1976) 9.
- 89 Johann Wolfgang von Goethe, "Pensées," Maximes et Réflexions, 3^e partie, trad. Jacques Porchat (Paris: Bibliotheca Magna, 1936) 131.
- 90 Cocteau 82.
- 91 Proust 525.
- 92 Gaston Bachelard, Fragments d'une poétique du Feu (Paris: Presses Universitaires de France, 1988) 52.
- 93 Charensol 164.
- 94 Jean-Pierre Richard, Etudes sur le romantisme (Paris: Seuil, 1970) 143.

CHAPITRE II: FUROR POETICUS

A. BUCOLICA

Mais telle qu'à sa mort, pour la dernière fois,
 Un beau cygne soupire, et de sa douce voix,
 De sa voix qui bientôt lui doit être ravie,
 Chante, avant de partir, ses adieux à la vie:
 Ainsi, les yeux remplis de langueur et de mort,
 Pâle, elle ouvrit sa bouche en un dernier effort.¹

Dès la parution de son premier volume de poésies, Le Coeur innombrable, en 1901, Anna de Noailles fait écho dans son oeuvre au monde hellénique, qui lui sert non seulement de référence littéraire, mais auquel elle est généalogiquement liée. En effet, rappelons que toute son ascendance matrilinéaire et tout le côté maternel de son père sont d'origine grecque, une donnée biographique qui doit être prise en compte pour la compréhension de l'oeuvre. Par de multiples rappels, tout au long de sa poésie, au lien physiologique qui l'attache aux Grecs, Anna de Noailles perpétue le sang et la tradition d'une culture antique qui se différencie d'emblée de la "Grécomanie" régnante à la fin du dix-neuvième siècle. En fait, l'esthétisme hellénique d'un Renan, dans La Prière sur l'Acropole, la pensée grecque systématique et logique de Taine, formulant le génie de la Grèce au moyen d'une intelligence classificatrice, n'ont rien en commun avec l'image de la Grèce antique chez

Anna de Noailles. Elle diffère aussi radicalement des postulats helléniques adoptés par l'école parnassienne. Ceux-ci se réduisent, au plan strictement formel, à une sérénité stylistique, qui ne touche guère plus que la composante linguistique d'un lyrisme objectif et impersonnel. De même, le néo-classicisme de l'école romane, formulée en 1891 dans la charte des poètes romans, revendique le principe gréco-latin d'Homère, de Pindare et de la Rome antique. En s'inspirant des trouvères médiévaux, de Ronsard, de Racine et de La Fontaine, ils visent un lyrisme archaïsant et rhétorique, qui s'oppose diamétralement à toute poésie vécue. Le critère stylistique est mis au premier rang de leurs préoccupations esthétiques, limitant les réminiscences antiques à un exercice de langue.

Il en va tout différemment chez notre poète. Quand elle déclare que son "âme est faite avec les sables et le sel / Des rives de la Crète" (Ebl., Prière du matin 98), nous sommes loin d'un hellénisme mythologique au contour pictural. Il s'agit plutôt, chez Anna de Noailles, d'une dimension intérieure de son être. Elle articule, à travers des topoi de la Grèce antique, les aspects de sa propre sensibilité psycho-culturelle et atteint ainsi à une vision complètement intériorisée de l'imaginaire hellénique. Robert de Montesquiou, en parlant du "vécu d'antiquité"² qui émane de la poésie d'Anna de Noailles, en a pleinement reconnu la portée.

Je me propose, dans cette partie intitulée Bucolica, de démontrer comment, à partir de l'utilisation pittoresque de tableaux antiques, Anna de Noailles réussit

à imprégner sa poésie de tout un contenu philosophique qui est absent du lyrisme antiquisant de son époque. Après avoir montré son art de composer de vastes fresques idylliques, j'examinerai en détail les paradigmes philosophiques qui s'en dégagent.

Directement placées dans la tradition de Théocrite et de L'Anthologie grecque, les pièces bucoliques occupent une place primordiale dans les poèmes noailliens. "Quand je relis, par exemple, mes premiers vers, je songe plutôt à Théocrite qu'aux romantiques,"³ affirme Anna de Noailles dans une interview. Il est intéressant de noter qu'Elisabeth Barrett-Browning, de son côté, chante Théocrite comme source d'inspiration dans le poème liminaire des Sonnets from the Portuguese:

I thought once how Theocritus had sung
Of the sweet years, the dear and wished for years,
Who each one in a gracious hand appears
To bear a gift for mortals, old or young....⁴

Richement décorés de dryades, de faunes, de bacchantes et de sylvains, les tableaux bucoliques d'Anna de Noailles évoquent tout un ensemble de figures et d'images directement puisées dans la mythologie grecque. Un cycle entier de poèmes est consacré à Pan, Kypris, Rhodocleia, Hébé, Eros, les nymphes et Bittô dans Le Coeur innombrable, de même que Les Eblouissements, Les Vivants et les morts et Les Forces éternelles sont clairsemés de poèmes antiques. Cette rencontre avec le monde grec engendre toute une phraséologie pastorale d'un rajeunissement de l'être dans la nature, goûtant aux plaisirs combinés de Bacchus et de Vénus. Au fil des vers d'Anna de Noailles, nous

sommes constamment confrontés aux images des bucoliaistes grecs, Moschus, Bion, Théocrite et Anacréon. Et l'idylle bucolique de l'Anthologie grecque y rentre également sous forme d'épigraphe: "Ici encore, le fleuve coule entre les rives / herbues, c'est le bocage de l'amour." (CI 149). En créant un pendant poétique, Anna de Noailles reprend ce scénario bucolique dans Eva:

Viens dans le bois feuillu, sous la fraîcheur des branches,
O pleureuse irritée et chaude du désir;
La nature infinie et profonde se penche
Sur ceux qui vont s'unir et souffrir de plaisir.

(CI, Eva 32)

Il s'agit d'un eidyllion nocturne d'amour pastoral, où le décor antique et païen se double de la mélancolie d'Eva. Il est vrai que l'apport mythologique a une valeur picturale en tant qu'arrière-fond bucolique, mais ce qui importe au premier chef, c'est l'introspection d'Eva. Comparable à bien des égards à la jeune parque de Valéry, Anna de Noailles nous peint le moment d'éclosion du désir amoureux. Ailleurs, elle se sert de l'image mythologique du faune pour dessiner sa propre physionomie:

Pauvre faune qui va mourir
Reflète-moi dans tes prunelles
Et fais danser mon souvenir
Entre les ombres éternelles.

(CI, Image 97)

Il s'ensuit toute une série de descriptions, composant, trait par trait, une peinture exacte et détaillée du physique du poète. Le faune n'a qu'une fonction véhiculaire: il est destinataire d'un discours qui s'adresse véritablement au

lecteur. Par l'interposition d'une image mythologique, le contenu poétique, en l'occurrence le portrait du poète, se trouve placé dans un monde féerique, chronologiquement et géographiquement distant. Si bien qu'en affichant sa présence physique dans une églogue antique, le poète réussit à créer un lien de communication directe avec le monde mythologique. C'est précisément cette personnalisation de l'antiquité grecque qui confère à la poésie d'Anna de Noailles son originalité. Rejeter par le moyen de la langue la temporalité, et alimenter ses rêves et sa nostalgie par un rapport immédiat au monde bucolique, provoque un état d'ivresse:

J'étais ivre, j'étais éblouie! Etonnée,
 Je parlais à travers les siècles transparents
 Aux bergers grecs, chantant sur le bord des torrents.
 (VM, Cantique 65)

Ce processus d'intériorisation du monde antique fait vivre et vibrer des personnages bucoliques dans une poésie qui récuse la fixité mythologique. Chez Anna de Noailles, l'univers pastoral devient palpable, proche de nous, apte à susciter une passion: "Car voici le berger dont mon rêve est hanté" (VM, Bénissez cette nuit 80). Plus loin, le paganisme littéraire devient matière vivante dans une priapée extrêmement colorée et abondante en détails suggestifs. C'est le poète elle-même qui invoque avec ardeur la présence du berger Daphnis, dans des vers frémissant de tension érotique:

- Daphnis, si tu voulais, sur le chaud de midi
 Tu m'aimerais tandis que tes chèvres vont paître,
 Je rirais de plaisir sous ton baiser hardi
 Et nous boirions ensemble à ma tasse de hêtre.
 (CI, L'Appel 104)

Il est vrai que la sensation d'une exceptionnelle présence du Je lyrique retentit dans toutes les pièces bucoliques d'Anna de Noailles, si bien que le lecteur a l'impression d'une connivence profonde qui s'établit entre le poète et les personnages qu'elle invoque. Telles les nymphes, auxquelles elle s'adresse nommément et qui lui servent de dernier refuge après la mort. Lieu onirique, l'univers mythologique devient le conte de la condition idéale de vie, où se conjuguent les lois cosmiques et humaines pour créer le tableau d'une harmonie totale:

Lorsque j'aurai cessé dans la vie infidèle
De respirer le jour, les feuilles et les eaux,
Je laisserai mon ombre aux nymphes immortelles,
A Rhodope, à Mélite, à la tendre Praxô.

.
- Elles me conteront le rustique mystère
Des noces de la lune avec le beau berger,
La jeunesse du temps à l'aube de la terre,
L'ivresse du vin grec et de l'amour léger.

(CI, Les Nymphes 115-6)

Souligné par un rythme lent et serein, ce poème repose sur l'expérience anticipée de la mort et sur la reconstitution imagée d'un monde parfait. S'il est peuplé par les nymphes et par Endymion, la sensualité en est une composante majeure. L'engagement émotif de l'auteur peut se déceler sans difficulté à travers ces vers intuitifs et primesautiers. Ils s'opposent radicalement au traitement de l'antiquité dans la poésie contemporaine.

Leconte de Lisle, Henri de Régner, Barrès et Moréas pratiquent un hellénisme de l'art pour l'art, qui partage avec Théocrite et la bucolique ancienne le souci primordial de la forme. Dans son églogue "L'Après-midi d'un

faune," Mallarmé présente également un tableau dénué de vie et d'émotivité, au profit d'une réflexion hermétique dont seul le décor est païen:

Aimai-je un rêve?
 Mon doute, amas de nuit ancienne s'achève
 En maint rameau subtil, qui, demeurés les vrais
 Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
 Pour triomphe la faute idéale de roses.
 Réfléchissons ...⁵

Trait caractéristique de la poésie mallarméenne, l'omniprésence de la réflexion est déterminante aussi dans cet univers idyllique où le faune s'engage dans un monologue intérieur. Le monde extérieur et décoratif se trouve graduellement évidé pour laisser la place au cercle de solitude dans lequel se meut le faune. Il en va tout autrement chez notre poète qui se sert alternativement d'éléments pittoresques et littéraires pour rendre le tableau de l'antiquité grecque dans sa globalité:

J'ai plus que tout aimé la terre des Hellènes,
 Une terre dans ombre, un pin vert, un berger,
 L'eau calme, une villa rêveuse à Mytilène,
 Dans le halo d'odeurs fusant des orangers.

 Je n'ai rien vanté que vos vers, Théocrite!
 (FE, Les Poètes romantiques 247)

Des sensations visuelles et olfactives matérialisent l'univers pastoral chez Anna de Noailles, soit, comme ici, dans des vers réalistes et descriptifs, soit à travers une imagination poétique extrêmement féconde. C'est qu'alors tous les thèmes s'imbriquent et se recouvrent partiellement pour créer une impression d'un seul jet, où s'ajoutent des sonorités musicales évoquant l'image d'une harpe

éolienne:

Oui, l'espace est joyeux, le vent, dans l'arbrisseau,
D'un doigt aérien creuse une flûte antique.
L'univers est plus vif qu'un bondissant cantique;
Les fleuves, mollement, gonflent sous les vaisseaux;
Les torrents, les brebis viennent d'un même saut
Ecumer dans la plaine, où l'hiver léthargique
Fond, et suspend sa brume aux hampes des roseaux.

(VM, Tel l'Arbre de corail 59)

Le locus amoenus qui est peint dans ce poème avec des traits de brosse très précis, représente plus que la description d'un paysage. Tout au contraire, chez Anna de Noailles la pastorale est habitée par une âme humaine, par l'articulation d'un désir à portée de l'homme. Le grand trait de son esprit lyrique consiste précisément dans la combinaison de facteurs psychologiques et concrets. Il n'est pas étonnant alors que la voix du poète qui résonne dans les tableaux bucoliques, s'associe aux données picturales pour transgresser le stade de l'immobilité descriptive. Extraordinairement animés, les vers d'Anna de Noailles témoignent de sentiments fulgurants et incandescents qui se libèrent au contact du monde hellénique:

Et tout est orageux, furtif, païen, mystique;
Les rêves des humains, aussi vieux que le temps,
Groupent leur frénésie, hésitante ou panique,
Dans la vasque odorante et moite du printemps!

(VM, Tel l'Arbre de corail 59)

Cette étroite affinité de notre poète avec le monde grec et également conditionné par un grand nombre de considérations philosophiques convergentes, qui sont à la base des deux modes de pensée. J'examinerai par la suite les plus poignants de ces thèmes qui retentissent dans les idylles d'Anna de Noailles:

l'enfance, le sensualisme, la nature, Eros et la philosophie épicurienne seront les jalons sur lesquels s'orientera ce parcours.

La méditation, par l'entremise de la nature bucolique, sur la condition humaine, comporte chez Anna de Noailles des accents tout personnels. Profondément marquée par la nostalgie de l'âge d'or, elle crée par l'idylle un état d'être substitutif, un réceptacle de rêves et de visions idéales. Celles-ci se confondent presque toujours avec le regret du paradis perdu de l'enfance et, dès l'âge de dix-huit ans, le poète nous confie dans ses cahiers inédits: "Je voudrais retourner en mon corps d'enfant vers la joie des étés perdus."⁶ De même elle esthétise dans sa poésie, sur un ton éminemment mélancolique et mélodieux, la lamentation d'une enfance perdue à jamais: "Pourquoi vous êtes-vous pour toujours endormie, / Ma douce enfance, Ô mon enfance! ô mon amie!" (Ebl., L'Enfance 375). A la fois tourné vers l'enfance du monde et sa propre enfance, le regard d'Anna de Noailles enregistre les images d'une condition humaine archaïque qui brave la fugacité de la vie. Dans les pulsations de son lyrisme, le poète remodèle, à travers des schémas bucoliques, le passé du monde et le réintègre au sien propre. Cette interaction, par le retour à l'enfance, du destin de l'humanité et du destin personnel, rend possible une communicabilité immédiate entre Anna de Noailles et le monde grec qu'elle chante. Par ailleurs, l'étymologie même du mot "enfance", in-fantia, signifie justement cet état d'avant la parole, où l'absence de forces verbo-motrices instaure un mode de communication instantané, basé sur la perception sensuelle. Parmi les grandes

entités de l'esthétique noaillienne, tant dans l'oeuvre prosaïque que lyrique, le sensualisme constitue la clef de voûte vers laquelle convergent tous les éléments. Soit par l'inadaptation psychologique au monde adulte, soit par le rejet conscient de la raison comme moyen cognitif, Anna de Noailles formule sa profession de foi dans ses cahiers de jeunesse: "Je ne veux plus penser, ni chercher, ni expliquer, ni craindre, je veux sentir, je sentirai et je comprendrai ... Il a fallu être logique, conséquent, immuable, sans le souci de l'individualité."⁷ Au cogito rationnel de Descartes, notre poète oppose une vision du monde entièrement centrée sur la puissance du sentiment. Si elle réfute le primat de la raison pour valoriser davantage la vie affective, c'est également pour accroître la dimension individuelle de l'homme face à la contrainte collective. Car l'expérience sensitive appartient à l'être seul, s'intègre à un temps et un espace individuels et intimes. La composante rationnelle, qui se superpose comme élément de réflexion à ces impressions premières et immédiates, est reléguée à un rang inférieur. Anna de Noailles se situe ainsi dans le sillage des empiristes anglais, qui résument leur credo philosophique dans la formule "nihil est in intellectu quod non antea fuerit in sensu." Comme outil de connaissance, notre poète accorde la primauté aux sens, car la raison, sujette aux fluctuations et aux erreurs de logique, ne peut être garante de vérité: "toute idée peut être juste et peut être une erreur" (Cahier n° 9, recto 6). L'instinct seul, celui de l'animal ou celui de l'enfant, percevant le monde en dehors de toute appréhension rationnelle, est infaillible:

Et comme en somme nous avons une force de vie plus puissante que le cerveau et qu'on n'en gagne pas les insensés de la vie réelle dans la vie étroite de la théorie, il ne nous reste encore après tout que la vivre comme les bêtes et à aimer comme les enfants.

(Cahier n° 9, recto 4)

On reconnaît dans ce passage la voix de Montaigne, postulant qu'il faut "s'abêtir" pour conformer le rythme de la vie individuelle aux lois naturelles. Un savoir purement théorique et livresque, fondé sur la toute-puissance de la raison, induit en erreur et se limite à une expérience approximative du monde: "On peut tout soutenir et les hommes les plus habiles ont conduit leurs déductions aussi loin que possible, jusqu'à l'erreur" (Cahier n° 9, verso 10), écrit encore Anna de Noailles. En insistant, de manière répétitive, sur l'insuffisance de la raison, elle se distancie de tout rationalisme pour trouver un refuge et une raison d'être dans le monde sensuel. Aussi peut-on constater tout le long de son oeuvre, mutatis mutandis, une revendication ferme pour les sens comme moyen de connaissance du monde. Il n'en reste pas moins que la montée et l'exaltation de la vie chez Anna de Noailles sont telles que, au fur et à mesure que les sens s'ouvrent aux impressions extérieures, ils s'avèrent insuffisants à leur tour. De plus en plus fort, d'une intensité toujours accrue, le courant vital demande à être incorporé à la vie intérieure de l'artiste. Le coeur et l'âme se projettent dans la nature pour assumer, avec frénésie, les pulsations de l'univers entier:

Il n'est pas suffisant qu'on regarde et qu'on touche
Les vergers odorants et verts,
Je voudrais n'être plus qu'une amoureuse bouche
Qui goûte et qui boit l'univers! (Ebl., Le Verger de lis 264)

Ces vers emblémentisent parfaitement l'emprise sensuelle prédominante chez Anna de Noailles. En partant d'impressions visuelles, tactiles et olfactives, elle amplifie la perception du monde jusqu'à vouloir s'y fondre. Il y a certainement, dans cet excès émotif, un côté hyperesthésique qui dévie, par endroits, dans une sensibilité quasiment malade. Chez Anna de Noailles, la ligne de démarcation entre le Moi et le non-Moi, entre la conscience intime et le monde, est souvent suspendue: "toute chose dès qu'elle m'a frappée se fond en moi et me paraît faire part de moi-même intimement" (Cahier n° 9, recto 21), explique-t-elle. Cette absorption du monde extérieur s'apparente aux principes de l'école naturiste, qui proteste contre l'esthétisme des années 1890, et propose une perception immédiate de la nature:

Maintenant il faut des barbares. Il faut qu'on ait vécu très près de Dieu sans l'avoir étudié dans les livres, il faut qu'on ait une vision de la vie naturelle.

... C'est aujourd'hui le commencement du temps de la passion.⁸

Anna de Noailles s'allie à cette vision par une poétique du jaillissement instantané, qui est la traduction directe d'une sensation prise sur le vif. Le sentiment de la nature dans ces vers se place donc aux antipodes du formalisme esthétique du Parnasse et du néo-classicisme, mais diffère également de celui des premiers romantiques. S'inspirant de Rousseau, ces-derniers entretiennent avec la nature un rapport personnalisé, il est vrai, mais qui n'abolit pas, pour autant, les séparations entre la sphère intime et le monde environnant. Tout au contraire, la nature ne peut prodiguer un refuge ou une consolation que si elle jouit d'une existence autonome, qui entre en dialogue avec le poète. Depuis le

lac de Rousseau jusqu'au vallon de Lamartine, la nature est toujours REFLET, tantôt des lois cosmiques, tantôt des états d'âme du poète. En revanche, Anna de Noailles transgresse le stade de ce face-à-face entre la nature et l'homme, pour accéder à un état de coexistence à l'intérieur même de l'artiste. Elle s'approprie la beauté du monde pour la ramener et la réduire à sa conscience créatrice. Par conséquent, la nature extérieure est complètement absorbée et ne sert qu'à l'enrichissement intérieur du Moi parlant. Y a-t-il un désir de symbiose plus fort que celui de la jeune Anna de Brancovan:

O nature, nature, verse-toi dans mon être que je sente par la lumière,
par l'ombre, par les parfums, par la musique, par les couleurs ... que
je sois liée à tout ce qui respire, à tout ce qui vit et qui sent, à tout ce
qui souffre, à tout ce qui est ... que ma vie soit dans toutes choses et
que toutes choses soient en moi. (Cahier n° 9, recto 7)

La progression de cette union avec la nature, soutenue par un mouvement syntaxique graduellement accéléré, aboutit en son paroxysme à une construction chiasmatisque, "que ma vie soit dans toutes choses et que toutes choses soient en moi." En se mêlant entièrement à la nature, le poète imprègne le monde extérieur dans son psychisme profond et réalise ainsi l'état d'une parfaite jonction. Dans son lyrisme, cette union prend un caractère charnel et érotique qui est tout à fait original. Il n'y a pas, en poésie, même en poésie romantique, une voix aussi pathétique vis-à-vis de la nature:

Coulez, roulez en moi, détournez dans mon corps
Tout ce qui n'est pas vous, prenez toute la place!
Déjà ce flot d'argent m'étouffe, me terrasse
Je meurs, venez encore, azur! venez encore....
(Ebl., Azur 162)

Contrairement à la projection du Moi romantique dans la nature, qui en crée une image anthropomorphique, Anna de Noailles a si profondément imprégné en elle toutes les manifestations extérieures qu'elle s'en attribue elle-même les aspects: "J'étais astre, feuillage, aile, parfum, nuage." (FE, Dans l'adolescence 198). Je souscris sans réserve à l'interprétation de Gaston Rageot, qui note:

Chez Anna de Noailles, la nature est devenue quelque chose de vivant, de palpable, de matériel, à laquelle elle est attachée par des liens personnels et secrets. Elle aime la nature d'amour.⁹

Tout un stock d'images prises dans la nature revient constamment sous la plume de notre poète pour ponctuer ses vers d'une fraîcheur végétale. Nous assistons alors à l'éclosion d'un espace lyrique qui est psychiquement novateur en poésie, dans la mesure où il renferme à la fois l'expérience du monde et l'expérience d'intimité. Cette osmose montre que chez Anna de Noailles, il ne s'agit pas seulement de contempler la nature, mais de la vivre en son immédiateté. Telle une hamadryade, notre poète se transforme en substance mi-humaine, mi-végétale:

Etre dans la nature ainsi qu'un arbre humain,
Etendre ses désirs comme un profond feuillage,
Et sentir, par la nuit paisible et par l'orage,
La sève universelle affluer dans ses mains.

(CI, La Vie profonde 73)

Par une ouverture extatique de tout son être, un désir absolu de s'unir au spectacle infini du monde, Anna de Noailles va au terme d'une très intense expérience de l'univers. Rien n'est ici artifice littéraire: le génie lyrique fixe poétiquement un élan enfiévré qui tend à embrasser la nature entière. Avec une

verve toute particulière, nous assistons ici à la célébration d'une sentimentalité fougueuse où l'avidité d'être va de pair avec la jouissance de la nature. Si dans ce passage, Anna de Noailles recourt au mode comparatif en se servant des adverbes "ainsi que" et "comme" pour assurer la transition entre les catégories humaines et végétales, la métonymie se mue en métaphore dans le poème suivant. Il y a alors une analogie parfaite entre son coeur et tous les éléments constitutifs empruntés à la nature:

Faites que mon coeur soit une baie d'alisier,
Un grain de genièvre, une rose au rosier,
Une grappe à la vigne, une épine à la ronce,
Une corolle ouverte où l'abeille s'enfonce....

(CI, La Nature et l'homme 59)

La coloration particulière qui est donnée à ces vers au moyen de l'utilisation pittoresque d'éléments jardiniers, est un trait idiosyncratique chez Anna de Noailles. Tout concorde dans ce tableau à évoquer la correspondance imagée entre l'enceinte du jardin et celle du coeur, à créer une atmosphère d'harmonie et de paix. Il importe de mettre en relief le caractère fictif du poème car, en dépit de l'exactitude apparente du détail, il ne s'agit aucunement de la reproduction poétique d'une impression vécue. Le poème résulte purement d'une vision imaginaire, est le fruit d'une inventivité si féconde. Colette, qui lui succède à l'Académie Royale de Belgique, raconte comment Anna de Noailles s'écrit lorsqu'elle voit pour la première fois une mélisse dans le jardin de Colette: "-De la mélisse, s'écria Mme de Noailles, de la mélisse! Enfin, je connais donc cette mélisse dont j'ai tant parlé!"¹⁰ Au sujet du "culte de la

Nature," Colette fait d'ailleurs clairement ressortir les divergences qui existent entre elle et Anna de Noailles. Alors que Colette esthétise dans son écriture l'image de la nature telle qu'elle l'a vécue, Anna de Noailles puise abondamment au vaste répertoire de son imagination. Les tableaux de la nature sont chez elle de pures créations de l'esprit:

Mais il n'y eut pas, pour Mme de Noailles et moi, de bucolique à deux voix. Je fus prompte à voir combien mon expérience et ma mémoire des choses agrestes pâlissaient devant son improvisation. Ce que j'avais appris de la Nature, la fragile enfant du jardin bien ordonné d'Amphion l'inventait puissamment. (203)

La force de l'imagination prédomine dans toutes les peintures de la nature chez Anna de Noailles. Si bien que, à partir d'expériences et d'impressions vécues, elle assimile le monde extérieur pour en engendrer un tableau idéalisé. Cette poésie est semée d'allusions à la nature, que ce soit par évocation directe de l'univers pastoral, ou par des images du vécu, mais toujours sous une forme extrêmement tangible et proche de sa propre sensibilité. Alors que l'évocation de la nature comme cadre esthétique et émotionnel est omniprésente chez Anna de Noailles, elle ne prête pas à la contemplation. Le côté descriptif est subordonné à l'aspect philosophique du rapport entre l'homme et le monde. C'est en stimulant la méditation sur la condition humaine que la nature acquiert sa véritable fonction. Car tous les dispositifs littéraires chez Anna de Noailles interfèrent avec son intérêt principal, toujours sous-jacent, de la réflexion sur l'homme. Aussi la nature ne pourra-t-elle masquer pour longtemps l'aspect humain qui est primordial:

Toi non plus, tu ne peux combler, selon nos forces,
 Par ton ciel, ton soleil, tes ondes, tes écorces,
 Le désir de l'âme et du corps.

(FE, La Nature et le poète 411)

Etroitement lié à la nature, l'amour dans sa forme charnelle et passionnelle est une composante humaine indissociable de l'univers bucolique. "Le désir de l'âme et du corps" se condense dans la figure d'Eros, maintes fois chanté par notre poète.

Il me paraît révélateur, pour bien comprendre le traitement de ce thème chez Anna de Noailles, de le mettre en parallèle avec la présence d'Eros chez Anacréon et Leconte de Lisle. Le premier utilise un mode d'expression figuré pour rendre la sensation de brisure intérieure causée par Eros:

De nouveau Eros, tel un bûcheron
 Armé d'une grande hache,
 M'a coupé comme un arbre
 Et précipité dans un torrent d'hiver.¹¹

Ces images crues sont raffinées et nuancées chez Leconte de Lisle, qui les intègre dans une idylle champêtre. Il n'y a guère plus de substance émotive, plus de déchirement intérieur, dans cet esthétisme floral et pittoresque, complètement dénué de passion:

Eros m'a frappé d'une tige molle
 D'oeillets odorants récemment cueillis:
 Il fuit à travers les sombres taillis,
 A travers les prés il m'entraîne et vole.¹²

La signification topologique d'Eros, connotée négativement chez les deux poètes, se limite à un procédé rhétorique qui vise à traduire les ravages de l'amour par une succession de métaphores. Chez Anna de Noailles, en

revanche, nous sommes en présence d'une poésie de chair et de sang, où le Moi parlant contribue par ses émotions à la structure profonde du lyrisme:

Passe sans t'arrêter au seuil de ma maison,
N'entre pas cette année.
Mon âme des amours qu'elle eut l'autre saison
Est encore étonnée.

Car tu mêles au miel des baisers appuyés
Sur les lèvres jalouses
La haine amère ainsi que le fruit du sorbier,
La haine acide et rouge.

(CI, L'Enfant Eros 113-4)

Prise dans sa signification étymologique de patior, la passion suscitée par Eros conduit nécessairement à la souffrance. Ne sent-on pas, derrière les vers d'Anna de Noailles, cette expérience durement éprouvée, transcrite par les vocables extrêmement violents de la "haine amère," la "haine acide et rouge?" En tant que mythologie intime, l'apport de l'hellénisme se fond au tempérament de notre poète, prend naissance à l'intérieur de son corps. Maurice Barrès lui attribue "un hellénisme instinctif et originel,"¹³ et il ne fait guère de doute que l'accord de multiples nuances de sensibilité instaure un lien direct entre Anna de Noailles et le modèle mythologique. Telle la pièce intitulée Les Plaintes d'Ariane. Je la reproduis intégralement, d'une part pour ses incontestables qualités lyriques, d'autre part parce qu'il s'agit d'une oeuvre emblématique qui illustre parfaitement comment l'antiquité est récupérée dans l'écriture noaillienne:

- 1 Le vent qui fait tomber les prunes,
 Les coings verts,
 Qui fait vaciller la lune,
 Le vent qui mène la mer,
- 5 Le vent qui rompt et qui saccage,
 Le vent froid,
 Qu'il vienne et qu'il fasse rage
 Sur mon coeur en désarroi!
- 9 Qu'il vienne comme dans les feuilles
 Le vent clair
 Sur mon coeur, et qu'il le cueille
 Mon coeur et son suc amer.
- 13 Ah! qu'elle vienne la tempête,
 Bond par bond,
 Qu'elle prenne dans ma tête
 Ma douleur qui tourne en rond.
- 17 Ah! qu'elle vienne, et qu'elle emporte
 Se sauvant,
 Mon coeur lourd comme une porte
 Qui s'ouvre et bat dans le vent.
- 21 Qu'elle l'emporte et qu'elle en jette
 Les morceaux
 Vers la lune, à l'arbre, aux bêtes,
 Dans l'air, dans l'ombre, dans l'eau,
- 25 Pour que plus rien ne me revienne
 A jamais,
 De mon âme et de la sienne
 Que j'aimais....
 (OJ, Les Plaintes d'Ariane 107-9)

Ecrit en 1901, ce poème comporte de fortes résonances symbolistes par son extraordinaire musicalité et l'économie du vocabulaire. Il m'importe au premier chef d'en examiner, sur le plan phénoménologique, le maniement du mythe d'Ariane. Nous sommes confrontés, dès l'abord du poème, à une impression de

vacuité, rendue poétiquement par l'image réitérée de l'action du vent. En partant de l'élément événementiel de l'absence de Thésée, Anna de Noailles crée tout un monde volatilisé et aérien qui flotte autour d'Ariane. Alors que le tableau pictural de la première strophe contient un certain côté pittoresque, évoquant les prunes, les coings verts, la lune et la mer à la rime, le ton devient tout à fait sérieux à partir de la deuxième strophe. La brutalité qui y fait irruption tourne autour du vocabulaire, où "rompt," "saccage," "froid," "rage" et "désarroi" s'instituent comme les repères langagiers d'une rupture. Au fur et à mesure que progresse le texte, nous suivons un mouvement d'intériorisation graduelle où les forces de la nature interviennent dans l'intimité du coeur souffrant. Moment d'une intensité extrême, cette pénétration du vent dans l'intériorité d'Ariane est soulignée prosodiquement dans la troisième strophe par l'allitération tout évidente en [k]. S'infiltrant comme un martèlement répétitif dans le texte, ce procédé y ajoute une dimension dramatique. Parallèlement à la fusion entre la nature extérieure et le coeur d'Ariane, l'agitation du vent s'intensifie en "tempête." Un véritable tourbillon de douleur s'associe alors, à l'intérieur d'Ariane, à la course circulaire du vent. Dans le manuscrit, on lit d'ailleurs, à la place du seizième vers: "Les yeux, les rires, les sons." Nous sommes maintenant arrivés, au moyen d'une intériorisation progressive, dans l'intimité du personnage. Par un rapprochement successif, depuis la nature extérieure jusqu'à l'individualité et l'âme d'Ariane, les couches psychiques profondes se dévoilent dans les deux dernières strophes. N'est-ce-pas une image

particulièrement parlante que celle du coeur "lourd comme une porte / Qui s'ouvre et bat dans le vent?" Le coeur agit justement comme instance intermédiaire entre l'individu et le monde, comme lieu de rencontre entre la persona féminine et la nature environnante. "Qu'elle l'emporte," demande Ariane à la tempête et articule ainsi un désir de désintégration, qui seule peut soulager sa peine d'amour. Pareillement à la nature extérieure agitée par le vent, elle invoque la vaporisation de son propre être pour se mêler à la substance éternelle du monde. Si l'autodestruction est la résultante tragique d'une passion amoureuse, Anna de Noailles coule dans le moule mythologique des composantes affectives qui vivifient la matière proprement littéraire. Ce n'est pas au moyen d'un traitement extérieur du mythe qu'elle compose ses poèmes helléniques, mais l'activité lyrique se forme à l'intérieur d'une figure mythologique. Au contraire, chez les bucolistes grecs, comme chez les néoclassiques, le regard sur le mythe reste toujours extérieur, et n'accède jamais à la vie intime et émotive d'une figure mythologique. Quand le monde hellénique se matérialise dans les vers d'Anna de Noailles, il est doté d'une présence si animée qu'il serait inexact de parler de simples motifs littéraires. Il est question plutôt, au-delà de la reproduction d'un mythe, d'insuffler une âme à toute une tradition antique, réduite trop souvent à une vision mythico-culturelle dogmatique et exsangue. Lorsque le foisonnement lyrique côtoie le mythe chez Anna de Noailles, le contenu mythologique fonctionne comme agent catalyseur d'une expérience sensorielle et affective directement

vécue. D'où l'extrême vivacité dans la peinture d'Eros, qui, chez notre poète, apparaît généralement comme Eros énergumène, concentrant toutes les forces vitales dans la sexualité:

L'Eros aux bras ouverts qui dit: "Je suis la vie!"

 Touchez-moi, goûtez-moi, mes soeurs, respirez-moi!
 Je suis le bord, la fin et le milieu du monde,

 L'énigme universelle est clarté dans mes yeux....
 (Ebl., Eros 30)

Charly Clerc, dans son livre Le Génie du paganisme, dédié à Anna de Noailles, observe avec justesse:

Ce que d'autres font revivre, elle l'a vécu. Convertir les dieux morts en dieux vivants, c'est toujours une convention littéraire. Mais imposer le sentiment qu'on croit en leur résurrection, c'est un des rares mystères de cette poésie.¹⁴

La place centrale que revêt l'amour dans les vers d'Anna de Noailles, évoqué tantôt par l'image d'Eros, tantôt par celle de Vénus Cypria, établit une affinité thématique entre sa poésie et les bucoliques grecs. Au moyen de cette dynamique interne centrée sur l'amour, Anna de Noailles met ses vers au diapason du discours antique et rejoint ainsi toute une esthétique sensuelle. Georges-Armand Masson parle d'une "métaphysique de la chair"¹⁵ et résume pertinemment dans cette formule la philosophie matérialiste à laquelle adhère notre poète. Nombreux sont les poèmes qui se forgent sous l'emprise de la toute-puissance d'Eros, comme celui intitulé Volupté. Il me semble nécessaire de rapprocher ce titre de la revendication centrale de Lucrèce, la voluptas. Dans son sens latin, il faut interpréter ce terme comme le plaisir en général, mais il

n'en reste pas moins que l'oeuvre-maîtresse de Lucrèce débute par une invocation à Vénus. Anna de Noailles célèbre également la toute-puissance de la sexualité:

O soir mortel et doux, noir Eros, je m'enfonce
 Dans ton ombre démente et plaintive, où des ronces
 S'attachent à mon bras, s'attachent à mon pied
 Et me font défaillir d'amour extasié ...
 Mais si ce soir m'épuise et s'il me décompose,
 Qu'importe! levez-vous, parfum divin des roses!
 (Ebl., Volupté 65)

La jouissance immédiate, quitte à subir l'emprise de Thanatos dans l'épuisement et la décomposition, est le facteur-clé de la philosophie noaillienne. Celle-ci s'apparente étroitement à la théorie atomique des épicuriens, où la désagrégation du corps physique entraîne la mortalité de l'âme. Anna de Noailles nie l'existence d'un au-delà et se place ainsi directement dans la lignée d'une pensée païenne: "Il n'est que les sens de l'homme et que la terre" (FE, Les Espaces infinis 219). Dans l'optique épicurienne, les sens sont valorisés comme l'unique source de connaissance et toute la perception du monde est basée sur la physis. Par endroits, les vers d'Anna de Noailles rappellent concrètement le souvenir de Lucrèce: "Que suis-je? Un humble atome errant ..." (FE, Le Paysage est calme 106), ou encore: "Je suis comme le temps, ma vie est faite avec / la matière du monde ..." (Ebl., Commencement 56). Nous n'aurions pas parfaitement saisi la valeur de la jouissance immédiate à laquelle notre poète invite constamment, si nous la comprenions comme un pur appel à l'hédonisme. Car toute une vision du monde apparaît comme soubassement

philosophique de cette revendication de la joie de vivre.

Depuis ses poèmes d'enfance, Anna de Noailles se préoccupe de la fugacité du temps, et le regret des plaisirs éphémères intervient régulièrement dans sa poésie. Une note de mélancolie se fait alors entendre, où le bonheur des sens est confronté, par intermittence, à une profonde interrogation de l'être. Un poème inédit de son album de poésie, commencé dès l'âge de treize ans, porte déjà les germes d'une philosophie épicurienne à venir:

Pourquoi dire à la fleur que les matins de mai
Doivent s'éteindre un jour et que les nuits d'automne
Briseront son soleil dans l'air à jamais
Jetteront son parfum et sa pâle couronne?

Pourquoi dire à l'oiseau qui fou pendant la nuit
Chante ses soupirs à l'étoile qu'il adore
Qu'il faudra dire adieux à l'étoile qui luit
Et qu'elle doit mourir quand viendra l'aurore.

Laissez-nous nous tromper ...¹⁶

Avec une incontestable sensibilité poétique précoce, la jeune Anna de Brancovan développe l'esthétique du carpe diem qui deviendra centrale dans ses oeuvres. Cette philosophie traverse différents stades évolutifs, et Anna de Noailles, qui ne se départira jamais de ses impressions juvéniles, restera toujours fidèle à ses écrits de jeunesse. De même, dans un cahier qu'elle rédigea à l'âge de dix-huit ans, on peut lire, ajouté en diagonale entre les lignes: "C'est la volupté de savourer chaque minute" (Cahier n°9, recto 24), une pensée qui retentira tout au long de son oeuvre de maturité. Consciente de la fragilité de l'univers et de la décrépitude de l'homme, Anna de Noailles compense la

sécheresse de l'existence en focalisant toutes ses énergies sur le sentir et jouir. L'analyse de son corpus poétique montre une forte propension vers le thème de la futilité du désir, toujours accompagné de la lamentation du fugit irreparabile tempus. Fille spirituelle des bucoliaistes grecs et de Ronsard, notre poète replace l'homme loin du monde civilisé dans le cadre idéal de la nature, pour libérer toutes ses forces vitales. Ce motif est un locus classicus dans la littérature bucolique et se retrouve par exemple chez Anacréon:

Allons! fais ma couronne, appelle mon amie:
 Avant de voir Pluton et les danses des morts,
 Dans les ris et les jeux, dans d'aimables transports,
 Je prétends oublier les chagrins de la vie.¹⁸

De même, la frénésie d'être et de jouir pour capter, dans le plaisir, les moments éphémères, devient un leitmotiv dans les bucoliques de la Renaissance. Les poèmes de Ronsard sont tout imprégnés de l'élan vital qui fait face, le plus souvent par la libido, à une existence monotone et morose. Chez Lorenzo de Medici, l'évasion libératrice dans le chant et la danse, le vin et l'amour, est seule apte à saisir les instants de bonheur:

Donne e giovanetti amanti,
 Viva Bacco e viva Amore!
 Ciascun suoni, balli e canti!
 Arda di dolcezza il core!
 Non fatica, non dolore!
 Ciò c'ha a esser, convien sia.
 Chi vuol esser lieto, sia:
 Di doman non c'è certezza.¹⁸

Ce qui importe, derrière le tableau décoratif d'une danse champêtre, c'est le contenu philosophique de la fuite du temps. L'exaltation de la vie physique

dans l'univers bucolique est toujours relative à une valeur existentielle, et doit être interprétée comme un modus vivendi devant la preuve du transitoire. Anna de Noailles, dans un article critique écrit en 1924, fait clairement ressortir la teneur philosophique qui s'inscrit comme composante majeure dans les scènes idylliques de Ronsard:

En vain ses paysages, incomparables de mélodie et de couleurs, nous réjouissent-ils par un printemps délié, ivre de sa propre grâce; la paix dans ses verdoyantes sorcelleries; car le poète n'accumule de tintants et savoureux décors, ne fait voler colombes et abeilles, ne nous dépeint ses amantes, que pour nous avertir de l'éphémère.¹⁹

Or, dans ses propres oeuvres, notre poète revient constamment sur le thème de l'écoulement du temps, et affiche une étroite communauté d'idées avec l'esthétique ronsardienne. Cette analogie de sentiment et de pensée se manifeste par un attachement acharné à la vie sensuelle. Articulées dans des pièces dithyrambiques où la soif de vivre s'allie au regret du temps qui s'en va, les deux faces de la philosophie épicurienne sont simultanément présentes et interactives:

Déjà la vie ardente incline vers le soir,
Respire ta jeunesse,
Le temps est court qui va de la vigne au pressoir,
De l'aube au jour qui baisse.
(CI, Le Temps de vivre 185)

Ou ailleurs:

Puisse, cependant que vous êtes fidèles,
La chaude déraison,
Vous ne garderez pas vos amours éternelles
Jusqu'à l'autre saison.
(CI, Le Baiser 11)

A la recherche de la plus haute intensité de vie, la prise de conscience du moment présent est concomitante à l'idéologie épicurienne. Si l'activité de l'esprit sur le temps se cristallise comme le point ultime d'une existence plénière, les poèmes d'Anna de Noailles charrient ici des motifs et des images qui remontent jusqu'à la tragédie grecque. En effet, le chœur des Bacchantes chez Euripide, comme porte-parole de la morale dionysiaque, profère cette même pensée: "Je tiens donc pour heureux celui qui sait jouir du bonheur que chaque jour lui apporte."²⁰ La morale pratique qui émane aussi bien de cette pièce antique que des vers d'Anna de Noailles est celle d'une acceptation immédiate et sensuelle des forces vitales. Dans la pensée noaillienne, il n'y a guère de place pour un Dieu chrétien, ni pour une philosophie transcendantale quelconque. Son discours s'inscrit dans la pure immanence d'un monde peuplé de dieux antiques, qui ont principalement une fonction symbolique pour rendre tangibles les diverses manifestations du vécu. Car Dieu existe partout dans cet univers panthéiste, il se révèle dans la faune et la flore, dans l'homme et l'animal, pour faire partie intégrante de tous les tableaux lyriques. Cependant, nous avons abondamment illustré la personnification de la pensée grecque chez Anna de Noailles, et Pierre Messian insiste à juste titre sur le caractère également intime de son panthéisme: "Panthéisme sensuel et mythologique, non point éthéré, lointain, purement idéal et philosophique, mais organisant et colorant la vie quotidienne."²¹ Le panthéisme n'est donc aucunement une théorie abstraite et conventionnelle chez notre poète, mais il lui est pour ainsi

dire endogène, résultant d'une sensibilité interne. Ainsi, Mario Meunier qualifie Anna de Noailles de "bacchante orphique,"²² et la situe au centre même de l'univers grec qu'elle chante. Donner un souffle et une âme aux dieux grecs, signifie aussi et avant tout leur accorder un droit d'existence dans la sphère intime de la vie personnelle. C'est le cas quand notre poète, hantée par la peur de la vieillesse et de la mort, implore Hébée et la rend poétiquement si tangible que nous sommes loin de toute mythologie momifiée:

- Salut, divinité riante du matin!
 Répands à pleines mains tes roses éphémères
 Et ne détourne point ton visage mutin;
 Préserve-nous du mal des vieillesse amères!
 (CI, Hébée 112)

La célébration de la jeunesse est un élément constitutif de la littérature bucolique, mais combien s'investit Anna de Noailles directement dans son lyrisme! Chez elle, la forte incidence de la jeunesse sur son développement mental est de prime importance, et son amour congénital de la Grèce provient également en grande partie de ce facteur. Ne déclare-t-elle pas qu'elle connaissait les poètes grecs "par intuition et par hérédité?"²³ Profondément marqué par le culte de la jeunesse, l'espace mythologique a une interaction dynamique avec la sensibilité poétique d'Anna de Noailles. Encore une fois, elle fait sienne cette célébration de l'âge juvénile qu'elle esthétise dans des vers d'un caractère tout aussi fougueux. Plusieurs énumérations servent à dresser un catalogue de sensations, qui sont rendues par une emphase sans pareille:

- Jeunesse, ô ma chère jeunesse,
 Mon sang, ma respiration,
 Ma véhémence, ma paresse,
 O mon unique passion,

Jeunesse, tempête, cantate,
 Calme, sommeil, délassement,
 Toi par qui le coeur se dilate
 Jusqu'à l'évanouissement.
 (Ebl., Incendie de l'été 259)

Tout l'être lyrique est ici engagé dans un discours qui réunit les sensations les plus antinomiques pour concrétiser le sentiment de la jeunesse. Une litanie à la jeunesse, dirait-on presque, où l'apport personnel confère aux vers leur accent pathétique. C'est que chez Anna de Noailles a lieu un procédé d'assimilation, ou bien, d'acculturation, de l'hellénisme, qui confond la mythologie et sa propre vision du monde dans un ensemble textuel homogène. La participation émotive de l'artiste à la genèse du poème la démarque nettement des courants antiquisants de son époque. Car chez Anna de Noailles, l'adhésion intime du sentiment à la parole, donne l'image d'un hellénisme vécu. Si bien que l'interférence avec des thèmes antiques sert toujours à recréer les paramètres émotifs de sa propre sensibilité.

D'après le système interprétatif de la poétique chez Jakobson, la matière thématique du lyrisme est sujette à un dynamisme perpétuel. Différentes "dominantes" fonctionnelles prédominent à une époque donnée dans un genre poétique spécifique. J'appliquerai volontiers cette théorie du dynamisme thématique à l'étude présentée sur la poésie bucolique. Chez les bucolistes grecs et leurs émules de la Renaissance, la peinture formelle d'une idylle, d'un

locus amoenus, était placée au-devant de la scène, et les figures mythologiques jouaient principalement un rôle ornemental. Chez Anna de Noailles, l'atmosphère champêtre subsiste, car tous les éléments picturaux de l'Arcadie virgilienne sont repris et représentés abondamment dans ses poèmes. Cependant, l'aspect descriptif cède le pas à la composante psychologique qui se fait jour dans un genre poétique d'où elle était complètement exclue. Anna de Noailles introduit la notion du Moi, de l'individualité mentale et émotive, dans un univers pastoral qui, même chez ses contemporains de l'école parnassienne et néo-classique, était inexistante. L'apport profondément original d'Anna de Noailles n'est pas d'avoir repris des figures ou des paysages mythologiques pour en refaire une poésie bucolique contemporaine, ni d'avoir articulé une poésie hautement personnelle. Elle diffère de ses contemporains et se distingue de leur lyrisme par le fait d'avoir amalgamé la poésie pastorale grecque et les résonances émotionnelles d'une poésie romantique où le Moi lyrique prononce sa sensibilité profonde. Il n'y a pas de pendant à cette poésie noaillienne où, pour parler encore avec Jakobson, la "dominante" est de nature psychologique et personnelle, reléguant le decorum païen idyllique à la fonction d'un arrière-plan pittoresque. Il me semble pour cette raison que le traitement de l'hellénisme chez Anna de Noailles, où les dieux et les nymphes, les faunes et les dryades sont dotés de la voix intérieure du Je parlant, a parfaitement réalisé les critères esthétiques posés par Henri Peyre:

L'essentiel, en littérature, presque autant que dans d'autres arts, n'est pas toujours le contenu idéologique de l'oeuvre, mais la forme,

c'est-à-dire le ton, la chaleur, l'intensité prêtés à certaines pensées par une imagination puissante, une vive sensibilité, un style coloré et musical.²⁴

L'intrusion du lyrisme de la première personne dans la poésie pastorale, est un procédé novateur, propre à Anna de Noailles, et représente une véritable recreation des mythes antiques. Cette équation émotive entre le discours mythologique et la poésie noaillienne montre comment l'imaginaire y est récupéré sous une forme du vécu. Une observation de Nietzsche me semble particulièrement pertinente en cette matière, car elle est conforme au traitement de l'hellénisme chez notre poète:

Une civilisation qui court après celle des Grecs ne peut rien PRODUIRE. Sans doute le génie créateur peut partout trouver à emprunter et à se nourrir. C'est ainsi que nous pourrions tirer quelque chose des Grecs que si nous sommes des créateurs.²⁵

Profondément imprégné par la philologie et la philosophie classiques lui-même, Nietzsche recourt, de son côté, à l'antiquité grecque pour élaborer et nourrir son système de pensée. C'est au moment où le nietzschéisme fait son entrée en France que notre poète en subit l'influence. Nombreux sont les aspects de la philosophie de Nietzsche qui sont intégrés dans le lyrisme noaillien, et la prochaine partie, intitulée Heroica, tentera d'en révéler les plus marquants.

B. HEROICA

Parmi les points d'intersection du nietzschéisme avec la poésie d'Anna de Noailles, il faut noter en premier lieu le primat attribué aux saisons du printemps et de l'été. En effet, il est intéressant de voir comment notre poète se dissocie des bucoliques, où ces saisons sont également prédominantes, pour en faire des allégories d'une philosophie nietzschéenne. Dans l'univers pastoral, le printemps tient lieu de symbole de commencement, en corrélation avec son sens original de primum tempus. Cependant, il ne s'agit là que d'un pur cliché littéraire, d'une métaphore fixée et conventionnelle, autour de laquelle s'émaille une rhétorique tout aussi stéréotypée. Il pastor fido en offre le parfait exemple:

O primavera, gioventù de l'anno,
 Bella madre di fiori,
 D'erbe novelle e di novelli amori ...²⁶

Chez Anna de Noailles, le printemps comme élément saisonnier existe également, mais il n'est pas une finalité en soi. Il sert à traduire, au-delà de son sens métaphorique communément admis, sa philosophie de l'ivresse de vie, qu'elle partage avec Nietzsche:

- Printemps secret, sucré, divin,
 Que je boive un limpide vin
 Dans la coupe de ta tulipe!
 Que dans une argentine pipe
 Je brûle l'encens et l'anis!
 O printemps, culte d'Adonis,
 Que je célèbre ton ivresse!
 (Ebl., Ivresse au printemps 9-10)

Ces vers richement colorés, avec, comme couronnement lyrique, le désir de boire du vin dans la coupe de la tulipe, contiennent une charge émotive si forte que l'image de la saison n'a qu'un rôle de comparse dans ce tableau printanier. Ce qui en ressort avant tout, c'est l'exposition figurée d'une philosophie qui célèbre l'enchantement devant la vie. Si les images capiteuses se pressent, elles font écho au mouvement même de la vie, du désir, de la jouissance, articulé dans des formes indéfiniment renouvelées. A jamais apaisée, cette soif de vivre, poétiquement soutenue par l'armature du printemps, se cristallise comme la véritable impulsion derrière ce développement lyrique. Il en va de même dans ce dialogue que le poète engage avec le printemps, et où l'élément philosophique s'affiche également comme thème majeur: "Printemps, mets ton charmant visage dans mon cou, / Ô ma chère saison, enchantons-nous de vivre!" (Ebl., L'Enivrement 48). Le plaisir des sens et de l'instinct se place à l'apogée du poème, où les ressorts philosophiques ajoutent leur signification supérieure. Avec une verve inégalée, renforçant le pathos des figures lyriques et l'impact de sa propre sensibilité, Anna de Noailles reprend une autre image centrale du nietzschéisme, celle du soleil. Là encore, le poète entretient un rapport hautement personnalisé avec l'élément naturel. Dans ses cahiers de jeunesse, elle note: "Je m'en vais vers le soleil les mains tendues et suppliantes comme dans l'amitié, comme dans l'extase et comme dans l'amour" (Cahier n° 14, été 1895 (?) recto 1). Intégré dans le monde affectif de la jeune Anna de Brancovan, et approché comme l'amitié, l'extase et l'amour, le soleil s'institue comme point

fixe de l'ultime désir. La perspective du poète et de son environnement devient alors celle d'une verticalité, où le vœu prépondérant d'ascension se heurte à l'impossibilité de sa réalisation. Lieu de lumière, d'éclat et de clarté par excellence, le soleil symbolise un état de perfection inaccessible:

Et moi, je vais rester attachée à la terre,
 Sans vous, oppressée, errante, solitaire ...
 Toujours vous désirer sans pouvoir vous saisir,
 Soleil, brûlant soleil, ah! laissez-moi mourir! ...
 (Ebl., Lever du soleil 121)

Une hybris toute nietzschéenne se fait alors sentir chez Anna de Noailles, où le culte du soleil équivaut à un défi permanent lancé à l'univers. Les titres dans Les Eblouissements sont indicatifs de cette démesure par laquelle le poète tente de s'élever au-dessus de la condition humaine: Bondissement, Enchantement, Eblouissement, L'Enivrement, Poème de l'azur, L'Ambition, Extase, tous réunis sous la rubrique Vie-Joie-Lumière. Dans cette série de poèmes à forte résonance nietzschéenne, figure aussi La Prière devant le soleil, à propos duquel Proust remarque: "C'est la plus belle chose qu'on ait écrite depuis Antigone. Quelle sublimité! C'est plus beau que Sophocle."²⁷ Il est vrai que des images magnifiques s'enchaînent ici, d'un pouvoir suggestif non imposé du dehors, mais qui, prenant naissance au cœur même du poète, crée une impression formidable d'épanouissement sans entrave:

Ma joie est un jardin dont vous êtes la rose,
 Enorme soleil d'or, flamme en corolle éclore,
 Héros, d'ardents regards et de flèches armé,
 Soleil, mille soleils en vous seul enfermés!

 C'est comme si un aigle en moi ouvrait ses ailes,

Et qu'en roses l'été fit éclore mon sang ...
 (Ebl., La Prière devant le soleil 81)

Ce qui est révélateur dans ce passage, comme dans la poésie noaillienne en général, c'est que les manifestations de la nature, aussi inaccessibles soient-elles, sont ramenées au centre du Moi parlant. Tout porte à croire que le soleil est ici amputé de sa substance physique pour rentrer comme principe de vie dans l'intimité du poète. Peut-on encore considérer une existence matérielle du soleil, indépendamment du sentiment éprouvé devant lui? L'anthropocentrisme dominant, chez Anna de Noailles comme chez Nietzsche, dépouille la nature extérieure de son autonomie physique et la replace tout entière dans la conscience intime de l'artiste. Ainsi, le poète dépasse les limites de la création, s'approprie le monde et Dieu, pour ramener l'univers extérieur à sa puissance créatrice inhérente. L'image sublime de l'aigle qui ouvre ses ailes à l'intérieur du poète traduit clairement cette pulsation prométhéenne d'aller au-delà des limites imposées à l'homme. Si Jean-Louis Vaudoyer ne reconnaît derrière ces scènes estivales que le "vaste symbole d'un sensuel désir,"²⁸ cette interprétation me paraît assez réductrice. Il est question plutôt, selon ce que je pense, d'une quête d'existence, d'une perception immédiate d'être ici et maintenant. Comme symbole de l'éternelle existence, mêlé au commencement du monde, le soleil est la figure nec plus ultra de l'existence pure, à travers tous les âges de l'humanité. Anna de Noailles met dans la bouche du soleil des paroles qui corroborent cette pensée:

Je ris au fond des cieux, je luis, je coule, coule,
 Je suis seul et je suis l'héroïsme et la foule,
 L'Iliade c'est moi, Troie enflammée c'est moi,
 Et je suis l'éternel anneau des douze mois!
 Je suis, je suis; le reste est vapeur, est fantôme ...
 (FE, Accueil au soleil 190)

C'est précisément dans sa valeur existentielle immédiate, que la confrontation au soleil peut soulever des questions ontologiques chez l'homme. En tant que marqueur d'éternité, il transgresse les lois du temps et de l'espace auxquelles nous sommes sujets. Le topos du soleil chez Anna de Noailles revêt plus qu'une fonction descriptive et pittoresque: il véhicule tout un ensemble de prédicats qui ouvrent la voie à une interrogation philosophique existentielle. Mises en parallèle avec l'énoncé du soleil, les paroles du Je poétique révèlent une insistance identique sur la valeur de l'existence:

Ce besoin que l'on a de ne pas disparaître,
 D'être, d'être toujours et sans fin, d'être, d'être!
 (Ebl., Le Vallon de Lamartine 223)

Ne pense-t-on pas, à la lecture de ces vers, aux poèmes de Valéry, souvent axés sur le thème de l'existence face à la mort et d'où monte le même cri d'affirmation vitale:

Etre! Universelle oreille!
 Toute l'âme s'appareille
 A l'extrême du désir ...²⁹

Ou encore, à la conclusion du Cimetière marin:

Le vent se lève! ... Il faut tenter de vivre! (151)

La réalisation du Moi, au moyen d'une hyperconscience de l'existence, se place au centre de la philosophie noaillienne et nietzschéenne. Cet appel à la

vie, joint à l'émotion spontanée éprouvée en face de ses différentes manifestations, a une valeur instrumentale dans la valorisation de l'individu. En effet, par l'augmentation de la toute-puissance du Moi, l'égoïsme est poussé aux extrêmes limites et débouche, chez Nietzsche, sur la conception du surhomme. Il s'agit d'une condition humaine complètement affranchi de lois morales et sociales, au profit d'un individualisme où s'épanouit le règne de la passion et de l'instinct. Toutefois, on se condamnerait au pire contresens si l'on ne voyait dans ces entorses à la morale chrétienne qu'un immoralisme dépourvu de moralité. Chez Nietzsche, comme chez Anna de Noailles, une morale substitutive, celle du héros, clairement circonscrite, détrône les préceptes communs du bien et du mal. La revendication de la liberté de l'homme envers les lois religieuses, morales et sociales se mêle chez notre poète à celle de l'héroïsme:

Libre! comprends-tu bien! être libre, être libre!

.
Se vêtir de fraîcheur, de feuillage, de prismes;
S'éclabousser d'azur comme d'un flot léger;
Goûter, sous les parfums compacts de l'oranger,
Un jeune, solitaire et joyeux héroïsme!

(VM, L'Evasion 226)

Il n'est pas étonnant alors que la devise noaillienne adopte le leitmotiv de Nietzsche du "comment on devient ce qu'on est," repris par Gide dans sa formule "ose devenir ce que tu es." La libération de forces innées à l'individu, en dehors des préjugés sociaux, est d'une importance capitale chez Anna de Noailles et s'associe intimement à la glorification de la vie en général. Partout

se manifeste dans ces vers l'excès de vitalité, le désir frénétique d'entrer dans un état d'existence supérieur, et de surpasser les bornes de la condition humaine. Toutes les fibres de son corps sont tendues vers le cosmos dans une euphorie sans pareille:

Etre morte d'azur, morte de volupté,
Avoir suivi les pas divins de la musique
Jusqu'aux bornes du rêve et du plaisir physique.
Tendre vers l'infini son désir, sa douleur
Comme une tige où tremble une suprême fleur ...
(Ebl., Emotion 176)

Ici, la vision dionysiaque de la vie est corrélative aux valeurs nietzschéennes et, tout au long de son oeuvre, Anna de Noailles fait explicitement référence au penseur allemand par un grand nombre d'épigraphes dont elle pare ses pièces: "Tout amour de soleil est innocence et désir de créateur," "Tu fus toujours ainsi, tu t'es toujours approché familièrement de toutes les choses terribles," "En vérité, la terre deviendra un jour un lieu de guérison," "Car je t'aime, ô Eternité." Tel Zarathoustra, Anna de Noailles se grise de soleil et de lumière, affiche une prédilection forte pour tout ce qui constitue la vie matérielle, physique, organique du monde. Le bouillonnement de son sang au contact de l'éternel, sa promptitude à s'émouvoir, confèrent à sa poésie une fougue toute païenne. D'un mouvement presque orgiaque, ce poète aime l'univers d'un amour panthéiste insatiable. Elle libère en elle des forces automotrices, qui, par un trop plein d'existence et d'extase, s'engagent dans un processus de renouvellement perpétuel. Car, il faut bien le dire, il n'y a pas de repos ni de répit chez Anna de Noailles. Ses sens toujours en éveil, elle s'expose sans arrêt

aux sensations qui affluent, s'abandonne à la multiplicité des désirs sensuels: "Puisque après les transports, il faut d'autres transports, / Puisque jamais le coeur ne rompt ni ne se lasse" (VM, L'Espace nocturne 289). Ce poème est tout nietzschéen d'allure, car on y reconnaît aisément la perception d'un ordre cyclique du monde, résumé dans le concept de l'éternel retour. Par ailleurs, dans cette même ligne de pensée, il me semble intéressant de montrer l'analogie de l'image de la fontaine chez Nietzsche et Anna de Noailles. Zarathoustra se compare lui-même à une source: "Il est nuit: voici que montent plus haut toutes les voix des sources vives. Mon âme aussi est une source vive."³⁰ Le mouvement répétitif de l'eau apparaît également chez notre poète, placé dans un scénario nocturne tout identique:

Mais, hélas! je ne peux diminuer ma plainte;
Je suis votre jet d'eau murmurant, exalté;
Mon coeur jaillit en vous, épars et sans contrainte,
Vaste comme un parfum propagé par l'été!
(VM, L'Espace nocturne 288)

S'adressant directement à la nuit, le Moi lyrique se peint à l'image d'une fontaine, d'où sortent et dans laquelle replongent les jets d'eau. N'est-ce pas ici la traduction allégorique de ce va-et-vient qui est à la base du dynamisme noaillien? Animée par une sensation, Anna de Noailles en recherche une autre avec davantage d'acuité, et ainsi de suite, jusqu'à l'épuisement total de ses facultés émotives. La transposition d'une idée nietzschéenne reparaît visiblement dans cette poésie, mais elle est complètement incorporée dans l'intimité sentante d'Anna de Noailles. Si cette prêtresse des ferveurs sensuelles exalte la reprise

multiple des sensations éprouvées, elle devient elle-même le reflet du soleil qui possède ce pouvoir autoproducteur: "Azur, Soleil, azur ébloui de soi-même!..." (Ebl., La Prière devant le soleil 83). L'interaction éternelle entre l'azur et le soleil, qui se confondent finalement dans une substance commune, s'accorde au mouvement autoproducteur du jet d'eau, et encore à celui d'une autoproduction des sensations déclenchées dans l'artiste. Cette autogenèse d'une substance qui se nourrit perpétuellement d'elle-même est, à mon avis, également le facteur-clé des visions anthropologiques chez Nietzsche et Anna de Noailles. Car le héros, n'est-il pas toujours propulsé d'un niveau existentiel à un autre, se nourrissant de sa propre supériorité, lancé sur la voie d'une incessante ascension vers un état idéal? Les valeurs humaines qui lui incombent, le courage et la volupté, l'ambition et l'audace, ne témoignent-elles pas toutes de cette exigence de dépassement toujours renouvelée? Le nietzschéisme comme philosophie pratique est abondamment représenté chez Anna de Noailles, qui en fait sa patrie spirituelle. Comme elle est ardemment d'ici-bas, toutes les valeurs réunies sous la notion d'"héroïsme" visent l'univers humain et postulent comme condition sine qua non l'affirmation de la vie. Voici quelques traits caractéristiques des héros chez Anna de Noailles:

Laissez que j'aile auprès de ceux dont l'existence
 Répandait des rayons pourprés,
 Et qui sont dans la mort entrés avec aisance
 Et comme des danseurs sacrés!

.
 - J'ai pour héros tous ceux que le génie égare,
 Amants du rêve et du désir;

Tous les plus enivrés, tous les plus fous d'eux-mêmes
Avec mes yeux se sont croisés.

(Ebl., Les Héros 408-9)

On reconnaît sans difficulté dans le vers "tous les plus fous d'eux-mêmes" cette fixation réflexive sur la propre personne qui distingue les héros. Leur autoréférence a pour conséquence immédiate une inadaptation sociale car, tournés vers un état d'être idéal, ils se placent en dehors du commun par leur nature même. Il s'ensuit un isolement et un retrait dans le monde intérieur où toute interaction se réduit à un acte d'introspection. Zarathoustra est profondément solitaire, se situant à cheval entre le monde humain et divin, mais n'appartenant véritablement ni à l'un ni à l'autre, à l'image des héros d'Anna de Noailles: "Humbles parmi les dieux, roi parmi les humains!" (VM, Ô Monde! Nous passons 264). Comme résultante inévitable de leur intrépidité, ils vivent une gageure sans cesse redéfinie, où le courage d'aller jusqu'au bout des passions, d'affronter pareillement la joie et la mort, devient l'élément moral majeur: "Les véritables morts sont les coeurs sans audace / Qui n'ont rien exigé et qui n'ont rien tenté" (FE, Continuité 386). Toutefois, lorsqu'il va au-devant de défis ultimes, le héros est confronté, dans la même lancée, à l'image omniprésente de la mort. Car il s'engage corps et âme dans l'acte existentiel, et mettant toute sa vie en jeu, il risque la totalité de son être. Un héros ne progresse point par demi-mesures, mais, affrontant les extrêmes de l'existence, il agit dans un espace où la vie et la mort se côtoient indissociablement. En fait, ce n'est que par la présence imminente de la mort que ses actions prennent une

allure héroïque: "Et nul n'a contenu l'infini dans son corps / Qui gonflé de plaisir, n'a souhaité la mort ..." (Ebl., La Prière à Pallas Athénê 366-7).

Poussée à ses extrêmes confins, l'existence toujours grandissante du héros est toujours exposée au danger de périliter. L'axiome de la supra-humanité du héros revient à maintes reprises sous la plume d'Anna de Noailles, non sans être étroitement lié à l'évocation de la mort qui s'enlise en filigrane dans le texte:

Que ce soit la splendeur, l'enchantement, l'extase,
Qu'enivré, qu'exalté, l'on se sente éternel,
Que le charme du jour et du moment soit tel
Que l'on ne puisse plus prévoir la fin des choses,
Et pourtant, déjà tout s'éteint, déjà les roses
Au soleil de juillet s'entr'ouvrent pour mourir....
(Ebl., L'Ambition 96)

Ce poème est d'allure toute baroque: après le crescendo du développement dramatique, le mouvement poétique chute radicalement de ses hauteurs pour marquer la vanité des entreprises humaines. Tout se réduit en dernier lieu à la mort, d'un apogée jubilant, nous tombons dans le périgée du vanitas vanitatis, rude leçon qui accompagne tous les élans d'héroïsme chez Anna de Noailles. Celle qui conformait sa vie au précepte baudelairien d'un état d'ivresse permanent, selon l'expression "il faut toujours être ivre,"³¹ éprouvait amèrement la fragilité des transports exaltés. Je pense que c'est sur ce point que réside l'irrésistible charme du lyrisme noaillien: une tonalité de tristesse, une note de doute et de précarité s'y infiltrent, donnant aux vers leur aspect si profondément humain. L'hésitation et l'instabilité constitutive sont chez Anna de Noailles des composantes poétiques et psychologiques toujours latentes. Nous sommes alors

en présence d'une sensibilité à deux tranchants où l'exaltation devant la vie s'allie, simultanément ou successivement, au désespoir. Anna de Noailles nous peint la coexistence de ces émotions contraires au moment où elle visite le monastère Martorana, à Palerme: "Je voulais une fois encore, des yeux, du souffle, de toute l'âme, boire cette grande gorgée de tristesse qui en aucun lieu magnifique ne m'a manqué."³² La surabondance intenable de l'émotion vire alors dans un état d'abattement nerveux et de tristesse, conjuguant les deux pulsions antinomiques dans une sensibilité profondément partagée. Car, à mon avis, nous avons affaire chez Anna de Noailles à une personnalité cyclothymique, chevauchant entre deux modes extrêmes de perception, où les valeurs de la vie et de la mort sont conjointement présentes: "J'ai languï, j'ai bondi, nomade et solitaire / Des paradis de joie aux enfers du tourment" (VM, Elévation 296). Comme rappel constant à l'instabilité de la vie, la mort fait pendant au "goût de l'héroïque et du passionnel" (CI, Exaltation 19), si amplement chanté. C'est par l'occupation quasi obsessionnelle de la mort qu'elle diverge radicalement du nietzschéisme. Derrière l'affirmation effrénée de la vie, on sent poindre, chez cette artiste, une hantise physique de la mort, qui est inexistante dans l'oeuvre nietzschéenne. Dans son livre Nietzsche en France, Geneviève Bianquis remarque justement l'adhésion partielle et sélective d'Anna de Noailles au nietzschéisme, qui se limite finalement à l'aspect dionysiaque:

Ainsi, par un piquant détour, c'est une femme poète qui a le mieux recueilli en France l'inspiration dionysiaque de Nietzsche, cette "félicité azurée" qui gonfle de soleil et d'air embaumé certains chapitres du Zarathoustra.³³

Je tenterai, dans la partie suivante, de jeter quelque lumière sur les différentes couches de signification de la mort chez Anna de Noailles, pour démarquer son originalité par rapport à la philosophie nietzschéenne.

C. MEMENTO MORI

Le feu resplendissant s'approprie bientôt les
matières entassées, les consume et par elles s'élève plus
haut encore.³⁴

Comme point saillant de l'univers lyrique noaillien, la mort apparaît sous des facettes multiples, dont l'aspect proprement original consiste en la présence presque organique des morts. Là aussi, Anna de Noailles récuse toute approche métaphysique et théorique au profit d'une poésie individuelle, où l'on sent aisément vibrer dans de nombreux épicedes, la voix endeuillée du Moi parlant. Tout un volet thématique dans Les Vivants et les morts, titre par ailleurs révélateur, est consacré aux Tombeaux. Ce qui y frappe au prime abord, c'est la proximité des morts dans la vie intime de notre poète. Beaucoup plus qu'une manifestation de sympathie, elle fait preuve de la plus forte empathie à l'égard des morts, en leur vouant un véritable culte:

Que les morts soient les morts! que je ne presse pas
Des ombres sur mon coeur en leur disant: "Vous êtes
Mes rêves, mes bonheurs, mes plaisirs, mes tempêtes!
Que je ne serre plus des tombeaux dans mes bras!

Et qu'alors, délivrée enfin de cette extase,
Ne portant plus le monde à mon corps attaché,
Je puisse aller m'asseoir sous un arbre penché,
Et de quelque eau nouvelle emplir encore mon vase....

(Ebl., Invocation 330)

Peut-on exprimer avec plus de participation émotive une connivence intime avec les morts? Il ne fait pas de doute que, qualifiée d'"extase" par le poète elle-même, cette volonté de traiter les morts comme les vivants, comme ses amants, correspond à une véritable obsession. Anna de Noailles accepte difficilement la réalité de la mort, à laquelle elle était si douloureusement exposée toute sa vie durant. Les êtres chers à jamais disparus ont laissé dans son lyrisme les traces de leur existence et le chant d'amour d'Anna de Noailles résonne au-delà des tombeaux. Dans une interview donnée en 1912, elle explique combien la pensée de la mort lui est insupportable:

Au fond, j'ai deux sources d'inspiration: la joie de vivre et la souffrance de penser. Il y a des pensées auxquelles je ne peux me faire. Ainsi, par exemple, la pensée de la mort, la décomposition des êtres dans lesquels nous mettons tout le prix de la vie.³⁵

En tant que pôle antithétique de l'exubérance vitale, la mort assume une fonction monitoire, rappelant la brièveté de l'existence. Toutefois, il n'est pas, chez Anna de Noailles, de vers aussi cruellement évocateurs de la décomposition physique des corps, comme on en trouve dans La Charogne de Baudelaire, par exemple. Il n'est jamais question de disséquer, au moyen de la langue, le

spectacle brutal de la mort, mais notre poète se contente du concept de la privation de vie. Et ce concept se trouve intériorisé au point qu'elle-même est secouée par l'angoisse de la mort:

Hélas! je vous entends, morts de la terre chaude,
 Vous me brûlez les os!
 Depuis mes premiers ans, toute mon âme rôde
 Auprès de vos tombeaux....
 (Ebl., Constantinople 36)

La douleur lancinante éprouvée face aux morts, combinée à la mort comme véritable principe d'interrogation ontologique, confère à ce topos une ample signification. En effet, loin d'être simplement une lamentation pour les trépassés, les poèmes funèbres se métamorphosent peu à peu, pour prendre les aspects d'un prolongement vital. Ce qu'il y a de spécifiquement nietzschéen dans le traitement de la mort chez Anna de Noailles, c'est la volonté d'aller au-devant de l'anéantissement par l'anticipation active du moment ultime. A travers la conscience de sa propre finalité, notre poète assigne aux morts une existence fraternelle qui se confondra tôt ou tard avec la sienne:

Mais mon coeur, chaque soir, vient contempler vos cendres.
 Je ressemble au passé et vous à l'avenir.
 On ne possède bien que ce qu'on peut attendre:
 Je suis morte déjà, puisque je dois mourir....
 (VM, Les Vivants se sont tus 330)

Ces vers font naturellement penser à Montaigne, assumant, dans sa phase stoïcienne, que "philosopher, c'est apprendre à mourir," et articulent la même conviction vitale d'une intégration active de la mort dans la vie. La solidarité avec les morts va si loin que, parcourant sans cesse le royaume de la mort,

notre poète accède à un espace de clôture qui s'oppose à l'élément actif de la vie. D'où ce sentiment de culpabilité de sa propre corporéité, provoquant un schisme existentiel entre elle et les morts:

Comment vivre à présent? Tout être est solitaire,
Les morts ont tué les vivants,
Leur innombrable poids m'attire sous la terre.
Pourquoi sont-ils passés devant?

Je ne peux plus aimer, ni vouloir, ni comprendre,
A peine si je suis encor.
Ma famille infinie est impalpable cendre,
J'ai honte d'habiter un corps.

(FE, Lamentation 37)

Le hiatus existentiel entre les vivants et les morts, est rendu ici par une voix qui chante selon son âme, s'interroge ouvertement sur les possibilités d'une existence dorénavant entachée de négativité. Cet écho négatif et destructeur du poids de la mort correspond à des expériences très concrètement vécues, qui se teintent d'une nuance pathologique. Chez Anna de Noailles, la profondeur et l'intensité de la vision de la mort est à l'origine de tout un culte de la souffrance qui s'accroît à la fin de sa vie. Un recueil entier, L'Honneur de souffrir, marque le moment paroxystique d'une sensation prééminente tout au cours de son oeuvre. L'impression de résignation y est capitale: "Vivre n'est pas un bien. Les clairs instants sont rares" (HS, XIX 38). Ce vers est d'ailleurs une réminiscence de Ronsard: "Ce n'est pas grand plaisir que de vivre en ce monde."³⁶ Depuis ses cahiers de jeunesse, la douleur fait partie intégrante de l'univers affectif d'Anna de Noailles. N'est-ce pas une confession extrêmement touchante que la jeune artiste nous transmet ici en quelques mots:

J'ai souffert de toutes choses, des mots, des regards, des objets,
 J'ai souffert de l'indifférence
 De l'isolement (Cahier n° 9, 9-10)

L'hypersensibilité, qui s'amorce dès le plus jeune âge chez notre poète aura de fortes incidences sur sa vie affective à l'âge adulte et deviendra l'un des termes-clefs du lyrisme noaillien. Toute la douleur du monde, dirait-on, y est déposée poétiquement, et transcrite dans l'espace subjectif d'une conscience créatrice. Certes, la période fin-de-siècle est tout entière hantée par la décadence et le taedium vitae, où le rejet de l'existence s'est déjà figée en une convention littéraire. Il ne faut pas comprendre, pour autant, le thème de la souffrance chez Anna de Noailles comme l'influence d'une mode esthétique sur son oeuvre. Le grand mal du siècle, s'alliant à l'ennui romantique, se trouve déjà chez Villon, Christine de Pizan, Madame du Deffant et Rousseau, avec tous les symptômes de l'ennui, de l'angoisse de la mort et de la solitude. Il serait aberrant, cependant, d'établir une analogie entre la souffrance noaillienne et la morbidezza post-romantique, en fait assez complaisante, superficielle et stylisée. Tous les artifices sentimentaux sont absents quand Anna de Noailles écrit:

Je souffre. Le soir est léger
 Il est comme dans mon enfance;
 Mais toute l'humaine souffrance
 Fane le monde et le verger.
 (Ebl., Douleur 347)

Ces vers sont pénétrants par leur simplicité aussi bien que par le rappel au monde innocent et immaculé de l'enfance. On discerne dans ce tableau deux niveaux de conscience, avant et après l'intrusion de la souffrance dans l'univers

affectif du poète. Depuis L'Ombre des jours, où elle accède à la certitude que "toute joie est nouée à la douleur du monde" (OJ, L'Année 49), Anna de Noailles imprègne ses poèmes d'une gravité de ton qui témoigne de l'intensification de son propre désespoir. Comme dans son attitude face à la mort, elle prêche ici aussi le courage d'aller au-devant, d'explorer l'émotion douloureuse jusqu'à ses extrêmes limites: "Il faut, dans la douleur, descendre jusqu'en bas ..." (VM, Mon Dieu je sais qu'il faut 62). La douleur comme entité constitutive du système de pensée d'Anna de Noailles, est une composante qui a également retenu l'attention de Gérard d'Houville dans son article sur Les Vivants et les morts:

[J]e me suis sentie envahie de cette émotion si secrète, et qui prend sa source au plus profond et au plus sincère de nous-mêmes ... elle, qui nous fait revivre par l'enchantement de son génie son heure qui fut la plus belle: celle de la douleur et de la nuit ... C'est un chant de douleur.³⁷

Il est vrai que par l'authenticité de ses vers, Anna de Noailles, qui ne s'impose aucune contrainte esthétique du dehors, réussit une ouverture de l'espace intime le plus réduit. Et corrélativement, le lecteur s'introduit dans le monde de cette poésie à un niveau communicatif qui engage, à son tour, sa sensibilité profonde. La transsubjectivité est un des caractères forts chez Anna de Noailles, car, au-dessus de tout souci de description, ses images reprennent un mouvement vital. Ce poète n'utilise pas essentiellement la parole pour faire quelques beaux vers, mais pour dire ce qui représente, dans son système de pensée, la substance existentielle du monde. Dès lors, nous apercevons une

coordination directe entre l'acte d'énonciation poétique et l'exposition d'une philosophie, qui s'inspire fortement aux idées de Lucrèce. Au sujet de la souffrance, Lucrèce distingue deux raisons capitales qui causent la misère de l'homme. D'abord, au moment de sa création, l'homme est sujet à une conjonction aléatoire d'atomes qui s'assemblent pour composer son être physique et mental. Ensuite, tout au long de sa vie, il se laisse induire en erreur par la superstition et les fausses croyances qui égarent ses facultés de raisonnement. Le bilan est désastreux: "O misérables esprits des hommes, ô coeurs aveugles! Dans quelles ténèbres et dans quels dangers s'écoule ce peu d'instant qu'est la vie!"³⁸ Ce pessimisme foncier sur la condition humaine se fait aussi sentir chez Anna de Noailles, mais, selon notre observation précédente, la philosophie ne s'articule point en pensées abstraites. Nous sommes confrontés à toute une suite d'images qui, par leur force suggestive, agissent directement sur la sensibilité du lecteur, dans ce poème où toute la substance du monde est remise en question:

- Et pourtant, ô brillant et nombreux Univers,
Tous les morts sont couchés au funèbre revers
De ta belle cuirasse!
Tout ce que je respire est perfide et pervers:
Tes paysages d'or, peints de pourpre et de vert,
Ont jailli de ces sombres masses!
(FE, L'Automne 162)

L'univers entier est alors entaché de souffrance, car les morts se mêlent intimement à la substance du monde chez Anna de Noailles, et en font partie intégrante. Leur présence empiète si tragiquement sur celle des vivants, que

toute la trame de l'existence est conditionnée par cette réalité négative. Comme source principale de souffrance, la mort a un impact ontologique considérable chez notre poète, en déterminant toute une vision de vie négative et pessimiste. La souffrance et la mort agissent chez elle comme contrepoids à l'affirmation vitale, et par une interaction de deux réalités du vécu, Anna de Noailles réussit parfaitement à modeler l'être dans sa plénitude. Pour bien marquer le contraste avec Nietzsche, notons qu'une profonde douleur métaphysique est également présente chez le philosophe, mais qu'elle apparaît sous une forme d'observation abstraite. Il s'agit plutôt d'une réflexion sur la douleur, appréhendée comme élément métaphysique, que d'une sensation véritablement éprouvée. Là où Nietzsche reste dans le discours théorique, la voix d'Anna de Noailles jaillit de sa sensibilité profonde pour transformer poétiquement une émotion vécue. La divergence dans le traitement de la douleur chez les deux écrivains réside donc dans son esthétisation. Nietzsche remarque A PROPOS DE l'homme qui a souffert:

L'orgueil et le dégoût spirituels de l'homme qui a profondément souffert ... la certitude terrible, dont il est tout imprégné et coloré, de SAVOIR PLUS ... La profonde douleur rend noble, elle sépare.³⁹

Une étonnante parenté se révèle ici avec un vers de Baudelaire, qui évoque également l'ennoblissement de l'âme par l'action de la douleur: "Je sais que la douleur est la noblesse unique."⁴⁰ Je rapprocherais volontiers cette pensée de l'examen précédent sur l'héroïsme. Car la douleur impute au Moi une force augmentative, qui affine non seulement la sensibilité, mais la rend aussi de plus

en plus solide et résistante. Proportionnellement à l'action exercée par la douleur, l'homme avance sur les étapes de son itinéraire moral et affectif, et accède ainsi à un stade supérieur de l'existence. Il est d'ailleurs révélateur que Valéry, principalement opposé à l'émotivité en poésie, reconnaît dans une lettre à Anna de Noailles:

Il y a malheureusement en moi un homme tout autre que celui de qui les poèmes et les travaux font penser qu'il est tout rigueur, et dure volonté intellectuelle. J'ai voulu certainement être celui-ci, - celui qui ne souffre pas ... Mais qu'importe celui qui ne souffre pas!⁴¹

La souffrance comme base permanente de la sensibilité poétique donne au lyrisme noaillien une facture toute particulière. Vibrants d'un désenchantement aigu et sombre, ces vers renferment une profondeur de l'esprit qui s'allie aux effluves de pathétique. Tout un monde de la souffrance émerge de ce vers, admirablement bien réussi dans sa structure allitérative: "Console ce coeur plein de pleurs comme la mer" (FE, Le Chapelet d'ambre 303). Par la qualité suggestive des combinaisons vocales et du contenu, il me semble que nous avons ici un excellent exemple de ce que Musset qualifie de "pur sanglot": "Les plus désespérés sont les chants les plus beaux, / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots."⁴² Les résonances profondes de la mort et de la souffrance, deux éléments-clé dans le langage poétique et dans l'existence d'Anna de Noailles, installent au sein de son lyrisme l'image d'une mort toujours possible. C'est l'accord entre une existence tragiquement vécue et sa fixation dans l'écriture qui est propre à sa poésie. Une image particulièrement riche en signification, celle de la flamme, fait partie de ce paradigme de la mort, et devra être examinée de

plus près.

Dans sa préface au Jardin des roses de Saâdi, Anna de Noailles nous livre la quintessence de sa philosophie morale à travers l'image du feu: "Tout ce qui fait le prix de la vie, et tout ce qui reste d'elle: la flamme et la fumée!" (XXXIV). Le thème de la flamme est capital chez notre poète et sera modulé, çà et là, par des notions apparentées au même champ sémantique, telle la brûlure ou le feu. Ce qui est commun à toutes ces images, c'est la visualisation du caractère cyclothymique de la pensée noaillienne. Comme représentation picturale de l'alternance entre l'élan vital et son anéantissement, la flamme symbolise les deux éléments constitutifs d'une sensibilité constamment surexcitée. L'intensité de l'émotion est poussée aux extrêmes limites chez un poète, qui s'investit corps et âme dans l'emprise de l'immédiateté. S'épuisant à force de sentir le moment présent, Anna de Noailles a ses sens toujours en éveil pour capter de nouvelles impressions sensorielles. L'image de la flamme sert ici à concrétiser cette idée, déjà notée, de l'autoconsommation dans l'excès de vie: "Allons brûler nos yeux aux flammes du plaisir!" (Ebl., Le Voyage sentimental 22). Poussée par le désir de réunir en elle toutes les sensations dans leur instantanéité, Anna de Noailles vit dans un état d'extase continu, toujours à l'affût de sensations plus intenses. L'image de la flamme rend parfaitement ce dynamisme du renouvellement perpétuel, car, plus elle consume, plus elle devient puissante:

Ah! l'extase, ce feu qui ne veut pas sortir,
Cette maison qui brûle et qui dévore sa flamme ...

Alors éclate et crie et tombe au fond de l'âme
 Tout l'écartèlement de l'humain ressentir.

(OJ, La Musique 120)

Conforme au spectacle intérieur, l'action de la flamme signifie le moment suprême d'une émotion ressentie, qui s'inscrit entièrement au moment présent. L'effet poétique dans ces vers est d'autant plus pénétrant qu'il véhicule une sorte de claustrophobie, car les flammes qui agissent à l'intérieur du poète ne peuvent pas se libérer. L'intensification accrue du sentiment a lieu dans l'âme même du Je parlant, où s'éclate finalement l'entassement des sensations. Toute une série de notions, "éclate," "crie," "tombe," "écartèlement," illustre cette destruction intérieure opérée par le feu des passions. C'est "au fond de l'âme" qu'agit la flamme, et la position des deux termes "flamme" et "âme" à la rime semble prosodiquement indiquer leur correspondance étroite. Aristote, par ailleurs, exprime la substance propre de l'âme par une pensée analogue, empruntée à Démocrite: "Démocrite déclare que l'âme est une sorte de feu et de chaleur."⁴³ De même, dans la poésie baroque, on retrouve cette association entre l'âme et le feu, mais dans une perspective différente. Il ne s'agit pas de la substance pour ainsi dire "physique" de l'âme, mais d'une figure littéraire pour illustrer son aspect éthéré et volatile: "Considérez encore un peu / Que nos âmes ne sont que feu / Qui est plus léger que les flammes."⁴⁴ En se servant de l'image de la flamme d'âme, Anna de Noailles s'attribue une intériorité qui est essentiellement dynamique. En effet, deux pulsions y alternent sans cesse et sont consubstantielles, l'exaltation et l'anéantissement: "J'ai vécu, exaltée et mourante

de flammes" (Ebl., La Prière devant le soleil 85). On trouve d'ailleurs une observation comparable chez René Char dans Recherche de la Base et du Sommet: "Brûlé vif par un feu dont on est l'égal."⁴⁵ Chez notre poète, l'idée d'autoconsommation de l'âme dans le trop-plein de la sensation s'apparente à celle du jet d'eau, et également à la force morale autogénératrice du héros. Nous assistons alors à l'éclosion de tout un ensemble de figures où l'autoconsommation est équivalente à un acte d'autoproduction. Le mouvement essentiellement cyclique qui est à la base de ce dynamisme, projette toujours en avant, crée des formules nouvelles, régénère le matériau premier. C'est une vision du futur, des possibilités à venir, qui s'ébauche ici, car il y a transcendance permanente d'une forme pour en créer une autre. Cette perspective progressive et futuriste de la vie mentale et artistique d'Anna de Noailles est rendue, de manière tout originale, par Marina Tsvétaeva, dans une lettre de 1927:

Vous avez été nourrie au sein même de l'Etna, Vous! Etna: mère nourricière: Etna: tombe d'Empédocle ... Vous, non d'hier ou d'aujourd'hui, Vous toujours d'à VENIR.⁴⁶

A l'instar de l'irruption imprévisible et répétitive du volcan, les facultés émotives et créatrices de notre poète jaillissent, par intervalles, de son intimité réceptive. Toujours dépassant un stade antérieur de son existence, les élans successifs sont propulsés par une puissance motrice qui se place à la centralité même du sujet. N'est-ce-pas un mouvement incessant d'une poussée en avant, pour s'ouvrir de nouveaux horizons, une quête perpétuelle d'une condition

idéale qui ne pourra jamais être atteinte? Anna de Noailles vit, mentalement, dans un état temporaire et provisoire, sans cesse à la poursuite de nouvelles formes expressives: "Hélas! Mourir un soir, le coeur encore brûlant, / Sans avoir pu tout dire!" (Ebl., Adoration 27). La réserve inépuisable de sa créativité poétique confère à son lyrisme cette vitalité juvénile, toujours apte à se relever des aspects négatifs de l'existence. Maurice Barrès remarque avec justesse: "Nos grands romantiques sont mêlés de mort. Madame de Noailles est toujours un chant qui s'élève, une flamme."⁴⁷ C'est précisément cet aspect double qui ajoute du tonus à une poésie où la mort est omniprésente, certes, mais où elle est surpassée par un effort de création perpétuel. A travers sa matérialisation par l'image de la flamme, ce processus de création engendre une dynamique d'imagination où excelle notre poète. Au fur et à mesure que les feux de sensations s'intensifient, les articulations poétiques augmentent en quantité et en qualité. D'où le grand nombre chez Anna de Noailles d'images oratoires, qui ne décrivent aucune réalité extra-linguistique, mais qui servent à communiquer un contenu exclusivement imaginaire. Par une force animatrice toujours ravivée, notre poète s'investit dans un itinéraire poétique qui marque toujours le dépassement d'une étape précédente. Novalis compare cette incursion dans l'avenir à l'activité de la flamme:

Le dépassement de soi-même est partout l'acte suprême, le point initial, la GENESE DE LA VIE. Telle la flamme, qui n'est rien que cet acte.⁴⁸

Le dépassement comme principe vital et esthétique requiert au préalable un

enrichissement constant, une matière à brûler, si l'on veut, et qui, chez Anna de Noailles, afflue du monde extérieur. Car il n'est point de sensation ex nihilo, le relief psychologique se modèle d'après des images effectivement vécues. C'est de l'incorporation constante de l'univers entier dans l'intimité du poète que se nourrit son feu intérieur: "L'espace, les soleils, les pays, les écorces / Se joignaient à mon corps et brûlaient avec moi!" (VM, Elévation 296). Tout l'univers s'allie alors à son brasier intime, est brûlé par les flammes intérieures. Un magnifique passage de Nietzsche s'inscrit sans une optique tout analogue, où Zarathoustra déclare:

Oui, je sais quelle est mon origine:
Inassouvi comme la flamme,
J'arde et me consume.
Lumière est tout ce que je prends,
Charbon tout ce que je quitte:
Certes, je suis Flamme.⁴⁹

La métamorphose de la substance extérieure au contact de l'activité de l'esprit, en matière intellectuelle, accomplit cette augmentation constante de l'espace intérieur. C'est par ce que Bachelard appelle le "bûcher intime,"⁵⁰ que la multiplicité d'émotions extérieures se convertit, dans la sphère intime de l'âme, en mouvement générateur d'images poétiques. Cet instant transformationnel de l'apport du monde en espace d'intimité, est l'instant vital par excellence. Car, prises en leur soudaineté, les images qui affluent du dehors n'existent que pour une durée minime, celle précisément où elles suscitent une émotion chez l'artiste. Par l'acte de ex-movere, de s'émouvoir, l'artiste ouvre ses régions introspectives à cette source de sensations pour les insérer dans sa

conscience profonde. L'intervention intermittente du monde extérieur dans l'intimité brûlante de l'artiste constitue le point ultime de l'expérience vitale.

Dans L'Ame et la danse, Paul Valéry fait parler Socrate:

Mais qu'est-ce qu'une flamme, ô mes amis, si ce n'est LE MOMENT MEME? - Ce qu'il y a de fol, de joyeux, et de formidable dans l'instant même! ... Flamme est l'acte de ce moment qui est entre la terre et le ciel. O mes amis, tout ce qui passe de l'état lourd à l'état subtil, passe par le moment de feu et de lumière....⁵¹

Cette intensité de vie par l'absorption sans cesse renouvelée du monde dans l'immense espace psychique de l'être sentant, est également une revendication centrale chez Vigny: "Le pur enthousiasme est craint des faibles âmes / Qui ne sauraient porter son ardeur ni son poids. / Pourquoi le fuir? - La vie est double dans les flammes."⁵² Dès lors, chez Anna de Noailles, le flot d'images et d'impressions venues du dehors est accueilli avec une intensité vibrante dans son monde perceptif, jusqu'à devenir son principe existentiel. Car il s'agit, en somme, d'une attitude psychologique face au monde: l'espace objectif se transforme inlassablement en espace subjectif, et toutes les variations émotionnelles sont finalement ramenées à une conscience éminemment égocentrique. Ainsi, toute cette opération possessive sur le monde se joue à l'intérieur du champ sensoriel du poète. A travers une force sensible quasiment suraiguë, la multiplication excessive des émotions s'institue comme moteur psycho-dynamique. Faut-il s'étonner qu'Anna de Noailles fût gravement secouée par des troubles névropathes? Car cette projection en avant, par l'accumulation des sensations, rend caduc tout effort sédatif. Il est vrai que la flamme, toujours

agissante, finit par éroder la substance physique même d'un être en permanence exalté et extatique. On voit alors combien Anna de Noailles participe physiquement au procédé de création: elle habite la poésie organiquement, se mêle avec tous les sens aux vibrations et aux résonances de son lyrisme. Ses ultima verba, adressés à une amie, sont alors une conséquence logique de cette perpétuelle décomposition et recomposition: "Vous voyez bien ... que je ne meurs que de moi-même."⁵³ Comme conséquence suprême de cette flamme intérieure, l'autodestruction est une résultante inévitable. Toutefois, on ne peut insister suffisamment sur le fait que, loin de succomber passivement à cette consommation intérieure, notre poète provoque activement des états d'anéantissement successifs. Car, comme l'exprime pertinemment Novalis, il s'agit là d'un choix de vie, d'un principe philosophique dont elle fait le sien: "L'acte philosophique pur est de se tuer soi-même; c'est là réellement que commence toute philosophie."⁵⁴ Il s'avère donc que l'image de la flamme n'est pas une finalité en soi en tant que procédé littéraire, mais doit être intégrée dans le système philosophique noaillien. C'est véritablement en tant qu'énoncé philosophique que ce principe acquiert sa pleine signification.

En fait, la flamme n'est autre que la métaphore pathétique de la pensée allemande du "strib und werde," ou "meurs et deviens." On retrouve partout chez les philosophes allemands ce concept essentiellement dynamique qui est à la base du courant vital. Goethe en fait l'image princeps dans Le Divan:

Je veux louer le Vivant
Qui aspire à la mort dans la flamme

.
Et enfin, amant de la lumière,
Te voilà, ô papillon, consumé.

Et tant que tu n'as pas compris
Ce: Meurs et deviens!
Tu n'es qu'un hôte obscur
Sur la terre ténébreuse.⁵⁵

Lorsque Anna de Noailles s'assimile cette tradition philosophique, c'est sous l'influence prépondérante de Henri Heine: "- Vous me l'avez transmis, ce désir des conquêtes, / Ce besoin de mourir et de ressusciter ..." (VM, Henri Heine 256). Le mouvement rotatoire de la destruction et de la recreation s'insère dans le lyrisme noaillien comme l'interface des deux entités de la vie et de la mort. Dès lors, il n'y a plus deux domaines distincts, qui s'excluent mutuellement, mais un vaste champ existentiel inclusif. Comme elle prolonge poétiquement l'existence des morts, elle intègre la mort dans la vie et crée ainsi une interdépendance permanente entre ces deux réalités: "Ai-je vraiment bien su, dès ma sensible enfance, / Que tout est vie et mort, échange fraternel?" (VM, Il paraît que la mort ... 329). Ce principe interactif d'un échange entre la vie et la mort est par la suite adapté à différentes situations du vécu, d'où il ressort d'une façon très concrète. Il agit par exemple dans l'amour, quand Eros dit à Echo: "Mais, ô mon amie, ô ma morte, / Toi qui meurs, qui vis et remeurs ..." (PA, XXXVIII 54). Ailleurs, l'échange de la vie et de la mort se double d'une interaction humaine, où deux amants sont alternativement exposés à ces réalités extrêmes:

Qu'avons-nous souhaité dans le plaisir, cher être,
 Si ce n'est d'être tour à tour
 Celui qui meurt, celui qui voit l'autre renaître ...
 (FE, Il n'est pas un instant 348)

Les incessantes métamorphoses qui prolifèrent chez Anna de Noailles en un foisonnement verbal sans pareil, sont l'écho du désir permanent de transformation. Par de nombreuses saillies d'images parlantes, qui se déversent dans sa poésie comme autant de variations affectives, l'effort créateur équivaut chez elle au "bonheur dont on meurt et dont on va renaître ..." (Ebl., L'Occident 70). Il s'ensuit logiquement de cette permanente exposition à la mort, d'où on va renaître, que la perception de la mort est graduelle chez Anna de Noailles. Dans son système de pensée, nous ne passons pas radicalement de la vie à la mort, mais nous approchons la mort par étapes successives. La méditation sur ce thème apparaît clairement dans un poème d'amour, où l'action dévorante de la passion entraîne une mort graduelle:

Mon enfance, dans mon coeur,
 Subsistait avec aisance.
 J'ai souffert de ta rigueur:

Tu as tué mon enfance!

En son midi l'ample été
 Voit ses roses qui renaissent,
 Ainsi brillait ma beauté:

Tu as tué ma jeunesse!

Et pendant que tu détruis
 Ma vie aux luisantes ailes ...

(PA, LXXXV 110)

La destruction de différents âges sur l'itinéraire vital, et la renaissance à un âge ultérieur, est un principe dynamique chez Anna de Noailles qui prouve combien l'empreinte de l'antiquité est forte dans son oeuvre. En effet, Plutarque expose abondamment cette progression graduelle vers la mort ultime, à travers le passage de diverses formes de mort vécues antérieurement. Au juste, la mort n'est que le cumul, si l'on veut, de toute une série d'anéantissements préalables:

Et pourtant, nous ne redoutons qu'une seule mort, ce qui est ridicule puisque nous en avons subi et en subissons actuellement un si grand nombre ... l'homme fait meurt quand naît le vieillard, et auparavant le jeune homme était mort pour faire place à l'homme fait, de même que l'enfant pour faire place au jeune homme, et le nourrisson pour faire place à l'enfant. L'homme d'hier est mort pour faire place à celui d'aujourd'hui, et l'homme d'aujourd'hui est en train de mourir pour faire place à celui de demain.⁵⁶

Dans ce développement de Plutarque, les réminiscences ovidiennes sont aisément saisissables, car la matière universelle, essentiellement mobile, est sujette à des métamorphoses incessantes: "Ce que nous avons été, ce que nous sommes, nous ne le serons plus demain."⁵⁷ L'impact du panta rhei d'Héraclite sur la vie humaine fait que notre existence est à jamais irréversible, et engendre sans arrêt de nouvelles formes du vécu. Reprise à la Renaissance, la vision d'un monde en mouvement conditionne également la philosophie ronsardienne:

Ainsi le temps se coule, et le présent faict place
 Au futur importun que les talons luy trace:
 Ce qui fut se refaict, tout coule comme une eau,
 Et rien dessous le Ciel ne se void de nouveau:
 Mais la forme se change en une autre nouvelle,
 Et ce changement là, VIVRE au monde s'appelle,
 Et MOURIR, quand la forme en une autre s'en va.⁵⁸

Anna de Noailles est profondément influencée de cette vision antique de la

mort graduelle, qui engage le fond de sa propre pensée. Si elle reprend les anciens concepts philosophiques, c'est qu'elle y trouve une corrélation avec le champ imaginaire de la flamme, qui matérialise la notion du "meurs et deviens." Une fois reconnue et acceptée comme principe existentiel incontournable, la mort perd sa connotation négative. Qui plus est, son côté destructeur véhicule un aspect hautement positif, car il abrite une potentialité infinie de création. C'est par la mort et la souffrance que se forment des configurations nouvelles, tant dans la vie que dans l'art. Au moment où elle réalise cette force génératrice inhérente à la mort et à la souffrance, un changement complet d'attitude s'opère chez notre poète, car elle enrichit ces réalités d'une valeur psychologique positive. Dans ses variations sur ces motifs, la mort et la souffrance sont alors dotées de facultés cognitives. C'est au contact de ces réalités que le poète accède à un stade de connaissance supérieur et que, anticipant la douleur extrême, elle s'en affranchit finalement:

O Mort, de t'avoir craint un jour, je me repens.
 O fille de Cybèle auguste, et du dieu Pan
 Dont les bras ont porté la terre et le feuillage,
 Toi, divine, par qui le coeur est enfin sage,
 Que faisais-je, quand, triste, aux approches du soir
 Je me cachais de toi et craignais de te voir?

Lance-moi ton lacet, tes flèches et ton sable,
 Et que je jette en toi la douleur et l'ardeur
 De ma raison malade et de mon mauvais coeur.
 (OJ, La Mort favorable 175-6)

C'est la volte-face dans son attitude envers la mort que le poète illustre ici. Rejetant les craintes tout humaines, éprouvées auparavant, on voit nettement

l'amorce d'une attitude "héroïque" qu'elle prendra désormais. Car la mort sert de réceptacle pour la totalité des souffrances et constitue le défi ultime lancé à l'homme. Ce n'est pas au moyen d'une acceptation résignée et passive que l'on va au-devant de la mort, c'est par une volition ferme de se l'approprier. Du coup, le sujet sentant amplifie sa sphère existentielle jusqu'aux régions éternelles:

Vienne la mort, mon âme a dépassé les bornes,
 Mon esprit, comme un astre, aux cieux s'est projeté.
 J'ignorerai l'abîme humiliant et morne,
 Mon coeur dans la douleur eut son éternité!
 (VM, Les Morts 321)

Ces vers présentent l'aspect d'une véritable invocation de la mort, où la puissance de l'émotion provient précisément du refus d'un "abîme humiliant et morne." Au moyen de ses facultés réflexives, l'homme est apte à s'élever au-dessus des forces naturelles et, tel le roseau pensant pascalien, restitue à sa condition humaine sa dignité. Pour Anna de Noailles également, la confrontation avec la mort implique une prise de participation intellectuelle: "Va, ne t'attarde pas. Sache mourir" (FE, Quoi! Tu crains de mourir 272). Endurer le sort n'est pas suffisant, car le rôle positif de la mort, consiste à éduquer l'homme vers la sagesse. Dès lors, ce concept abstrait est ramené aux dimensions humaines, et prend des aspects anthropomorphiques: "Mais venez, chère mort; mon âme vous appelle. / Asseyez-vous ici et donnez-moi la main" (VM, J'espère de mourir 21). Engagée dans une situation de dialogue à mesure de l'homme, la réalité brutale de la mort est humanisée, placée à pied d'égalité avec le poète. Le trait

proprement noaillien dans le maniement de la mort comme thème poétique réside dans l'exubérance et la vivacité qui sont quasiment incrustées dans son psychisme. Le désir de la mort prend alors les allures d'un élan vital, qui s'oppose catégoriquement à toute sorte de morosité. Au tréfonds d'elle-même, Anna de Noailles porte une adhésion innée à toutes les articulations affirmatives, et choisit cette attitude également dans le domaine de la mort. Ce n'est pas seulement une sorte de carmen consolatorium quand elle décrit la béatitude de l'âme après la délivrance du corps. Car la désintégration physique de l'homme coïncide avec la réintégration à la matière universelle et éternelle de la terre. D'où cette joyeuse complicité qui s'installe entre la mort et le poète: "Mourir dans la buée ardente de l'été ... / Mourir pour être encore plus proche de la terre" (CI, La Mort fervente 39-40). Comme principe salubre, la mort est tout à fait dépourvue de son aspect maléfique et dotée d'une valorisation positive dans l'univers noaillien. Elle devient un bien, une possibilité de vie, permettant à l'homme de s'élever au niveau supérieur de sa condition. Ce phénomène de la mort méliorative s'impose avec une fréquence régulière dans l'oeuvre d'Anna de Noailles, et en produit l'éréthisme sous-jacent. Malgré la hantise de la vieillesse et de la débilité, il ne s'agit pas d'une poésie de la douleur, où la prédisposition à la tristesse teinte les vers d'une mélancolie profonde. Au contraire, nous avons affaire à une esthétique affirmative. La mort n'apporte pas une simple délivrance des maux terrestres, mais elle est ardemment souhaitée, voire invoquée, comme une étape inévitable du processus existentiel. Là encore,

la forte ascendance de la pensée antique sur l'oeuvre d'Anna de Noailles se fait sentir. Quand elle parle de "l'allégresse de la mort" (HS, III 15) elle rappelle l'acceptation positive de la mort dans le paganisme. On en trouve des illustrations dans les épigrammes funéraires de l'Anthologie grecque, où la maxime "pars en joie"⁵⁹ préconise le même consentement actif à la force de la nature. Anna de Noailles ressent au plus profond de soi que la vie et la mort ne sont pas deux entités contraires, mais confluentes. Elles contribuent toutes les deux à la vaste exploration de l'univers dans sa globalité. Si alors l'ennui et le mal percent, par moments, l'expérience du poète, elle n'est pas définitivement abattue. Écoutons-la dans une lettre à Bernard Grasset:

Car l'être sensé peut souhaiter de mourir, il ne consent pas à déchoir;
dans ses combats avec le sort tout-puissant on le voit panteler, mais
s'il ne succombe il lui dérobe un gain. (Exactitudes XVIII)

Anna de Noailles, au fond, est tout autre qu'un esprit frustré, et le mal ne s'implante que passagèrement dans son psychisme pour être dépassé par la transmutation en bien. Cependant, c'est exactement le parcours à travers la peine profonde, intimement vécue et ressentie, qui empreint sa poésie d'une l'intense authenticité. A travers sa philosophie de l'acceptation joyeuse de la mort, qui résulte de ses propres expériences émotives, elle rejoint les axiomes du nietzschéisme. Le rire fou de Zarathoustra éclate face à la mort: "Et le rire enflammé d'une âme qui descend / Dans le Hadès sublime!... (Ebl., Adoration 27). Au moment où l'acceptation de la mort se convertit en principe de joie, toutes les valeurs de la vie, de l'exubérance et de la jouissance, y seront

associées. Par plusieurs transmutations successives, nous aboutissons finalement, chez notre poète, à une véritable volonté et volupté de la souffrance. Il n'y a guère de torpeur, de sécheresse ou d'indifférence de l'âme quand Anna de Noailles chante:

J'ai construit jusqu'aux cieux la tour de ma détresse,
N'interrompant jamais cet épuisant labeur:
Il reluit de désirs, il brûle de caresses,
Et les vitraux sont faits du cristal de mes pleurs ...
(VM, Ainsi les jours ont fui 111)

Cette tour de Babel de la douleur, transcrivant par son image même l'hybris humaine, "reluit de désirs," "brûle de caresses" et jouit de sa propre puissance. Il y a là une delectatio morosa qui va beaucoup plus loin en intensité que le "dolce è il mio languir"⁶⁰ du Furieux chez Giordano Bruno. En fait, notre poète subit ici encore une forte incidence nietzschéenne, car la volupté de l'abîme qui se manifeste chez Nietzsche est tout identique à la sienne:

Dans le flot houleux
De l'océan des béatitudes,
Dans l'harmonie sonore
Des ondes de vapeurs embaumées,
Dans la tourmente infinie
Du souffle du monde -
S'engloutir - s'abîmer -
Inconscient - joie suprême!⁶¹

De sa situation dans un état intermédiaire entre deux extrêmes, l'homme puise des sensations on ne peut plus variées, pour les réintégrer et réunir dans la complexité de sa vie psychologique. Au plus profond de l'être, il y a, chez Nietzsche, comme chez Anna de Noailles, une tension antagoniste entre le sentiment douloureux de la souffrance, et la volupté de l'affirmation vitale.

Ainsi se crée, à un degré d'acuité ultime, une oscillation entre deux pôles d'attraction, qui devient la véritable force dynamique et l'essence de leur lyrisme. Ce leitmotiv est également facile à reconnaître chez Novalis:

J'avance au-delà,
 Et le tourment
 Devient aiguillon
 De volupté.

 Je ressens de la mort
 L'onde de jouvence ...⁶²

La structure bipolaire de la compréhension et de l'appréhension du monde, associée à l'engagement profond de l'artiste dans l'une et l'autre expérience existentielle, ne marque pas seulement les étapes d'un processus mental et affectif.

Au-delà du phénomène psychologique, cette dualité est, encore et surtout, le principe moteur par excellence de l'action créatrice. Car les facultés réceptives et cognitives du Moi intime sont aussitôt articulées en langage poétique. Modulée sur l'ampleur de la vision d'une conscience créatrice, la poésie devient le compte rendu du théâtre du monde dans toute son étendue. C'est la gravité de la douleur, étroitement liée à la substance profonde du monde, qui déclenche le mouvement psychologique et poétique:

- Douleur que me comblez, chantez, voix infinie!
 Attachez à mon cou vos froids colliers de fer;
 Qu'importent l'esclavage et la dure agonie,
 Je vois les mondes entr'ouverts!

(VM, La Douleur 40)

Dès lors, par l'emprise de l'acte poétique et philosophique sur la matière

émotive de la douleur, celle-ci se transmue en substance intellectuelle et perd son caractère sensible. Pour citer encore Novalis:

J'anéantis le mal et la douleur, etc. par l'ACTE PHILOSOPHIQUE
- par SUBLIMATION - par l'orientation et le renvoi du mal et de la
douleur à eux-mêmes ...⁶³

C'est par la ré-flexion, le renvoi des émotions à elles-mêmes, que le poète transpose dans sa poésie le contenu affectif du monde. Au fort de sa douleur, il y a véritablement la coexistence de deux états d'âme contraires, l'emprise du sentiment et le plaisir, quasi libidineux, de le chanter. Le poète assume alors le plus possible des forces vitales, dont les racines plongent au coeur même de sa sensibilité. Il déverse sans retenue la surabondance de ses émotions, où l'effervescence des sens s'incarne dans des figures poétiques tout aussi multiples. Quand la création se détache sur un fond émotif, le poète cultive un art complexe, en accord avec son psychisme intime, et qui engendre des images directement provoquées par la sensation. Dans ses cahiers de jeunesse, Anna de Noailles explique clairement le phénomène de la vis poetica, avec une insistance particulière sur l'activité de l'esprit, transformant l'émotion en énoncé:

Le poète est celui qui dans l'apaisement sait encore prolonger ou rappeler sa passion. Et ainsi il donne encore un écho plus faible, mais vibrant encore de l'amour, de la douleur et de toute émotion là où le vulgaire a oublié et s'est tu.
(Cahier n° 9, recto 88)

La superposition simultanée de deux couches de perception, émotive et réflexive, caractérise le point central du Moi poétique. Les vers sont une pure exhalaison de sensations éprouvées, qui s'alimentent au monde extérieur pour être fixées ensuite dans l'essence lyrique. C'est alors que le furor intervient sur

la voie de la création. Ce terme ne désigne pas la colère, comme dans le sens moderne de fureur, mais toute agitation frénétique de l'être, le délire, l'élan, la folie. A partir de la naissance d'un sentiment s'initie le délire verbal du furor poeticus, qui rehausse la poésie jusqu'à un niveau existentiel. Si le monde est donc souvent perçu, chez Anna de Noailles, à travers le prisme de la douleur, c'est par la force créatrice qu'il est maîtrisé. Comme l'action poétique présuppose toujours un état de conscience supérieur à l'émotion, il ne peut y avoir de douleur absolue dans les vers. Madame de Staël exprime cette pensée avec sagacité dans Corinne ou l'Italie:

La véritable douleur n'a point de fécondité naturelle ... Le bonheur est nécessaire à tout et la poésie la plus mélancolique doit être inspirée par une sorte de verve qui suppose de la force et des jouissances intellectuelles.⁶⁴

Ainsi, si le poème est le véhicule de la douleur et du mal, son existence même requiert un état de lucidité intellectuelle, incompatible avec une douleur complète. Celle-ci mène plutôt à l'aboulie, renonce à toute volition et s'absorbe finalement dans la stérilité. Au contraire, le furor poeticus chez Anna de Noailles est pareil à la flamme, il consume l'apport émotif au fond de l'âme pour en allumer le feu créateur. Le lyrisme noaillien est le reflet d'une réalité psychique, un espace de célébration vitale devant la présence constante de la mort. Deux réalités existentielles, celle de la vie et celle de la mort, y convergent pour marquer les extrémités affectives d'un champ poétique extrêmement vaste.

Après avoir examiné la poésie noaillienne sous l'angle conceptuel, je

procéderai maintenant à une étude topographique. Car il est des lieux qui apparaissent comme des constantes expressives chez Anna de Noailles et qui sont indissociables, aussi bien du procédé de création proprement dit, que de son contenu philosophique.

D. PARADEISOS

Chante, mon coeur, les jardins que tu ne connais pas; jardins,
 Qui sont comme coulés dans le cristal, clairs, inaccessibles,
 Eaux et roses d'Ispahan ou de Chiraz,
 Chante leur félicité, chante leur gloire de n'être à nul autre
 comparables.⁶⁵

Tout au long de son oeuvre, Anna de Noailles affiche une prédilection nette pour les manifestations botaniques. Une multitude de plantes et de fleurs y dégage une saveur particulière, apportant ainsi une dimension visuelle et olfactive qui contribue à renforcer le caractère palpable de la poésie noaillienne. Aucun poète ne fait intervenir, plus fréquemment ou plus substantiellement, les éléments du monde floral dans ces vers. La large place qu'ils occupent chez Anna de Noailles est due, en partie, à sa connaissance intime des plantes qu'elle cultivait depuis son enfance dans le jardin du châtelet d'Amphion. C'est là qu'elle reçut du monde les images végétales qui prendront un aspect primordial dans sa création poétique. En effet, notre poète repère et inventorie tout un

univers de fleurs et de plantes, dont je n'indiquerai ici qu'un échantillon représentatif.

C'est surtout dans Les Eblouissements que se manifeste la sensibilité florale d'Anna de Noailles, évoquant tour à tour les plantes les plus communes et les plus rares. Une partie entière, intitulée Les Jardins est consacrée à l'univers botanique dans ce recueil, où figurent des titres tels que Le Fruitier de septembre, Jardin près de la mer, Le Verger de lis, Jardin persan, La Première Aubépine, Jardin d'enfance, Jardin au Japon, Petit Jardin avec un poivrier, et bien d'autres encore. Il s'agit là, en somme, de pages odorantes d'où monte un parfum d'exotisme et d'étrangeté, et qui contiennent également une incontestable valeur picturale. On y trouve des pervenches, des roses, des myosotis, des rosiers, des vignes et du lierre; ailleurs, il est question de l'anémone, du thym, de la menthe, du lis brun qui fleurissent sur les mauves collines. Ce qui frappe encore dans ces tableaux, c'est l'extraordinaire inventivité de l'artiste, qui réussit, par le moyen de son imagination verbale, à infuser une vie réelle au monde botanique. Nous sommes loin de toute sorte d'immobilisme descriptif, loin encore d'une nature morte pittoresque. Chez Anna de Noailles, les strophes jaillissent ardentes et passionnées lorsqu'elle élève un véritable dithyrambe aux jardins:

- Charmilles, ifs taillés, sentiers de buis ornés!
L'ombrage et le soleil, pétales alternés,
S'aiguisent l'un à l'autre, et tremblent sur le sable.
Un jardin est secret, profond, inépuisable;
Tout y est ténébreux, confortable et divers,
Toutes les plantes ont d'autres teintes de vert.

La clématite, éparse et molle, se comporte
 Autrement que les lis qui veillent à la porte;
 Chaque fleur a ses jeux, sa foi, son passe-temps;
 Semblable au nénuphar sur un tranquille étang,
 La capucine, au bord de son large feuillage
 Liquide, transparent, frais et détendu, nage;
 L'héliotrope est un subtil grésillement,
 Un charbon violet, délicat et fumant,
 Dont le crépitement, incessant, tord et ride
 L'azur qui se suspend à sa grâce torride.
 Et, de tous ces petits calices consumés,
 De ces gosiers de miel, ouverts, demi-fermés,
 De ces grappes d'odeur, languides, expansives,
 Ecumant sur le jour comme l'eau sur les rives,
 Montent cette buée et ces soupirs pareils
 A la vapeur royale et blanche des soleils ...
 - O jardins! ô maisons que je ne puis décrire,
 Où la paix, le bonheur, la musique et le rire
 Sont enfouis, cachés, trésors mystérieux,
 Vous êtes le délire et l'amour de mes yeux!
 (Ebl., La Consolation de l'été 54-5)

N'est-ce pas par une étonnante acrobatie verbale que le poète réussit une peinture, au sens presque concret du terme, d'un jardin estival? Possédant à la fois un sens d'observation extrêmement aigu, et une richesse de vocabulaire tout aussi diversifiée, elle insuffle une âme à la végétation inanimée. Le point saillant de cette vue sur un jardin est, à ce qu'il me semble, la faculté de démembrer la réalité en un nombre infini de fragments. Qu'ils soient d'ordre visuel, olfactif ou sonore, ils s'effilent le long de la séquence syntaxique comme dans un kaléidoscope. A tour de rôle, les nuances et les colorations sont précisées, comparées, soumises au regard scrutateur du Je parlant. Car on reconnaît, derrière l'usage abondant d'adjectifs, une forte volonté de mainmise de la part de l'artiste. Au moyen de la particularisation du monde extérieur, elle extrait les

aspects singuliers qui s'imposent à sa conscience subjective, pour créer ce jardin selon ses propres paradigmes. Reproduire, de manière réaliste, un jardin tel qu'il se présente sous ses yeux, n'a aucun intérêt pour Anna de Noailles. Tout au contraire, c'est la construction volontaire de l'esprit, remaniant la réalité objective en réalité subjective, qui importe au premier chef. Les diverses facettes qu'elle nous présente de ce jardin, sont plutôt celles d'une peinture impressionniste, où le monde extérieur est entièrement métamorphosé par la subjectivité de l'artiste. Il s'opère alors un transfert de réalité par l'emprise artistique sur le monde, en ce que la réalité extérieure est subordonnée aux impressions personnelles. Ainsi, Anna de Noailles considère la création d'images comme l'activité propre de l'intelligence: "Le monde des images est toute la vie de l'esprit, il évoque le tangible et accompagne l'abstrait; il se répand dans la divagation ..." (Exactitudes XIV-XV). Aussi faut-il souligner que, malgré le caractère profondément sensuel de cette poésie, la composante intellectuelle, qui génère les images, a une prééminence indiscutable. Il n'est pas de discours intelligible qui ne soit le résultat d'une activité de l'esprit. Toutefois, le contenu véhiculé, l'âme qui se fait sentir dans les vers, peut très bien revêtir une forme autre qu'intellectuelle. Ortega y Gasset voit chez Anna de Noailles surtout l'expression d'une sensibilité végétale:

El alma que en esta poesía se expresa no es espiritual; es más bien el alma de un cuerpo que fuera vegetal ... Ana de Noailles siente el universo como una magnolia, una rosa o un jazmin.⁶⁶

Cette observation d'une empathie fondamentale du poète avec tout ce qui

constitue l'univers végétal, est particulièrement vraie pour un récit en prose, où elle rapporte sa visite au Forum à Rome. Le voici en intégrale:

Un tiède coquelicot d'où s'est enfui un jeune papillon qui semblait un peu de miel pétri et volant; une rose foncée, exiguë et sans parfum, arrachée au pur bassin des Vestales; une verte figue aux parois bombées et bien tendues, avec sa goutte de lait jaspée et sa feuille duveteuse, cueillie dans l'espace même où Antoine harangua le peuple après la mort de César, voilà ce que Rome gisante - ô nature! ô vie éternelle! - a déposé aujourd'hui dans mes mains.

(Exactitudes, Le Printemps au Forum 13)

C'est avec un souci du détail extrêmement poussé que nous assistons ici à la condensation de tout un monde romain, ancien et présent, en figures végétales: un coquelicot, une rose et une figue. Ce procédé de concentration du symbole même de la grandeur romaine en l'infinie petitesse de fleurs et de fruits, est un trait marquant de l'écriture noaillienne. Car, ce qui est insignifiant en apparence, complètement écrasé par les monuments gigantesques tout autour, est doté poétiquement d'une prime importance. Un accessoire futile dans la réalité du monde se transforme ainsi en phénomène prédominant dans l'espace poétique. Par le regard sélectif de l'artiste, le monde devient à la fois sujet de méditation et objet de transformation. Au poète-démiurge, il incombe alors de créer son propre univers par le pouvoir du langage, où les valeurs esthétiques et morales sont complètement subjectives et subversives.

En dehors de la création d'un lieu végétal, la topographie imaginaire chez Anna de Noailles marque une forte propension vers les pays lointains. Elle voyagea assez peu: en 1885 à Constantinople, en 1909 en Italie et en Espagne, en 1913 elle parcourt de nouveau l'Italie. Anna de Noailles se rend en Alsace

et en Allemagne à plusieurs reprises, en Belgique, en Angleterre et en Suisse, mais reste plutôt sédentaire. Aussi les aspects du voyage qui m'intéressent ne sont-ils pas les récits, pourtant nombreux, qu'elle en donne. Il me paraît plus opportun d'examiner ce thème sous l'angle psychologique, car c'est dans le psychisme profond de l'artiste que se révèlent ses pulsions véritables.

Par moments, le désir, très vif en elle, de se libérer des contrariétés de la vie réelle, débouche sur une tentative d'évasion. C'est alors un pays féerique, un jardin géant, qui devient lieu de refuge privilégié:

Quelquefois, quand le jour me cause trop de peine,
Je tourne mes regards vers une île lointaine,
Jardin géant, si haut, si puissant, si pur,
Qu'il semble être un ciel vert sous l'autre ciel d'azur ...
(Ebl., Une Ile 115)

Une vision du pays idéal, géographiquement isolé du monde, s'oppose aux platitudes du quotidien dont le poète a hâte de s'échapper. Le jardin fantastique s'élève sur cette île comme un autre ciel, ouvre au grand large et repousse les limites de l'horizon jusqu'à l'infini. Avec une insistance toujours plus poignante, Anna de Noailles chante le désir du départ pour un ailleurs fabuleux, où l'acte seul du départ promet une amélioration de sa situation:

On respire, sur tout l'éclatant paysage,
Une odeur de plaisir, de départ: ô voyage,
O divine aventure, appel des cioux lointains!
(Ebl., L'Occident 69)

Ou encore cette invitation au voyage qui est évidemment réminiscente de Baudelaire: "O mon ami, le temps fait bondir sa fanfare, / Venez, partons, fuyons, pour vivre ou pour mourir" (Ebl., Le Voyage sentimental 22). Chez

Baudelaire, on peut lire: "Mon enfant, ma soeur, / Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble!"⁶⁷ L'euphorie du voyage est d'autant plus intense, chez les deux poètes, que la destination est totalement inconnue. Il n'y a pas, à vrai dire, de destination vers un endroit précis, mais l'élan se dirige vers un pays de chimères. C'est d'une pure utopie qu'il s'agit, dans le sens étymologique de u-topos, signifiant au juste aucun endroit. Dès lors, ce qui importe avant tout, c'est le départ, le dépassement de la condition d'aujourd'hui pour s'aventurer dans les empires chimériques de demain. Anna de Noailles est à jamais apatriée, citoyenne du monde idéal, propulsée sur les chemins de l'errance éternelle:

Je n'ai point de demeure au monde,
Point de foyer et point de lit
Où glisser ma peine profonde
Dans l'accoutumance et l'oubli.

J'erre en cherchant quel coin de la terre
Ou quelle étoile au firmament;
Fragments de mon coeur solitaire,
L'attireront comme un aimant.

Je cherche vers l'aube nouvelle
Et dans les lointains disparus,
Quelque écho d'une âme jumelle

.

Je ne suis pas habituée
Et ne t'ai point appartenu,
Car ma demeure est située
Au royaume de l'inconnu!

(DVPE, L'Exil 177)

Telle une nomade sur les routes terrestres et célestes, symboles respectifs du dépaysement physique et moral, notre poète est perpétuellement en quête de la terre promise; aux errances du corps viennent s'ajouter les errements de

l'esprit pour créer l'impression, chez elle, d'une inquiétude constitutive de son psychisme. En fait, Anna de Noailles remarque elle-même que "[C]'est toujours soi qu'on cherche en croyant qu'on s'évade" (VM, Mon Dieu, je ne sais rien 271). Au fond, la quête du pays idéal se conjugue avec la quête d'identité d'un Moi intime fortement agité. L'épigraphe nietzschéenne qu'elle place en tête de la série Poèmes de l'Esprit dans Les Forces éternelles, ramène Anna de Noailles au coeur du nietzschéisme: "Où est ma demeure? C'est elle que je demande, que je cherche ..." (178). Ces vers indiquent à la fois une angoisse existentielle et un espoir toujours renouvelé d'une vie meilleure. Cependant, notre poète n'est pas dupe de ses visions. Elle reconnaît pleinement le caractère optatif et illusoire d'un bonheur parfait, et c'est avec une résignation certaine qu'elle se prononce:

- Le confiant espoir, l'allégresse naïve
 De croire que plus loin d'autres cieux, d'autres mains,
 Donneront de meilleurs et plus chers lendemains,
 Et que le bonheur est aux lieux où l'on arrive ...

 Moi aussi, m'en aller vers d'autres quelque part ...
 (OI, Les Voyages 42-5)

L'image baudelairienne du Any where out of the world s'impose nettement ici. Car le désir obsessionnel d'être là où l'on n'est pas, avoisine de près celui de l'exil volontaire. Parcourir le monde sans jamais s'installer de façon permanente dans la vie, mûrit l'interrogation existentielle du poète et forme la base de sa vie psychologique. Baudelaire s'explique:

Il me semble que je ne serai toujours bien que là où je ne suis pas, et

cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.⁶⁸

Chez Anna de Noailles également, le désir de se soustraire au temps et à l'espace du moment présent, engage le poète dans une volonté de déplacement perpétuel. La promesse de lumière et de splendeur provoque en elle cet horror loci, par qui Lucrèce désigne l'incapacité de s'adapter à un lieu précis. Dès lors, quand elle visite Naples, et qu'elle est physiquement déplacée, elle s'évade, par l'action de l'esprit, vers d'autres horizons qui sont hors d'atteinte. Voyons cette scène où elle se trouve sur la terrasse de son hôtel napolitain, les yeux errant à l'horizon:

Là, me disais-je, est Tarente. Là, Sybaris.
Là-bas, l'Ionie ... Abreuvée des splendeurs de cette nuit parfaite, je
révais de l'autre rive. (Préf., Le Jardin des roses XVIII)

On reconnaît dans ces vers, à mon avis, encore la dynamique autogénératrice qui est fondamentale chez Anna de Noailles. A partir d'images concrètes se crée tout un monde onirique, une perspective fictive, qui s'autopropulse en des variations infinies de ce qu'elle appelle "l'autre rive." Cette expression provient d'ailleurs de D'Annunzio, qui l'avait inscrite dans l'album dudit hôtel à Naples: "La gioia è sempre l'altra riva" (ib.). Tout un foisonnement d'autres rives fictives se projette alors dans la poésie noaillienne:

L'Espagne ocreuse ... Byzance, consolée, inerte et bienheureuse ...
la Grèce, debout au bleu de l'air salin ... le Japon en vernis ... la
Perse en faïence ... l'Egypte au front bandé d'orgueil et de science ...
Tunis ronde et flambant d'un blanc de kaolin ... la Chine jaune,
accroupie et fumant ses poisons ... la Suède d'argent avec ses deux
saisons ... le Maroc en arceaux, sa mosquée et ses laines ... la
Hollande avec ses cuivres et ses pains ... la sombre Allemagne et ses

contes de fée ... l'Italie avec ses marbres et ses ors ... (OJ, Les Voyages 42-3)

Le parcours poétique, à vol d'oiseau, de nombreux Eldorados imagés, révèle en même temps le goût de l'exotisme et le désir d'évasion du poète. Il s'agit de lieux réels véritablement existants, mais qui sont stylisés à l'extrême, au point de devenir leurs propres mythes. Si Anna de Noailles est toute ferveur pour les pays du soleil levant, c'est dans l'optique d'élargir son horizon à l'inconnu, pour combler un espace géographique de nostalgie et de rêve, sans jamais se rassasier. Au contraire, la nourriture spirituelle de ce foisonnement de pays très caractérisés, provient justement de sa faculté inventive, où l'évocation d'une image en génère une autre. Anna de Noailles crée dans l'immédiateté, dans l'enchaînement direct de réseaux associatifs, qui se répondent les uns les autres. Il est une terre de prédilection, amplement représentée dans la poésie noaillienne, et qui mérite une attention particulière. C'est la Perse qui occupe de loin le devant de la scène parmi les pays de rêve, apportant une puissante tonalité orientale au lyrisme d'Anna de Noailles.

Edmée de la Rochefoucauld, dans son livre sur Anna de Noailles, tout comme Ida-Marie Frandon dans le sien sur L'Orient de Maurice Barrès, reconnaissent dans ce phénomène d'"orientalisation" une forte incidence barrésienne:

Cette "orientalisation" d'Anna de Noailles s'explique par l'influence de Maurice Barrès dont elle a reconnu elle-même la préférence pour l'Orient ...⁶⁹

Il est exact que, malgré l'importance majeure de la pensée nationaliste chez

Barrès, on discerne, çà et là dans ses écrits, des allusions à l'univers persan.

Ainsi, dans le Voyage de Sparte, il déclare à son ami turc Tigrane :

Si j'ai rêvé plusieurs fois que, dans Chirâz, je visitais le tombeau de Sa[â]di et qu'un jeune lettré convaincu par ma démarche me livrait le sens secret de Firdousi, d'Hafiz et d'Omar Khayyam, ce jeune lettré c'était vous. J'aime la rêverie auprès du jet d'eau des cours intérieures d'Asie; j'aime les histoires un peu fades, mais pleines de ressources verbales, sur les amours de la rose et du rossignol.⁷⁰

Trois axes principaux représentent ici l'univers persan: les poètes, le patio, la parole. C'est-à-dire la voix de la Perse antique, le decorum oriental par excellence, et les richesses verbales d'une langue qui s'articule souvent en allégories. Tous ces éléments se retrouvent, avec l'accent lyrique qui lui est particulier, chez Anna de Noailles. "Les jardins de Chirâz et la tombe immortelle / Où Sa[â]di refleurit en pétales joyeux" (Ebl., Rêverie persane 137), de même que "Hafiz et Féghâni" (Ebl., Les Délices orientales 93), y sont présents. L'image du jet d'eau est centrale dans Paysage persan:

Un homme accorde une guitare
Près du jet d'eau bas, argentin,
Tandis qu'une femme prépare
Un lit charmant dans un jardin ...
(Ebl., Paysage persan 47)

Finalement, Anna de Noailles chante les amours de la rose et du rossignol: "O musique d'amour frémissante et visible, / les soupirs de la rose et du chaud rossignol" (Ebl., Rêverie persane 137). Il y a donc fort à croire que le goût et les images que notre poète développe de la Perse, ont été suggérés par Barrès, ou, du moins, que les deux écrivains ont eu recours à la même source d'inspiration. Car rappelons que ni l'un ni l'autre n'a véritablement visité ce

pays, et que leurs tableaux persans sont les purs fruits d'une imagination créatrice. Toutefois, une confidence d'Anna de Noailles est révélatrice dans la mesure où elle reconnaît Barrès comme l'instigateur de ses poésies orientales:

Barrès qui avait pour sa petite ville natale [Charmes-sur-Moselle] un attachement filial sentait son coeur envahi par de profonds et mélancoliques désirs lorsqu'il songeait à Ispahan, à Trébizonde, à Bénarès. C'est lui qui me pria de chanter Constantinople que j'avais visitée dans mon enfance.⁷¹

En fait, comme écho littéraire du voyage qu'elle y effectua en 1885, la Turquie est largement représentée dans l'oeuvre noaillienne. Aussi peut-on sentir qu'il s'agit là d'une expérience effectivement vécue, et que c'est par une sorte de mémoire imaginaire que le réel et le fictif se superposent dans les tableaux turcs. Constantinople, les figuiers d'Arnaout-Keui (Ebl., Constantinople 35), les jardins d'Eyoub, Yildiz et Buyukdéré (Ebl., L'Occident 70), "les mers de Marmara lumineuses et chaudes" et "un blanc cimetière ouvert près du Bosphore" (Ebl., Poème de l'Azur 60), les "soirs de Galata" (VM, Tu vis, je bois l'azur ... 10) et la "douceur d'Anatolie" (Ebl., Délire d'un soir d'été 331), sont autant de variantes poétiques de ces impressions de voyage. Il existe également des récits en prose, contenus dans le volume Exactitudes, de cette première rencontre avec l'Orient. Mais, ce qui m'intéresse dans l'expression lyrique, c'est l'interférence de l'événement biographique avec l'apport imaginaire. Dans Constantinople, Anna de Noailles signale ce croisement entre la réalité et l'émergence du moment poétique, où le vécu est modelé selon les principes de l'art:

J'ai vu Constantinople étant petite fille,
 Je m'en souviens un peu.
 Je me souviens d'un vase où le myrrhe grésille,
 Et d'un minaret bleu.

Je me souviens d'un soir aux Eaux-Douces d'Asie,
 Soir si traînant, si mou,
 Que déjà, comme un chaud serpent, la Poésie
 S'enroulait à mon cou.

(Ebl., Constantinople 33)

Le symbolisme même du "chaud serpent" pour dire les tentations de la Poésie, montre, je pense, les puissances séductrices du langage sur la réalité. Car celle-ci est non seulement transformée en substance poétique, mais c'est grâce à cette transformation que la réalité EST poétiquement et subsiste comme oeuvre d'art:

On n'aurait jamais su ma peine ou mon délire,
 Je n'aurais pas chanté,
 J'aurais tenu sur moi comme une grande lyre
 Les soleils de l'été. (37)

Ainsi, la réalité ne peut être dite que par l'intermédiaire et l'artifice du langage, ne peut se réaliser qu'en modèle imaginaire. Chez Anna de Noailles, l'expérience orientale n'est pas tant une expérience de vie qu'une expérimentation poétique sur un matériau premier qui s'apprête à des variations infinies. Le manuscrit de Rêverie persane révèle, par exemple, son hésitation dans le choix d'un épithète. En premier lieu, le poète avait mis "la divine Ispahan," ensuite, "la fameuse Ispahan," pour adopter en version définitive "l'éclatante Ispahan."⁷¹ On voit qu'elle opte pour l'épithète dont le contenu sémantique est le plus fort en intensité émotive. C'est sur ce point que réside

l'action poétique sur le monde: un élément réel est doté d'une charge affective, provoquée à la fois par le sens et la sonorité du mot, et donne une impression toute différente. Cette poétisation du monde apparaît également dans une autre invocation à Ispahan, préfaçant Le Jardin des roses de Saâdi:

Ispahan, combien j'eusse aimé votre pauvreté de sultane au désert ,
vos rondes coupes de faïence bleue, luisantes comme les vagues des
mers du Sud, vos humbles rues sablonneuses, établies sur tant de
roses foulées au cours des siècles, qu'on leur suppose des assises
incarnates, aux baumes concentrées. (Préf., Le Jardin des roses XVI)

Cette prédilection de la Perse pour chanter des lieux féeriques du monde ancien et présent, se démarque fortement dans l'oeuvre d'Anna de Noailles. Contrairement à la Turquie, la Perse n'est associée à aucun souvenir personnel et devient une sorte de terre vierge où le poète projette ses désirs. C'est la naissance dans une autre existence, toute poétique et imaginaire, qu'offre la Perse. Se refaire une vie nouvelle, à partir des vocables de la langue, me semble le rôle principal de l'orientalisme noaillien:

- Ah! par ces nuits d'été, dans l'Orient immense,
Etre un coeur qui s'éveille, une âme qui commence !
Etre encore une enfant qui rêve et qui attend
Dans un petit jardin de l'antique Ispahan ...

(Ebl., La Nostalgie 152)

Il est alors capital, à mon avis, de considérer le caractère réflexif de la transformation poétique du monde. Certes, Anna de Noailles se crée une terre persane conforme à ses inclinations, idéalisée et mythique, et transforme ainsi la réalité en rêve. Mais, inversement, cette image poétique crée le poète à son image. Car c'est à une Persane qu'elle s'identifie dans sa "seconde" vie. Elle

devient une créature de sa propre création. Voyons comment elle s'insère corps et âme dans ses tableaux fictifs. Les garçons persans lui parlent:

C'est vous, soeur de nos coeurs, vous l'amante des roses,
Le souffle du matin et des soirs étouffants!

.
Venez, nous vous ferons reine de Trébizonde,
Princesse de l'aurore et des nuits sans sommeil ...

(Ebl., Rêverie persane 138)

Ailleurs, elle ne trace pas seulement le tableau d'une danseuse persane, mais se reconnaît si fortement dans son personnage, qu'elle en devient quasiment l'image spéculaire:

Dame persane, en robe rose,
Qui dansez dans le frais vallon,
Tournez vers mon âme morose
Votre oeil de biche, sombre et long.

Veuillez écouter ma plainte:
J'étais faite aussi pour danser
Sur la tulipe et la jacinthe
Que vos pieds viennent caresser.

(Ebl., Danseuse persane 11)

L'"oeil de biche, sombre et long," rappelle les figures de femmes dans les miniatures persanes, il est vrai, mais aussi l'étonnante parenté physionomique d'Anna de Noailles avec le type persan. C'est sa propre image que le poète nous donne ici, sous forme de danseuse persane et Barrès n'était pas sans remarquer cette ressemblance. Il écrit dans ses Cahiers: "C'est une figure comme il y en a sur les boîtes persanes."⁷³ Ou encore: "Nous continuerons d'écrire que vous êtes une jeune Grecque, mais je sais bien que vous êtes la Persane dans son jardin" (122). Ailleurs, on peut lire: "Son profil quand elle se glisse dans la

voiture est éclairé d'un si bel oeil oriental que je dis: ... vous êtes la Persane dans son jardin" (110). On trouve des réminiscences littérales de ces observations chez notre poète:

Et, pensive, j'aurai la paix douce et narquoise
Des dames que l'on voit ouvrir un si bel oeil
Sur une vieille boîte en pâte de turquoise
Qui parfume et verdit comme un divin tilleul....
(Ebl., Rêverie persane 139))

Jean Cocteau, de sa part, écrit dans une lettre à Anna de Noailles: "Vous êtes la rose que Saâdi tient dans sa bouche."⁷⁴ Elle est, selon Jean Giraudoux: "Eblouissante, mais peu Française. C'est une alouette levantine."⁷⁵ L'attrait qu'exerce la Perse sur le poète provient donc du fait que ce pays lui permet de se livrer à l'expression de sa propre personne intime. En même temps, nous avons affaire à un espace hypothétique, qui ouvre une perspective de recherche poétique. Comme monde à la fois vrai et différent, ancien et présent, la fonction de la Perse dans l'oeuvre noaillienne est des plus complexes. Ainsi, la danseuse persane sert également de véhicule poétique pour la maxime épicurienne de la saisie de l'instant. A la composante tempéramentale s'ajoute donc l'articulation d'une philosophie païenne transplantée dans l'univers persan:

Tu dis que c'est l'heure de vivre,
Que le moment de vivre est court,
Que ton Dieu veut que l'on s'enivre
De parfum, de vin et d'amour!

.
Tu chantes la vie, et la vie!
(Ebl., Danseuse persane 14-5)

N'est-ce pas une incarnation, dans la danseuse persane, de la philosophie

noaillienne? Débordante de sensibilité et de joie de vivre, elle figure une réalisation idéale de l'existence, d'après les préceptes moraux du poète. Dans sa signification topique chez Anna de Noailles, le rôle dévolu à la Perse est justement de peindre un état idéal: teinté d'érotisme, plongé dans des profondeurs mythiques et féeriques, ivre de soleil, assoiffé de vie et de beauté, ce pays devient le lieu suprême de l'évasion mentale et artistique. Ou mieux, c'est le paradis sur terre que le poète chante ici. Et c'est véritablement la notion de "paradis" qui constitue le point d'intersection de plusieurs motifs poétiques. Issu de l'avestique pairi-daēza, ce terme désigne en persan un jardin clos. Le jardin persan est donc l'endroit où confluent la sensibilité florale du poète, sa prédilection pour la Perse, et sa tentative d'évasion dans un lieu paradisiaque. En outre, l'image centrale du feu chez Anna de Noailles rentre également dans ce paradigme. En effet, chez les Zoroastriens de l'Iran ancien, le feu était vénéré comme un attribut du dieu suprême Ahura Masda. Plusieurs temples de feu témoignent de statut sacré de cet élément, auquel étaient consacrés de nombreux cultes. Comme microcosme des affinités poétiques et mentales d'Anna de Noailles, le jardin persan abrite dans son enceinte la perspective d'une existence parfaite. Son poème sur Le-Jardin-qui-séduit-le-coeur atteste clairement cette projection du désir dans un espace de rêve persan. Ida-Marie Frandon avance que l'étude de Louis Dubeux, L'Univers, histoire et description de tous les peuples: La Perse, aurait servi de source d'inspiration à Anna de Noailles et en donne la citation en question:

Au pied de la montagne de Sa[â]di, s'étend le Bag dil Couscha, jardin qui séduit le coeur, le plus beau de ceux qui se trouvent en dehors de l'enceinte de Schiraz. (117)

Dans la strophe liminaire, Anna de Noailles fait explicitement référence à une source livresque. Mais elle ajoute aussitôt une sorte de rêve prémonitoire qui lui aurait révélé l'existence onirique de ce jardin à une période antérieure:

Je l'ai lu dans un livre odorant, tendre et triste,
Dont je sors pleine de langueur,
Et maintenant je sais qu'on le voit, qu'il existe,
Le jardin-qui-séduit-le-coeur!

Il s'étend vers Chirâz, au bas de la montagne
Qui porte le nom de Sa[â]di.
Mon âme, se peut-il que mon corps t'accompagne
Et vole vers ce paradis?

(Ebl., Le Jardin-qui-séduit-le-coeur 122)

Décrit comme un paradis, ce jardin renferme deux couches de réalité, celle, consciente, de la description chez Dubeux, et celle, inconsciente, de la rêverie orientale du poète. La trajectoire à travers ce décor fleuri est comme l'aboutissement de l'âme dans son séjour idéal. Ce moment de focalisation extrême de tous les désirs sur le lieu clos d'un jardin persan, est insupportable en intensité:

- Jamais je ne supporterais
Cet accomplissement du rêve:
La nuit persane qui se lève
Sur les jets d'eaux et les cyprès ...

(Ebl., Les Délices orientales 93)

Lieu d'élection par excellence, le jardin persan incite à la volupté, invite au délire des sens, est teinté de mélancolie et imprégné de parfums. Les joutes

poétiques qui rendent cette rêverie sont incomparablement belles chez Anna de Noailles et, dans la succession des prises de vue, on retient l'impression très marquée d'une sensibilité poétique analogue au charme gracieux du jardin. Anna de Noailles ne chante pas, elle nous enchante:

Je rêve d'un jardin, sous ses fleurs expirant,
 Près de Baghi-Haram, dans le soir odorant,
 Quand un vent tiède, ondé, vient du golfe Persique;
 Jardin près d'un palais orné de mosaïque,
 Au temps où les rosiers sont d'ardents bataillons
 De pourpre, de parfums, de force et de rayons.
 Je serai là; l'eau douce, opaque, chaude et verte,
 Luirait, de petits ponts à moitié recouverte.
 Je penserais aux jours d'Assuérus, d'Esther.
 Une telle douceur persane emplirait l'air
 Que tout aurait pour moi, dans l'ombre cramoisie,
 Le parfum de santal des beaux bazars d'Asie.
 Le blanc jet d'eau ferait, frappant ses petits coups,
 Ce bruit qui donne soif et rend féroce et doux.
 Je serais le milieu de la beauté du monde.

.
 Quand le jaune jasmin enguirlandant la porte
 Se coule dans ma bouche et dans mon coeur descend
 Jusqu'à ce que je sois brûlante et demi-morte
 A force de plaisir, de soupirs et d'encens.
 Se pourrait-il vraiment que notre corps supporte
 La beauté d'un jardin dans l'empire persan?

(Ebl., Jardin persan 261-2)

On décèle dans ces vers une puissante tonalité mélancolique, suscitée par le rythme régulier et la syntaxe assouplie, mais aussi par l'évocation de tous les éléments constitutifs d'un jardin persan. Depuis le "palais orné de mosaïque" jusqu'au bassin d'eau et la fleur typisée du jasmin, tout un tableau pittoresque abondamment parfumé et coloré est présenté ici. Toutefois, en dépit du décor quelque peu conventionnel, il ne s'agit aucunement d'un cliché littéraire. Chez

Anna de Noailles, l'apport de la force créatrice vivifie cette scène, qui pourrait très bien être rendue de manière tout à fait terne et descriptive. Dès le premier vers, "[j]e rêve d'un jardin, sous ses fleurs expirant," une merveilleuse image métaphorique réussit à créer une atmosphère: celle de la défaillance du jardin sous le poids des fleurs qui est égale à celle éprouvée par le poète, à la fin, quand elle tombe "demi-morte" devant tant de beauté. N'est-elle pas écrasée d'être "le milieu de la beauté du monde," complètement envahie par les parfums et les splendeurs, jusqu'à s'évanouir dans l'extase? L'alternance entre les états de conscience et d'inconscience, donne un fort accent pathétique à ce poème. Car elle se grise de "plaisir, de soupirs et d'encens," recherchant toujours, en dehors des impressions visuelles, le contact physique avec le spectacle environnant. L'incorporation de ce paysage choisi par le jasmin qui "[s]e coule dans [s]a bouche et dans [s]on coeur descend," est un trait typiquement noaillien. On y reconnaît encore son imagination prolifique qui s'épanche directement en images suggestives à l'extrême. Anna de Noailles se mêle à l'univers par toutes les fibres et, en contrepartie, ajoute un élément physique absolument inouï à sa création. Il donne au poème son éclat brillant et à l'orientalisme noaillien sa note particulière. En effet, si l'on compare les tableaux orientaux d'Anna de Noailles à ceux d'autres poètes "orientalisants" de l'époque, Lamartine, Nerval, Gautier, Barrès ou Loti, on repère sans difficulté que chez notre poète, nous avons affaire à un orientalisme vécu. Non point vécu comme épisode biographique, mais comme climat spirituel, comme atmosphère

de l'âme. Telle la Sulamite, Anna de Noailles est une "habitante des jardins" orientaux, et redit dans ses poèmes persans l'essence de son propre être. Aussi est-elle pleinement consciente du caractère mythique des lieux qu'elle chante. L'âge d'or de l'empire persan est révolu et seule la nostalgie, la trace du passé, subsiste comme matière poétique:

Hélas! il est fini, le temps divin et tendre
Des parcs éclairés d'un lampion,
De la fable ingénue et si douce à comprendre
De la tortue et du scorpion;

.
Dans la paix du Koran et des métamorphoses
Les Perses dorment leur sommeil;
Il ne reste plus d'eux que la cendre des roses,
Que la lune et que le soleil.

Mais, du moins, sur la terre, aux plus beaux jours du monde,
Ils ont bu la douce liqueur
Du désir, des plaisirs, de l'extase profonde,
Au jardin-qui-séduit-le-cœur!

(Ebl., Le Jardin-qui-séduit-le-cœur 124)

Désintégrée en sa réalité physique, la Perse est engloutie dans une somnolence dont seul le souvenir émerge comme rappel d'un temps fabuleux. L'action poétique devient alors essentiellement vitale pour faire revivre une époque, pour reconstruire cet in illo tempore mythique par l'élaboration d'une pensée. Et c'est là, dans la construction intellectuelle, que réside l'achèvement du paradis noaillien. Les jardins, l'Orient, elle les porte en elle-même: "[M]e sentant devenir moi-même un paradis" (Ebl., Les Eaux de Damas 43). Dès lors, le poète s'affranchit du réel pour fixer l'insularité heureuse du jardin au fond de son cœur: "Regardez dans mon cœur: des parterres d'oeillets / Fleurissent près

d'un bleu rivage" (Ebl., La Promesse 160). Toutes les impressions du monde extérieur sont alors replacées dans la centralité du sujet qui devient ainsi totalement indépendant:

Que ce n'est pas le pré, mais mon oeil qui fleurit,
Et que, si je voulais, sous ma paupière close
Je pourrais voir encor le soleil et la rose ...
(Ebl., Surprise 268)

Par le seul acte d'imagination, le poète nous livre un parfait exemple de son autonomie face au monde. C'est par le pouvoir du langage que toutes les ressources poétiques se mobilisent dans l'expression du Moi. Car l'intériorité de l'artiste devient le véritable champ d'expérimentation et d'exploration, le regard sur le monde subissant une introversion totale. Dans Les Eaux de Damas, Anna de Noailles crée un flux torrentiel d'images, qui retracent les mouvements aquatiques, et qui sont toutes inventées:

Que de bonheur perdu loin des beaux climats!
Je ne verrai jamais la ville de Damas;
Mais en fermant les yeux, en laissant goutte à goutte
Son image filtrer dans mon âme, j'écoute
Le bruit de printemps vert, de mille mois d'avril,
Bruit de sources errant dans le jardin d'Armide,
Bruit d'air, de filtre d'eau, de tambourin liquide,
Bruit argentin, luisant, circulant, blanc et blanc,
Bruit de brise qui glisse et de poisson volant!
Ah! comme je vous vois, eaux douces, promptes, nettes,
Qui giclez, qui tinte, obsédantes sonnettes,
Qui montez dans le fût des fontaines, et puis
Rejaillissez encor, ressautez dans des puits,
Dans des prés, dans des fleurs do(Ebl., Les Eaux de Damas 41)
(Ebl., Les Eaux de Damas 41)

On pense aux Jeux d'eau de Ravel, tant notre poète réussit merveilleusement à rendre l'impression auditive, voire musicale, qui s'effile le long des vers.

Nous avons, ici encore, un exemple poignant de l'abondante inventivité verbale, où les saillies d'images inattendues confèrent au tableau son incontestable vivacité. Anna de Noailles va plus loin dans son détachement du monde extérieur, car elle ne recrée pas seulement la réalité à sa guise, elle s'y substitue entièrement. C'est elle qui tient lieu de tous les jardins, en remplaçant les jardins du monde par celui de son coeur:

Mon coeur, mes doigts, mes yeux profonds,
S'entr'ouvrent comme des pétales;
Je suis la tulipe qui fond
Sous la lumière orientale.

Je suis le lilas abrité
Dans le bosquet que l'aube humecte,
Je suis le bourgeon, duveté
Comme les ailes d'un insecte ...

(Ebl., Le Jeune matin 278)

Le jardin devient alors congénital au poète, par une intériorisation progressive, qui va stylistiquement de la métonymie ("comme des pétales") à la métaphore ("Je suis la tulipe"). Peu à peu, la réalité est supplantée par la création, car le lieu qui importe seul est le lieu poétique. Chez Anna de Noailles, la substitution du réel par l'imaginaire, la métamorphose du monde en mots, est un procédé fondamental:

Lorsque je souffre trop de ton brillant visage,
Quand mon coeur asservi ne peut plus te quitter,
Je songe qu'autrefois de lointains paysages,
Des ports et leurs vaisseaux, de fameuses cités
M'éblouissaient ainsi; mon désir irrité
Croyait ne pas pouvoir vivre sans ces rivages ...

- Je n'en eus plus besoin quand je les eus chantés.

(PA, XI 21)

Dès lors, le texte devient substitut de réalité, véhicule l'expression d'une vérité exclusivement éprouvée en soi. Le jardin de la Perse se transforme en jardin de poésie. En effet, les vers d'Anna de Noailles ressemblent étrangement aux mosaïques qu'elle chante, portent toutes les caractéristiques de la structure réticulaire d'un jardin. Non seulement le style fleuri et les arabesques verbales donnent cette impression, mais également l'enchâssement des images. Elles sont toutes imbriquées les unes dans les autres, dispersées et réparties dans l'espace textuel pour être unifiées ensuite à un niveau supérieur. Les observations d'Annemarie Schimmel sur l'analogie esthétique entre le ghazal, un court poème lyrique persan, et un tapis à décor de jardin, peuvent également s'appliquer à la poésie noailienne:

In der Tat erinnert das Ghasel mit seinen vielen verschiedenen, scheinbar durch nichts als den Reim begrenzten Bildern an einen feingeknüpften Gartenteppich, dessen einzelne Bilder in einem geheimnisvollen größeren Zusammenhang gesehen werden müssen.⁷⁶

D'après Schimmel, la diversité d'images hétérogènes qui ne sont réunies que par la rime, rappelle les noeuds délicats d'un tapis, dont les motifs jardiniers doivent être considérés dans un contexte plus large. De même, chez Anna de Noailles, nous avons constaté à plusieurs reprises la complexité lexicale, qui s'ajoute à la disparité des images. Leurs ramifications extraordinaires à travers la trame rétifforme de l'espace textuel peut se comparer, sans difficulté, à la croissance organique des plantes. Toutefois, l'affluence des images, où s'interpénètrent des éléments spirituels et matériels, est contenue dans l'ordre intérieur de la métrique. Au fil des vers, le poète établit ainsi la corrélation

entre les diverses images hétéroclites et la structure poétique inhérente, pour les assembler dans un texte unifié. Henri de Régnier compare d'ailleurs le parcours d'un livre de poésie à celui d'un jardin:

Un livre de vers me fait toujours songer à un jardin. N'est-ce-pas un lieu clos, choisi et parfumé? Le vers monte aux treillages de la pensée et la fleurit de la clochette de ses rimes. Une strophe est une grappe d'images. Un jardin est un livre. On s'y promène et on y rêve. Tous deux ont des symétries et des perspectives. L'allée et la phrase nous invitent.⁷⁷

Cette correspondance entre les traits de la parole poétique et ceux du jardin, ouvre une perspective de recherche qui apporte un élément absolument fondamental à la poésie noaillienne. Dans le chapitre suivant, j'examinerai cette composante structurelle, qui mérite d'être éclaircie davantage. Il m'importe de révéler les mécanismes intérieurs de l'espace poétique, par lesquels l'apport imaginaire est régi et structuré pour donner forme à la pensée.

NOTES DU CHAPITRE II

¹ André Chénier, "Néère," Les Bucoliques, éd. par Maria de Heredia (Paris: Maison du Livre, 1907) 58.

² Robert de Montesquiou, Deux Muses: La Comtesse Anna de Noailles et Lucie Delarue-Mardrus, manuscrit Bibliothèque Nationale, Fond Robert de Montesquiou, [N.a.fr. 15251].

³ André Lang, "Voyage en zigzags," interview avec Anna de Noailles, Les Annales 1er janvier 1922: 17.

⁴ Elizabeth Barrett-Browning, Sonnets from the Portuguese, I (New-York: Brentano's, 1944) 43.

⁵ Stéphane Mallarmé, "L'Après-midi d'un faune," Oeuvres complètes, (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1945) 50.

⁶ Anna de Brancovan, Cahier n° 10, 1894 (Archives Brancovan) recto 26.

⁷ Anna de Brancovan, Cahier n° 9, automne 1894 (Archives Brancovan) recto 3-4.

⁸ Charles-Louis Philippe, lettre de 1897, citée par Marcel Raymond, De Baudelaire au Surréalisme (Paris: Corti, 1963) 66.

⁹ Gaston Rageot, "Les poètes par les poètes," Conferencia 1er juin 1921: 502.

¹⁰ Colette, "Discours de réception de Madame Colette successeur de la Comtesse de Noailles à l'Académie royale de Belgique," cité par Jean Cocteau, La Comtesse de Noailles Oui et Non, (Paris: Perrin, 1963) 203.

¹¹ Sappho, Anacréon et Anacréontiques, trad. Mario Meunier (Paris: Grasset, 1932) 126-7.

¹² Leconte de Lisle, "La Tige d'oeillet," Poèmes antiques, (Paris: Gallimard, 1994) 176.

¹³ Maurice Barrès, "Un Grand Poète," Le Figaro 9 juillet 1904: 1.

¹⁴ Charly Clerc, Le Génie du paganisme (Paris: Payot, 1926) 218.

¹⁵ Georges-Armand Masson, La Comtesse de Noailles: son oeuvre (Paris: Edition du Carnet Critique, 1922) 38.

¹⁶ Anna de Brancovan, Album de poésie (Archives Brancovan).

¹⁷ Anacréon, Odes, trad. J.-B. de Saint Victor (Paris: Nicolle, 1813) 11.

¹⁸ Lorenzo dé Medici, "Canti carnascialeschi," I, 7, Scritti scelti, (Torino: Unione Tipografico-editoria Torinese, 1955) 235.

¹⁹ Anna de Noailles, "Ronsard," La Muse française févr. 1924: 138.

²⁰ Euripide, Les Bacchantes, v. 910, trad. Henri Grégoire (Paris: Les Belles Lettres, 1975) 278.

²¹ Pierre Messian, "Un Grand Poète," Revue Forézienne, oct. 1904: 314.

²² Mario Meunier, "Anna de Noailles et l'âme grecque," Les Nouvelles littéraires, 6 mai 1933: 4.

²³ Anna de Noailles, "Ronsard" 140.

²⁴ Henri Peyre, "L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne," Yale Romanic Studies XIX (New Haven: Yale UP, 1941) 3.

²⁵ Friedrich Nietzsche, Volonté de puissance, I. IV, n° 417, trad. Geneviève Bianquis (Paris: Gallimard, 1938) 331 (C'est Nietzsche qui souligne).

²⁶ Battista Guarini, Il Pastor fido, III, 1 (Edinburgh UP, 1976) 176.

²⁷ Marcel Proust, lettre à Anna de Noailles, 12 mars 1904, Correspondance, t. IV, 1904, éd. par Philip Kolb (Paris: Plon, 1978) 85.

²⁸ Jean-Louis Vaudoyer, "L'Oeuvre de Madame de Noailles," Les Essais oct. et nov. 1904: 9.

²⁹ Paul Valéry, "Aurore," Oeuvres, t. I (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1957) 112.

³⁰ Friedrich Nietzsche, Ecce homo, trad. Alexandre Vialatte (Paris: Union Générale d'Editions, 1988) 119.

³¹ Charles Baudelaire, "Enivrez-vous," "Le Spleen de Paris," XXXIII, Oeuvres Complètes, II (Paris, Gallimard/La Pléiade, 1976) 337.

³² Anna de Noailles, "Rencontre à Palerme," Revue des deux mondes, déc. 1976: 375.

³³ Geneviève Bianquis, Nietzsche en France (Paris: Alcan, 1929) 78.

³⁴ Marc Aurèle, "Pensées," l. IV, Les Stoiciens, trad. Jean Brun, 7^e éd. (Paris: Presses Universitaires de France, 1985) 155.

³⁵ Nicolas Kostyleff, "La Création poétique," interview avec Anna de Noailles, La Grande Revue, 10 oct. 1912: 516.

³⁶ Pierre de Ronsard, "Hymne à la mort," Hymnes (Genève: Droz, 1978) 235.

³⁷ Gérard d'Houville, "Les Vivants et les morts," Le Figaro 15 juillet 1913: 1.

³⁸ Lucrèce, De la nature, l. II, trad. Alfred Ernout (Paris: Les Belles Lettres, 1990) 42.

³⁹ Friedrich Nietzsche, Par delà le Bien et le Mal, trad. L. Weiscopef et G. Art (Paris: Mercure de France, 1898) 237.

⁴⁰ Charles Baudelaire, "Bénédiction," "Fleurs du Mal," Oeuvres, t. I (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1975) 9.

⁴¹ Paul Valéry, lettre à Anna de Noailles, 19 mai 1922, Elizabeth Higonnet-Dugua, Anna de Noailles - Coeur innombrable, biographie, correspondance (Paris: Michel de Maule, 1989) 343.

⁴² Alfred de Musset, "Les Nuits," Poésies choisies (Paris: Emile-Paul Frères, 1942) 107.

⁴³ Aristote, De l'Ame, l. I, 2, 404a, trad. E. Barbotin (Gallimard: Les Belles Lettres, 1989) 14.

⁴⁴ D'Aubigné, "Je volle haut," Anthologie de la poésie baroque française, t. I (Paris: Corti, 1988) 65.

⁴⁵ René Char, Recherche de la base et du sommet, 2^e éd. (Paris: Gallimard, 1971) page liminaire.

⁴⁶ Marina Tsvétaeva, lettre à Anna de Noailles, 19 mai 1927, Higonnet 399 (C'est Tsvétaeva qui souligne).

⁴⁷ Barrès, "Un grand poète" 1.

⁴⁸ Novalis, "Fragments logologiques," Fragments, trad. Armel Guerne (Paris: Aubier-Montaigne, 1973) 65 (C'est Novalis qui souligne).

⁴⁹ Friedrich Nietzsche, "Ecce homo," Le Gai Savoir, trad. G. Bachelard et A. Quinot, cité par Gaston Bachelard, Fragments d'une poétique du feu (Paris: Presses Universitaires de France, 1988) 167.

⁵⁰ Bachelard, Poétique du feu 170.

⁵¹ Paul Valéry, "L'Âme et la danse," Oeuvres, t. II (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1960) 171.

⁵² Alfred de Vigny, "La Maison du berger," Oeuvres poétiques (Paris: Garnier-Flammarion, 1978) 196.

⁵³ René Gillouin, "Souvenirs sur Madame de Noailles," Revue des deux mondes 1er mai 1956: 87.

⁵⁴ Novalis, "Cahiers d'études philosophiques," Fragments 45.

⁵⁵ Johann Wolfgang von Goethe, "Bienheureux Désir," Le Divan, trad. Henri Lichtenberger (Paris: Gallimard, 1984) 43.

⁵⁶ Plutarque, "De E Delphico," v. 392, Oeuvres morales, t. VI, trad. Robert Flacelière (Paris: Les Belles Lettres, 1974) 30-1.

⁵⁷ Ovide, Les Métamorphoses, t. III l. XV, v. 215, trad. Georges Lafaye (Paris: Les Belles Lettres, 1988) 128.

⁵⁸ Ronsard, "Hymne de la Mort," 238 (C'est Ronsard qui souligne).

⁵⁹ Anthologie grecque, "Epigrammes funéraires," t. V, l. 7, n° 728, de Callimaque, trad. Pierre Waltz (Paris: Les Belles Lettres, 1990) 161.

⁶⁰ Giordano Bruno, Des Fureurs héroïques (De gl' Heroici Furori), trad. Paul Henri Michel (Paris: Les Belles Lettres, 1954) 181.

⁶¹ Friedrich Nietzsche, L'Origine de la tragédie, trad. Jean Marnold et Jacques Morland (Paris: Mercure de France, 1901) 201.

⁶² Novalis, Hymnes à la nuit, trad. Raymond Voyat (Paris: Orphée/La Différence, 1990) 35.

⁶³ Novalis, "Le Projet encyclopédique," Fragments 195 (C'est Novalis qui souligne).

⁶⁴ Madame de Staël, Corinne ou l'Italie, ch. XVIII, 14 (Paris: Gallimard, 1985) 519.

⁶⁵ Rainer Maria Rilke, Sonnets à Orphée, II, 21, trad. J.-F. Angelloz (Paris: Garnier-Flammarion, 1992) 243.

⁶⁶ José Ortega y Gasset, "La poesía de Ana de Noailles," Revista di Occidente, ano 1, n° 1 jul. 1923: 32.

⁶⁷ Baudelaire, "Invitation au voyage," Oeuvres Complètes, t. I 53.

⁶⁸ Baudelaire, "Any where out of the world," Oeuvres, II 357.

⁶⁹ Edmée de la Rochefoucauld, Anna de Noailles (Paris: Editions Universitaires, 1956) 46.

⁷⁰ Maurice Barrès, Voyage de Sparte (Paris: Editions du Trident, 1987) 74-5.

⁷¹ Ida-Marie Frandon, L'Orient de Maurice Barrès (Genève: Droz, 1952) 122-3.

⁷² Anna de Noailles, manuscrits, Fragments, Les Eblouissements (Paris: Bibliothèque nationale, N.a.fr. 23731) 2.

⁷³ Frandon 110.

⁷⁴ Jean Cocteau, lettre à Anna de Noailles, fin oct. 1911 (?), Jean Cocteau, Anna de Noailles Correspondance, éd. par Claude Mignot-Ogliastri (Paris: Gallimard, 1989) 59.

⁷⁵ Paul Morand, Journal d'un attaché d'Ambassade (Paris: La Table ronde, 1948) 187.

⁷⁶ Annemarie Schimmel, Stern und Blume. Die Bilderwelt der persischen Poesie (Wiesbaden: Sammlung Harrassowitz, 1984) 9.

⁷⁷ Henri de Régnier, "Un premier livre," Le Gaulois 12 mai 1901: 1.

CHAPITRE III: LA GEOMETRIE DE L'ESPACE

A. LE COEUR INNOMBRABLE

Tu es la vraie source des joies,
 Tes vagues s'écoulent innombrables,
 Une bouche toujours prête au baiser,
 Un chant du coeur qui coule délicieusement,
 Un gosier toujours ardent à boire,
 Un bon coeur qui amplement s'épanche.¹

C'est d'ores et déjà avec son premier recueil poétique, Le Coeur innombrable, qu'Anna de Noailles place sa création sous le signe du Multiple. Telle la variété des plantes et des fleurs du jardin, nous trouvons dans cette poésie un grand nombre d'éléments psychologiques et langagiers qui répondent à l'exigence de diversité. Dans ce premier volet du chapitre, je tenterai de démontrer la structure protéiforme du psychisme noaillien, pour en examiner ensuite la spatialisation géométrique dans la figure du cercle. Ensuite, en me basant sur des critères de la dynamis, c'est-à-dire de mobilité et d'immobilité, je proposerai un examen du dynamisme interne qui agit à l'intérieur des structures spatiales. L'étude en détail d'un poème choisi servira, à la fin du chapitre, à ancrer solidement mes propos dans un exemple précis, et à synthétiser les divers aspects de l'analyse sur la géométrie de l'espace.

Comme point de départ d'une expérience multiple de l'univers, la notion de "coeur innombrable" s'associe étroitement à celle du "coeur ouvert." Car,

le morcellement infini de ses facultés émotives, le poète procède à une ouverture de son monde intérieur aux impressions venues du dehors. Aussi devient-il un lieu d'inclusion, une instance réceptive où la substance du monde est transposée en substance intérieure: "J'accueille, dans mon coeur ouvert, / Ces salutations de l'air ..." (FE, Le Ciel gris, ce matin ... 153). L'ouverture du coeur établit une entrée en communication avec le monde inanimé, ce qui permet au poète de mêler son affectivité profonde au spectacle environnant:

O Nature, cet univers,
Ce réel et cet impossible,
Tout ce qui semble inaccessible,
S'échange par les coeurs ouverts!
(FE, Les Nuits d'été 158)

Et ailleurs:

Il semble que tout l'univers,
L'odeur, le frisson, le ramage,
Ne sont que la plaintive image
Du sang coulant d'un coeur ouvert.
(Ebl., Douleur 347)

Après avoir assimilé les choses du monde extérieur, le Moi fusionne progressivement avec l'univers et augmente sa propre force sensible:

Un parfum plus puissant surgit:
Il pénètre en moi et s'éploie,
Et mon coeur s'enfle et s'élargit
Pour le passage de la joie!
(FE, Azur 155)

A travers l'intégration de sensations extérieures, le Moi "s'enfle" et "s'élargit," il se magnifie pour embrasser la totalité des sensations qui affluent de l'extérieur. Ce procédé d'incorporation prend ses origines au fond même de

la vie mentale d'Anna de Noailles. Dans sa préface au Derniers Vers et poèmes d'enfance, l'auteur s'explique:

J'eusse pu, exprimant les facultés violentes qui s'emparaient de moi, libérer aussi mon ambition fougueuse, mon honnête orgueil d'enfant pleine d'âme, et qui, étant elle-même le trésor dont elle dispose, ne peut pas demeurer au dedans de soi, rêve de se révéler et de se distribuer.

Je me souviens de ce besoin de multitude qui m'animait déjà, et qui plus tard ne nous contente que par le silence solitaire, peuplé d'astres.
(DVPE 165)

"Ce besoin de multitude," trait fondamental de l'esthétique noaillienne, s'accorde avec sa quête incessante d'une existence plénière, son désir métaphysique de posséder le monde absolument. N'y a-t-il pas un constant besoin chez notre poète de s'extérioriser, de diffuser son intimité profonde dans la vaste sphère universelle? Cette dilatation de l'être dans l'espace a pour conséquence, à la fois positive et négative, la dispersion sphérique du Moi. Si l'expansivité enrichit, elle s'accompagne en même temps d'un éclatement de l'intériorité, d'une confusion identitaire: "Qui parle en moi? Mon corps, mes penses sont épars" (VM, Je dormais, je m'éveille 29). Ou bien: "Toute notre âme se disperse!" (FE, Une Grecque aux yeux allongés 201). Toutefois, cette dissémination du Moi dans l'espace peut avoir un effet d'accalmie, dans la mesure où s'harmonisent les rythmes individuels et cosmiques: "Et mon coeur se dilate, et l'infini pénètre / La tristesse attentive et sage de mon être" (FE, Pensée dans la nuit 214). Ces moments d'apaisement font pourtant l'exception chez Anna de Noailles, qui est toute mouvement et exubérance. Son élan vital la projette toujours en avant, pour cueillir les impressions multiples offertes par

le monde: "Je vivais. Mon regard, comme un peuple d'abeilles, / Amenait à mon coeur le miel de l'univers" (VM, Je vivais. Mon regard, comme un peuple... 345). C'est avec des yeux d'Argus qu'elle appréhende la diversité des manifestations extérieures, et son coeur qui "vole en éclats" (OJ, Emerveillement 59), épouse les formes hétéroclites pour mieux en saisir l'apport émotif. Il n'y a plus de bornes, alors, à cet effort expansif qui semble naître dans la profondeur intime du poète: "Tout désirer, vouloir les mondes et les âmes ..." (Ebl., O Torrides Instants 386). L'esprit qui est apte à s'étendre aux sphères illimitées de l'univers, augmente substantiellement ses capacités intellectives: "Dans cette vide immensité / Où mon esprit déploie une aile ..." (FE, La Noble Nuit est ... 179). Car se mêler à l'espace signifie se mêler à l'éternité: "-Tumultueux espace où rien n'est arrêté, / Tu n'es pas mon néant, mais mon éternité!" (FE, Contemplation 203). Dès lors, par cette ouverture à l'espace, le poète acquiert une vision élargie du vécu, qui se reflète dans sa propre intériorité:

D'être un hôte espéré, que tout l'espace invite,
Qui met, en respirant, le monde dans son coeur!

.
A cette immensité de soi-même ...

(FE, Rêverie de soir 255)

L'immensité intérieure, parvenue à sa plus haute puissance, se rend complètement indépendante de l'immensité du monde. C'est précisément ce retour du mouvement expansif qui donne naissance à une existence plénière. Dans son poème intitulé Plénitude, Anna de Noailles nous peint le moment de

cette intériorisation de l'éternel:

Mais alors, c'est de moi que monte et que s'élance
Un univers plus beau, plus plein de passion;
Je suis le sol, la flamme et l'orchestration,
Je foule l'infini, j'embrasse le silence,

Et mon coeur est unique, universel, puissant,
Mon esprit est ouvert comme une immense porte,
Je m'attends, je meurs, je m'exalte, je porte
Quelque chose, ce soir, de divin dans mon sang.
(Ebl., Plénitude 183)

Anna de Noailles pose dans le domaine de l'existence la question du Multiple, la réalisation du Moi comme "le sol, la flamme et l'orchestration," participant ainsi aux variations du monde tangible. Mais il y a également une expansion vers "l'infini," "le silence," "l'universel," et "le divin," qui ajoutent le caractère impalpable de l'éternité à l'affectif du poète. C'est par le goût d'une existence polymorphe, qu'Anna de Noailles assume et assimile le "[v]isage innombrable des jours" (Ebl., Les Terres chaudes 52). Elle y retrouve la pluralité de son propre être, qui se déguise en autant d'existences qu'il y a de situations du vécu. "Je voudrais être cent hommes,"² note la jeune Anna de Brancovan dans son cahier d'adolescence. Celle qui aspire à être simultanément plusieurs individus, à s'incarner en une multiplicité de vies pour épuiser tous les possibles de l'existence, s'attribue un caractère essentiellement multiforme:

Non, je ne jugerai point, j'ai senti dans mon être trop d'existences se mouvoir, j'ai senti en moi s'agiter des vies trop nombreuses, des créatures toutes différentes agir ou penser, triompher, succomber et souffrir. Mon coeur est né mère.³

Changer, en phases successives, les coordonnées constitutives de son

caractère, témoigne de la volonté nette du placet experiri chez notre poète. L'alternance de rôles et de visages, l'inconstance foncière de son caractère, font qu'Anna de Noailles adhère plutôt à l'existence qu'à l'essence. Car l'existence seule permet cette présence plurielle sur la scène du monde, rend possible les apparitions sous des formes nombreuses. Léon Paul Fargue note dans ses Portraits de famille la diversité d'Anna de Noailles: "Violoniste, pianiste, vocératrice, avocat général, Sappho, Marceline, elle fut tout cela."⁴ Ce permanent besoin d'altérité, d'éclatement du Moi en d'innombrables parcelles existentielles, n'est pas sans rappeler le maître-mot de l'esthétique gidienne. C'est à travers la "disponibilité" que celui-ci fixe sa morale hédoniste, et qui trouve son expression littéraire dans Les Nourritures terrestres. L'auteur y exhorte son personnage Nathanaël à une présence globale dans la vie, à une disponibilité essentielle pour toutes les expériences vivantes et sensuelles. Comme espace illimité du désir, le parcours vital procure à l'homme une multitude de sensations, qui contribuent, à leur tour, à l'augmentation de sa vie psychologique et affective. Projeté sans arrêt dans l'expérience existentielle, le héros gidien ne connaît point le site d'une halte: "Une existence pathétique, Nathanaël, plutôt que la tranquillité. Je ne souhaite pas d'autres repos que celui du sommeil de la mort."⁵ Au bout de l'effort existentiel, Gide demande à son héros d'"assumer le plus possible d'humanité," (24) d'être en quelque sorte un modèle multiple de réalisations ontologiques. Dans l'optique gidienne, on ne peut "trouver Dieu ailleurs que partout" (19) et cette ubiquité de l'homme et de

Dieu occupe un rôle prééminent dans son système de pensée. Pareillement, l'amplification de l'existence par un appel à la disponibilité, est un facteur-clé chez Rainer Maria Rilke, comme l'explique Lou Andreas-Salomé: "Son éthique ... se concentrait autour de la disponibilité, conçue comme une fécondation et destinée à le toucher à tout moment, en tout lieu...."⁶ Un poème tiré du Livre d'heures illustre cette dilatation de l'espace intime en une multiplicité de sensations:

Je m'écoule, m'écoule
Comme du sable qui coule entre les doigts.
Soudain m'est donnée une multitude
De sens qui tous ont soif de sentir autrement.
A cent endroits je me sens
Enfler et souffrir.
Le plus souvent au milieu du coeur. (17)

Cet éclatement de l'unité qui confère l'impression d'une réalité infiniment fragmentée, est, aux dires d'Anna de Noailles, la tâche propre des poètes. Car ils "centuplent l'unité, transportent en tout sens le réel,"⁷ et c'est par cette désagrégation qu'ils accèdent à une vision globale du monde. Aussi la liberté artistique n'est-elle sujette à aucune contrainte de logique ou de morale, mais suit les lois inhérentes à cette multiplicité de l'action poétique:

Le poète a pour privilège d'être multiple, de pouvoir prouver sa sincère abondance, de n'être enfermé en rien. Chez lui, le double choix n'est pas contradiction, mais prolongement du raisonnement et croissance de la sagesse.⁸

Les attributs du poète, sa multiplicité et sa liberté, s'inscrivent droit dans la revendication du coeur innombrable, si souvent émise par notre écrivaine. Afin de capter le flux du réel dans sa profondeur, le poète procède par

discernement et diversification, conforme son rythme vital à celui du monde. Pour Henri de Régnier, l'instauration d'un dialogue intime entre Anna de Noailles et la nature environnante, résulte précisément de ce processus d'adhésion plurielle du Moi aux diverses manifestations extérieures.

C'est pour mieux se diversifier qu'elle semble se faire une avec la nature ... elle y rencontre partout des images d'elle-même qui tour à tour l'agrandissent et la rapetissent, mais qui, toutes, l'exaltent à vivre toutes les vies en la sienne.⁹

Si les parties les plus humaines du Moi se mêlent donc étroitement à la nature végétale pour accroître la puissance émotive de l'individu, nous sommes en présence, chez notre poète, d'un incessant mouvement expansif. Toutefois, et Henri de Régnier le remarque avec justesse, les images de la nature "l'exaltent à vivre toutes les vies en la sienne," et après l'expansion vers le monde extérieur, c'est l'intériorisation de celui-ci dans l'intimité du poète qui valorise véritablement l'expérience d'ouverture. Il se dessine alors, sous des formes toujours changeantes, une perspective de l'Un face au Multiple, du centre face à la périphérie. Notons bien que chez Anna de Noailles, la centralité du Moi constitue le point de référence ultime de toute création poétique. Ainsi, son désir d'évasion, de dispersion et de disponibilité se heurte à l'affirmation fondamentale d'un repère fixe réclamé par la conscience artistique. Il s'en suit alors, comme corollaire extrêmement intéressant, l'image d'un centre uni et d'une périphérie multiple, matérialisée dans la figure du cercle.

B. CENTRUM CIRCULI

-Que veux-tu, j'ai, tout enfant,
 Dans le soleil et le vent,
 Gravi un secret chemin,
 Où ne passe nul humain;
 Un chemin où nul ne passe,
 Car il n'a, en plein espace,
 Ni bornes, ni garde-fou,
 Ni discernable milieu.
 (FE, Ode à un coteau de Savoie 142)

C'est par la négation d'un espace défini que cette épigraphe est révélatrice d'une conscience spatiale hautement élaborée chez Anna de Noailles. En effet, de l'absence de "bornes," de "garde-fou" et d'un "discernable milieu" sur son itinéraire vital, on peut inférer l'importance même d'une spatialisation des concepts esthétiques. Et plus précisément, les repères spatiaux inexistants sont ceux du cercle avec un milieu discernable et une limite périphérique en parfaite corrélation symétrique. S'il fallait établir un principe géométrique qui structure la poésie noaillienne, la forme circulaire serait de loin la plus adéquate. Car les deux aspects d'un centre fixe et d'une périphérie rotatoire, reviennent sous des formes multiples chez notre écrivaine. Même lorsque la forme du cercle n'est pas directement évoquée, c'est par le choix des verbes que s'établit une association d'idées avec une structure circulaire. Ainsi, quand Anna de Noailles écrit: "J'ai mis mon coeur autour du monde" (Ebl., Chant d'espérance 406), ou

bien: "J'enveloppe l'espace ..." (VM, Je vis, je pense, et l'ombre ... 291), ou encore: "Je m'entoure enfin de mon coeur infini" (VM, Mon Dieu, je ne sais rien ... 271), elle pose un centre et une circonférence, appelle à l'esprit l'image du cercle. Que le poète décrive, comme ici, des cercles homocentriques, ou qu'elle parle du "cercle étroit et tendre / D'un soleil plus lointain" (FE, Automne, ton soleil ... 163), ce qui importe avant tout, c'est l'imposition d'une perspective sphérique dans l'expression du monde. Or, d'après Georges Poulet, le cercle est une figure géométrique favorisée:

La beauté du cercle est plus grande que celle de toutes les autres figures, parce qu'on peut immédiatement y apercevoir le rapport entre la multiplicité des points périphériques et la simplicité du point central.¹⁰

Le tournoiement d'innombrables existences à la périphérie qui convergent dans un point central, établit l'architecture interne de l'espace poétique noaillien. Nous assistons alors à l'élaboration d'un système où la puissance de diffusion et de dilatation n'est plus une expansion amorphe dans l'étendue. L'éclatement prend une forme, s'inscrit dans un ordre géométrique et entre en rapport avec un point central de référence. C'est ainsi que l'innombrable entre en opposition avec l'unique, l'expansion avec la concentration. Dans la figure du cercle, ces deux réalités sont nécessairement coexistantes, car c'est le centre qui définit la périphérie, et, inversement, la périphérie conditionne le positionnement du centre. Cette géométrisation circulaire apparaît d'ailleurs dans un poème de Rilke, qui décrit le mouvement giratoire d'une panthère au Jardin des Plantes. Alors qu'elle ne touche jamais le centre de son cercle, elle le détermine

clairement par le diamètre de ses tours:

La molle marche des pas flexibles et forts
Qui tourne dans le cercle le plus exigü
Paraît une danse de forme autour d'un centre
Où dort dans la torpeur un immense vouloir.¹¹

Un centre inactif, dormant, mais doté d'un "immense vouloir," d'une énergie centrale, s'institue comme le point focal de ce mouvement circulaire. Ailleurs, Rilke soulève dans un recueil entier cette problématique du milieu et de la circonférence à l'exemple de la rose:

Si ta fraîcheur parfois nous étonne tant,
Heureuse rose,
C'est qu'en toi-même, en dedans,
Pétale contre pétale, tu te reposes.

Ensemble tout éveillé, dont le milieu
Dort, pendant qu'innombrables, se touchent
Les tendresses de ce coeur silencieux
Qui aboutissent à l'extrême bouche.¹²

Alors que chez Rilke, la forme biomorphe du cercle en tant que telle invite à la réflexion, le rapport entre le milieu et la circonférence est chez Anna de Noailles toujours rattaché à une philosophie existentielle. Comme point initial d'une pensée, elle pose la centralité de l'homme face à l'expérience multiple de l'univers. Dès lors, le rayonnement d'innombrables cercles concentriques autour du Moi-sujet, traduit ce désir d'expansion dans un espace extérieur illimité:

Mais mon être infini est autour de moi-même
Un cercle de désir;
.
Une âpre, une divine, une ineffable étreinte,
Un baiser que le temps n'a pas encor donné
Attendait, pour jaillir hors de la vaste enceinte,

Que mon désir fut né.

(VM, Que m'importe aujourd'hui ... 27)

Cette projection en-dehors et au-dessus du soi, qui confère un caractère d'éternité à l'être, s'installe comme mouvement fondamental dans le lyrisme noaillien. Les deux premiers vers de ce passage sont particulièrement significatifs: "Mais mon être infini est autour de moi-même / Un cercle de désir," indique la nature réduplicative de cette effusion de Moi dans l'univers. Un cercle de désir en crée un autre, et nous voilà revenu au concept essentiel d'autogénèse chez Anna de Noailles. Ce mouvement se poursuit à l'infini, s'affranchit des bornes successives et s'élance toujours plus haut, toujours plus loin, vers la forme idéale de l'existence. Le commentaire de Nietzsche sur son Zarathoustra, est également valable pour notre poète:

Zarathoustra possède un droit éternel à dire: "Je forme des cercles autour de moi et des frontières sacrées; le nombre diminue sans cesse de ceux qui montent avec moi sur des montagnes toujours plus hautes, -j'élève une chaîne de montagnes avec des sommets toujours plus sacrés." ¹³

De même, chez Anna de Noailles, cette montée expansive dans l'espace, où elle côtoie l'immensité cosmique, accroît son isolement au sein de la communauté humaine. Elle explore une aire illimitée, qui la dissocie de plus en plus de son environnement social:

C'est par mon étendue et mon élan sans frein
Que mon être, cherchant ses frères, les dépasse,
Et que je suis toujours montante dans l'espace ...
(PA, XXVI 39)

Ainsi, cet élan ascensionnel contribue substantiellement à éloigner le poète

du cercle social, mais également, et de manière plus tragique, à l'éloigner du cercle de ses propres croyances. Quand Anna de Noailles constate: "J'erre hors de moi-même," (VM, Je me défends de toi ... 37), elle reconnaît cette perte de solidité centrale qui est le résultat inévitable de la dissipation de Moi. Les notes inédites de ses cahiers de jeunesse manifestent déjà précocement cette dispersion, qui deviendra la disposition fondamentale de l'écrivaine:

Je ne sais plus rien et je ne vois plus rien, je perds la notion de la matière et mon esprit s'égare et s'effraye en des espaces blancs insondables à l'infini.

Pourquoi suis-je partie du cercle étroit de mes croyances, pourquoi ai-je eu la curiosité de la science [ajouté: vaine] où tous les doutes se choquent et s'expliquent. [rayé: Pourquoi ai-je cru] mon esprit que plus rien ne borne a perdu le but ou l'oeil. (Cahier n°9 verso 5)

Avec un accent plaintif, Anna de Noailles nous fait part ici de cette vaporisation de l'esprit qui "s'égare et s'effraye en des espaces insondables à l'infini." Outre la réminiscence de Pascal, qui, rappelons-le, se disait également effrayé par le silence éternel des espaces infinis, nous sentons chez notre poète le regret réitéré des assurances perdues. Un vide s'empare de l'âme, un flottement incertain dans un espace indéfini, qui ôte à l'esprit ses bornes et le laisse sans but ni oeil. Il n'est pas difficile de deviner derrière l'absence de bornes, de but et d'oeil, évoquée ici, l'absence d'une limite posée autour d'un point central. Au juste, il s'agit ici de la visualisation d'une perte de vision: l'esprit sans but et sans bornes, désorienté et dilaté à l'infini, ne peut provoquer qu'une profonde angoisse devant l'inconnu. Sans délimitation, l'espace intime équivaut à une vacuité, s'épanche dans l'univers sans prendre forme: "Je suis

la maison vide où tout est flottement," (VM, La Nuit flotte 226) comme se décrit encore Anna de Noailles. Dans ce stade initial d'expansivité sans limite, l'égarement de l'esprit témoigne d'un détachement complet du repère central. Il n'y a alors aucune instance de référence pour fixer les multiples divagations de l'être dans l'espace universel. C'est là que l'épigraphe de ce chapitre prend sens. Tout enfant, notre poète a "gravi un secret chemin" dans le soleil et le vent, qui n'a "[n]i borne, ni garde-fou, / [n]i discernable milieu." N'est-ce pas également cette vaporisation du Moi qui est à l'origine des Plaintes d'un Icare de Baudelaire? A la recherche d'une géométrie de l'espace, d'une fin et d'un milieu, le personnage renonce à sa propre fixité:

En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu;
Sous je ne sais quel oeil de feu
Je sens mon aile qui se casse.¹⁴

Cette soif de l'espace agit pareillement chez notre écrivaine, pour qui "l'univers s'élargit ..." (Ebl., Désespoir 322) et qui remarque: "J'habite tout l'espace et je remonte au temps ..." (Ebl., Commencement 57). Le monde terrestre étant insuffisant pour combler ses aspirations multiples, elle s'élance dans des sphères spirituelles dans un incessant mouvement vertical: "Le monde est un étroit enclos, / Mais je quitte le sol, je monte dans l'espace ..." (Ebl., Les Héros 407). Georges Poulet analyse cette vaporisation du Moi à l'exemple de Baudelaire:

La vaporisation de l'existence est, en effet, le terme extrême du mouvement par lequel Baudelaire tentait de s'égaliser à l'espace. Une existence spatialisée est une existence vaporisée. Elle s'est diluée dans

la grandeur et dans le nombre.... Dans un sens, elle est tout, puisqu'elle est disséminée partout; dans un autre, elle n'est rien puisque partout elle n'est que poussière et fumée. (420)

Chez Anna de Noailles aussi, le développement excentrique atteint des limites extrêmes, frôlant la dissolution et provoquant une angoisse existentielle devant les profondeurs insondables de l'espace: "Je reviens d'un séjour effrayant; n'y va pas!" (FE, Les Espaces infinis 217). Ou encore, l'angoisse, toute baudelairienne, de l'abîme sert à traduire l'image d'un espace sans limite, dans lequel l'être risque de s'engloutir: "Je sens autour de moi, comme un noir corps à corps, / L'infini de l'abîme!" (FE, Etonnement 285). Que ce soit par angoisse ou par fascination de l'espace, la sensibilité extravertie de notre poète suscite toujours un déploiement de l'esprit, une effusion du Moi dans la sphère qui l'entoure. Les profondeurs du monde lointain et inconnu exercent une attraction si forte sur elle que toutes les barrières se lèvent pour laisser s'épancher librement les mouvements de son âme. Dans son commentaire sur Le Cœur innombrable, Charles Le Goffic mentionne cette dimension universelle de la poésie noaillienne:

Je ne crois pas que chez aucun poète d'aucun temps, et chez les bouddhistes eux-mêmes, on ait aspiré d'un cœur plus fervent et plus sincère à l'absorption complète dans un "grand Tout."¹⁵

Certes, celle qui souhaite "avoir les bras aussi larges que l'horizon ..." (OJ, Emportement 174), aspire profondément à se mêler aux dimensions de l'espace. Toutefois, et nous accédons ici au moment pivot de notre analyse, Le Goffic ne propose qu'une vue unilatérale de la spatialité chez Anna de

Noailles. Or, nous avons vu à maintes reprises dans le chapitre précédent, l'intériorisation est capitale chez elle. Et le processus d'intériorisation s'accompagne de l'établissement d'un centre sensitif, fixe une instance où s'opère la conversion de l'impression en expression. Au moment où les forces centrifuges sont ramenées à l'individu par les forces centripètes, l'esprit se contracte et oppose son unicité à la fragmentation. Animés par un vaste mouvement de convergence, les rayons qui s'écartent du centre sont par la suite réunis au point central du Moi. Ils y agissent comme le reflet microcosmique du macrocosme qu'ils viennent d'explorer et déterminent les rapports de l'immutabilité face au changeant. L'univers objectif est ramené, par un mouvement simultané de concentration et de retour, à un principe d'unité subjective. Tels les rapports du centre et de la périphérie du cercle, le monde extérieur s'insère dans les contours étroits d'un centre irréductible. Et ce centre contient l'âme du monde. Novalis note: "L'âme individuelle doit entrer en unisson avec l'âme du monde. Souveraineté de l'âme du monde et co-souveraineté de l'âme individuelle."¹⁶ Dans la poésie noaillienne, les allusions à cette interpénétration de l'âme universelle et de l'âme individuelle sont nombreuses: "Dans mon coeur éclatant où l'univers est pris," (Ebl., Invocation 329) est un vers hautement révélateur, car il évoque à la fois l'aspect d'expansivité ("coeur éclatant") et le mouvement inverse d'une intériorisation ("l'univers est pris"). Nous sommes en présence d'une association d'images où l'espace limité du coeur est défini par l'épithète de la dispersion ("éclatant"),

alors que l'immensité illimitée de l'univers est circonscrite par le participe "pris." C'est ainsi que notre poète réussit à rendre l'interdépendance des deux faces conjointes de son expérience du monde. Plus loin, nous lisons: "Mais moi, portant la vie infinie en mon corps ..." (VM, Il paraît que la mort ... 328), et encore: "Je porte l'univers et ses bonheurs en moi" (Ebl., Chant dionysien 90). On reconnaît facilement ici une figure, où le maximum est inclus dans le minimum, et où l'infinité de la sphère céleste fait partie de l'intimité du centre. Par ailleurs, ce va-et-vient entre le point central du Moi et la périphérie du monde, entre l'expansion au dehors et le mouvement intensif au dedans, est décrit par Baudelaire comme principe psychologique capital: "De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là."¹⁷ Dès lors, se diffuser de toutes parts dans la sphère du Non-Moi implique successivement l'action ordonnatrice de la subjectivité pour ramasser les diverses impressions dans un effort monocentrique. Cette problématique du centre et de la périphérie se trouve au coeur de l'esthétique romantique, perpétuant et élargissant ainsi les grands traits de la sensibilité de Rousseau. De façon générale, un centre expansif et aimant se heurte à l'incompréhension et à l'hostilité du monde environnant. Le retrait de l'âme dans ses régions introspectives, son refuge dans la subjectivité pure, est la conséquence de cette inadéquation entre le Moi et le Non-Moi. Toutefois, l'écrivain romantique ne renonce jamais complètement à cette interaction entre son intimité et le monde périphérique. Car le constat même d'une antinomie entre son esprit et la réalité demande une confrontation permanente entre ces

deux aspects du monde. Lamartine, dans la lettre-préface de Recueils poétiques, fait mention de cette faculté variée de l'homme:

Tout homme a en soi une merveilleuse faculté d'expansion et de concentration, de se livrer au monde sans se perdre soi-même, de se quitter et de se retrouver tour à tour.¹⁸

C'est précisément le retour à la centralité humaine de l'amplitude cosmique qui assure l'homogénéité de la pensée noaillienne. La sensibilité prospective se mue en sensibilité introspective, absorbant le temps et l'espace dans le champ intérieur: "Et l'univers ne luit qu'autant qu'il m'appartient!" (FE, Que suis-je dans l'espace? ... 282). Quand l'être se dissipe et se distrait, ce n'est que pour s'enrichir, par la suite, d'une expérience spatio-temporelle à l'échelle cosmique. Faire de l'ordre universel sa propre mesure et incorporer la diversité de l'univers dans la pensée individuelle, est en vérité l'aspect primordial chez Anna de Noailles. Proust commente avec justesse: "Elle sait que la pensée n'est pas perdue dans l'univers, mais que l'univers se représente au sein de la pensée."¹⁹ Toutes les ressources du monde circonférentiel sont alors transférées dans l'immensité intérieure du poète:

Lorsque tout l'univers viendra se confiner
 Au cercle étroit de mon coeur;

 Des parfums, des pays, des temps, des avens,
 Plus que mon vaste coeur ne peut en contenir!...

 J'ai besoin d'un vivant, d'un constant avenir!
 Retiens par ta multiple et claire exubérance
 Mon âme qu'attiraient l'espace et le silence ...
 (VM, Cantique 65)

Le poète nous présente ici une illustration parlante du désir de condensation,

de fixation de l'univers, qui entre en opposition diamétrale avec la volonté de volatilisation chez Anna de Noailles. L'univers est confiné au cercle étroit du coeur, de ce "vaste coeur" qui contient toutes les impressions olfactives, spatiales et temporelles du monde. On sent clairement dans ces vers la recherche d'un élément unificateur et ordonnateur, qui imposerait une limite à l'éparpillement dans l'espace. Chez Anna de Noailles, le point central qui fait face à la circonférence, est de nature purement sensitive. C'est dans la sensibilité que se rassemble la pluralité du réel. Elle accède ainsi à la connaissance affective de ce que Proust appelle l'"essence intime des choses." Dans Jean Santeuil, il nous peint le portrait d'Anna de Noailles dans le personnage de Madame Gaspard de Réveillon et observe:

Mais cette essence intime des choses dont elle ne parlait pas, était en réalité la seule qui fût vraiment importante pour elle, qui la jetât dans un état véritablement délicieux et exalté ...²⁰

Proust choisit une expression quasi-tautologique pour mettre en relief la concentricité chez notre poète. En effet, l'"essence intime des choses" évoque le principe le plus central vers lequel convergent tous les points périphériques. En partant d'une surface sphérique, Anna de Noailles cherche à définir le point autour duquel tournoie l'action sensitive. Chez elle, l'architecture circulaire sert à établir un centre de repos au milieu du tourbillon vertigineux qui anime sa sensibilité toujours en agitation. Ce point médian, stable et solide, confère à la perspective géométrique son équilibre central. Un vieux dicton des tailleurs de pierre strasbourgeois en rend compte:

Un point qui se place dans le cercle,
 Qui se trouve dans le carré et dans le triangle:
 Si vous trouvez le point, vous êtes sauvés,
 Tirés de peine, angoisse, danger.²¹

Comme centre de repos, d'energeia akinesis, le point central attribue aux diverses manifestations périphériques leur cohésion interne. Il structure l'espace et, chez Anna de Noailles, ramène le monde extérieur aux dimensions de l'homme. En se découvrant centre, elle soumet l'immensité du temps et de l'espace au regard humain, qui façonne la réalité extérieure à son gré. Par l'établissement d'un ordre homocentrique, l'extension spatiale et temporelle du monde subit un rajustement de dimensions:

Et puis vraiment je suis mal avec les voyages; je n'aime pas savoir que la terre est grande, que les eaux sont infinies, j'aime que l'être soit important, que les paysages soient serrés autour de lui, et que le souvenir, le présent, le désir emplissent et diminuent les endroits qu'on habite.²²

Dans cette lettre à l'écrivaine Augustine Bulteau, le mouvement spiraloïde de cercles concentriques vers la centralité du sujet transcrit le rapetissement du monde à la taille de l'homme. Anna de Noailles met non seulement en cause la grandeur de la terre et l'infinité des eaux, mais s'autorise, par l'imposition de la conscience individuelle, à modeler l'univers selon ses propres expériences. Si "le souvenir, le présent, le désir" servent à agrandir ou à diminuer les manifestations extérieures, nous nous trouvons en pleine subjectivité, où le centre-sujet a plein pouvoir sur le monde-objet. Voyons comment cette spirale continue à tourner vers le point intime de l'être, jusqu'à ce que l'espace entier soit absorbé par ce mouvement rotatoire. Proportionnellement à l'intériorisation

de l'espace dans la sphère du Moi, l'individu s'extériorise dans l'étendue; la diminution de l'univers a donc comme conséquence l'accroissement de l'homme:

J'ai vu l'immensité moins vaste que mon être;
L'espace est un noyau que mon coeur contenait;
Je sais ce qu'est d'avoir, je sais ce qu'est connaître,
J'englobe ce qui meurt et naît!

(VM, La Douleur 40)

Comme sommet ultime de la géométrie de l'espace, le Moi-centre incorpore le monde périphérique au point où celui-ci se transforme en "noyau," en nouveau centre, contenu dans le coeur du poète. L'espace extérieur ayant été si complètement absorbé par le centre humain, qu'il devient "moins vaste" que l'être du poète. Anna de Noailles "englobe" l'éternité, se donne le droit illimité d'une subjectivité dominatrice sur le monde. Cette concentration de la réalité dans la ponctualité, de l'infiniment grand dans l'infiniment petit, est aussi le sujet d'un poème de William Blake:

To see a world in a grain of sand
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand
And eternity in an hour!²³

Quand Henri Bergson écrit dans une lettre à Anna de Noailles à propos de sa poésie que "l'infini apparaît ainsi dans l'élémentaire,"²⁴ il fait justement état de cette inclusion de l'éternité dans les régions introverties du Moi. Se poser comme centre du cercle, ou bien, d'après l'expression dantesque, comme centrum circuli, équivaut à se doter d'un pouvoir divin. Car l'ubiquité du point central du Moi, qui englobe l'univers, correspond à cette définition de la divinité chez Saint Augustin, où "Dieu est un cercle dont le centre est partout,

la circonférence nulle part," et qu'on retrouve également chez Pascal. Dans la pensée noaillienne, ce punctum mundi, centre du monde d'où tout émane, est de nature tout humaine. Quand elle attribue à Dieu l'aspect d'une "multiple unité" (VM, Mon Dieu, je ne sais rien ... 268), nous retrouvons les deux composantes essentielles de sa géométrie de l'espace, à savoir la multiplicité périphérique et l'unicité du centre. C'est à travers la spatialisation de son intimité qu'elle s'égale à Dieu et qu'elle s'y substitue finalement. Dans son système anthropocentrique, il n'y a point d'instance transcendantale qui ne soit immédiatement transformée en instance d'immanence. Le passé et l'avenir, le lointain et la proximité se croisent dans le point central du Moi et lui confèrent son caractère éternel. Il s'agit là d'une parfaite coincidentia oppositorum, où tous les contraires s'annulent au centre du cercle. Dans son étude sur L'Amour et le Divin chez Anna de Noailles, Walter Lacher note:

Un autre résultat des méditations à tendance égocentrique est une vue particulière sur ce qu'on attribue d'ordinaire à Dieu: l'éternité. En effet, elle peut être contenue dans une minute de la vie d'un homme: telle est l'expérience qu'il n'est pas réservé à chacun de faire, mais seulement aux passionnés qui cultivent leur moi. Ce sentiment est assez rare, même chez ceux qui y sont sujets, assez rare pour être désiré comme l'accès à un paradis. Il est des moments privilégiés qui paraissent contenir en eux l'éternité. L'infini du temps est alors comme ramassé en un point. Dieu lui-même ne perçoit-il pas dans une seule intuition le passé et l'avenir?²⁵

Cette déification par le pouvoir de dilatation de l'âme dans l'univers enrichit chaque moment de l'existence d'Anna de Noailles d'une multitude d'images qui affluent à son esprit. Chaque expérience du monde ajoute une couche nouvelle

à son psychisme, et l'acquisition progressive du réel comme matière affective augmente considérablement son potentiel de création artistique. Ne suit-elle pas les conseils que Rilke donne dans ses Lettres à un jeune poète? L'immensité intérieure y est l'idée de base:

Il faut que tu sois à toi-même un univers, et que le poids de ta difficulté soit en ton centre et t'attire. Un jour, la force d'attraction de cette gravité s'étendra, au-delà de toi-même, jusqu'à un destin, à un être humain, à Dieu.²⁶

Il est vrai qu'Anna de Noailles est à elle-même un univers, tant son intimité est perméable aux impressions extérieures. Sa subjectivité sensitive et vibrante occupe le centre de la connaissance universelle dans toute son étendue, si bien que les échos cosmiques se transforment chez elle en échos du coeur.

On se demande alors quelle force pourrait encore réfréner cette envolée dans l'espace, par quelle puissance, soit d'ordre sentimental ou d'ordre spirituel, elle renoncerait à son ascension solitaire. Il n'est que l'amour qui procure une sensation suffisamment forte pour que le poète abandonne l'universel pour rejoindre le personnel, le particulier:

J'ai perdu l'univers puisque tu me suffis,
Je vois qu'il appartient aux autres; quelquefois
Je songe à la grandeur que l'espace eut en moi,
Mais j'ai quitté l'azur à cause que tu vis.
(PA, CXXXVIII 174)

A la place de l'objectivité spatiale, c'est la trans-subjectivité, la jonction de deux consciences subjectives, qui émerge ici. Dès lors, le lieu central de l'âme n'aspire plus à l'incorporation d'un espace objectif, mais crée un vaste champ subjectif où deux intériorités se répondent. Plus ce lien est puissant entre les

individus, plus l'espace universel devient évanescent, perd sa prédominance. Il se rétrécit à mesure que s'épanouit la centralité émotive des sujets:

Mélissa: Je tremble, tout s'efface, il n'y a plus que nous;
 Le ciel est chancelant, l'espace se resserre,
 Rhodon: Il n'y a plus que toi et moi sur la terre,
 Et l'étroit univers rapproche nos genoux.
 (OJ, L'Etreinte 92)

Le mouvement centripète de l'espace universel vers le centre affectif de deux individualités se substitue complètement au désir de diffusion de l'être dans l'univers. Car l'espace inter-subjectif confère davantage d'autosuffisance, de netteté, d'authentiquement réel. L'être n'a plus à se volatiliser à l'infini, mais se projette dans l'espace de l'Autre pour combler ses aspirations de plénitude: "Je dédaigne l'espace en dehors de ton âme ..." (VM, Le Désert des soirs 142), écrit Anna de Noailles. A partir du moment où notre poète s'écarte de la perspective cosmique, c'est le Moi de l'Autre qui tend à se transformer en point lumineux, en centre cosmique. Il en résulte un sentiment à la fois d'appauvrissement et d'apaisement. Car le renoncement à l'univers s'accompagne d'une diminution de sensations éprouvées par l'exaltation. La vie devient "plus morne." En revanche, cette introversion accroît l'impression de stabilité, car l'esprit ne s'élance plus dans l'au-delà périphérique, mais reste dans le centre de repos. La vie devient "plus stable:"

Sans doute, ma vie est plus morne,
 Et plus stable aussi qu'autrefois.
 Ce n'est plus l'espace sans borne
 Que je poursuis; j'assiste à toi.

(PA, CX 137)

Or, la perte de la dimension cosmique et circonférentielle de l'être ébranle également son point de référence central. Comme je l'avais remarqué antérieurement, la périphérie et le centre sont inextricablement liés et se conditionnent mutuellement. Quand la périphérie disparaît, le centre perd sa mesure et s'ébranle également. Il est tout à fait intéressant d'observer comment ce démantèlement de la structure du cercle plonge notre poète dans une grave crise d'identité. Elle se perd elle-même, perd son propre ancrage au centre de sa personne:

Je possédais tout, mais je t'aime
 Mon être est par moi déserté;
 Je vis distante de moi-même,
 Implorant ce que j'ai été ...
 (PA, XXVII 41)

L'antithèse du vers liminaire comporte d'un côté la structure du cercle intact, avec son centre ("Je"), sa périphérie ("tout") et le verbe significatif de l'inclusion de la périphérie dans le centre ("possédais"). D'autre part, et la logique grammaticale de l'adverbe restrictif "mais" le signale clairement, nous assistons à la perte de toute cette structure circulaire par la présence de l'amour. La sphère intime du Moi est privée de son point central, est désertée d'elle-même, par une distance tragique qui s'installe alors entre le poète et son centre de personnalité. Elle ne s'appartient plus que tangentiellement, implorant la disparition de la disposition circulaire de son être face au monde. Ce chancellement s'accompagne d'une diminution d'émotions, qui sont réprimées et réduites à la seule sensation amoureuse. Dès lors, l'amour s'installe comme

point de fixation exclusif:

Mes yeux t'écoutent et te respirent,
 Mon âme flotte hors de moi-même,
 Je ne regrette ni ne désire,
 Je t'aime.

(FE, Mes yeux t'écoutent 382)

Toutes les perceptions sensuelles sont ici réunies dans une synesthésie, c'est par la vue, l'ouïe et l'odorat que l'être aimé devient le point de mire dans la conscience du poète. En se soumettant à la centralité de l'Autre, elle s'avance sur un chemin incertain, avec une âme flottant en dehors d'elle-même. Notons bien qu'une telle dissociation de l'être de son propre centre de personnalité ne va pas sans provoquer une forte sensation de vacuité et d'égarement, que le poète ne pourra soutenir longtemps. J'ai déjà relevé la propension primordiale chez Anna de Noailles vers l'égoïsme, et l'excursion dans le domaine de l'altérité sera bientôt contrecarrée par le rétablissement d'un ordre égoïste. Ancré au plus profond de sa sensibilité, le cercle avec un Moi-centre recommence à se former sous l'emprise même du sentiment d'amour:

Mon coeur fondait d'amour, comme un nuage crève.
 J'avais soif d'un breuvage ineffable et béni,
 Et je sentais s'ouvrir, en cercles infinis,
 Dans le désert d'azur les citernes du rêve.

(VM, Le Port de Palerme 143)

Dans le deuxième vers, la soif d'un "breuvage ineffable et béni," signifie justement la soif de l'univers, cette ressource inépuisable et divine de sensations, qui s'ouvrent en cercles innombrables dans le "désert d'azur." Le ciel invite à la rêverie, offre une perspective onirique illimitée, promet au poète la

restauration de l'espace géométrique circulaire. Il en découle, comme résultat de cette expérience inter-subjective, que le Moi se retire peu à peu, regagne au bout de l'effort émotif son refuge intérieur. De nouveau, le désir d'expansion retentit de plus belle, l'emporte sur le sentiment amoureux:

Je t'aime, mais je rêve, et mon être sans borne,

.
S'élance, et va s'unir à tous les éléments.

(FE, Solitude 313)

On peut discerner dans les deux premières propositions le retour du Moi à soi-même avec, comme marqueur grammatical, l'adverbe "mais," qui introduit cette fois-ci un mouvement en direction du sujet. Par l'expression "je rêve," Anna de Noailles se réaffirme comme point médian d'un cercle d'où émane une irradiation infinie vers l'immensité de l'espace. Ainsi peut-on observer, dans les strates psychologiques profondes du poète, une fixation quasi narcissique sur sa propre personne. L'univers lui apparaît dans la perspective d'un Moi-centre qui intériorise la variété périphérique dans ses profondeurs. Cette alternance d'excentricité et de concentricité est certainement propre à toute activité artistique, mais se manifeste dans la poésie noaillienne de manière extrême. La vivacité à la fois des sensations ressenties et de sa conscience individuelle, font que le vécu spirituel de son lyrisme est incomparablement extensif et intensif. Nous sommes en présence d'une sphère immense, où la plénitude cosmique se combine avec la plénitude personnelle. Alors que les éléments poétiques chez Anna de Noailles semblent souvent hétéroclites et disparates, quand on juge ses poèmes superficiellement et subrepticement, il est tout à fait significatif d'en

découvrir l'ordre intérieur. Celui-ci se crée à partir de la spatialisation circulaire, qui ne structure non seulement l'espace mental du poète, mais aussi son espace poétique. C'est par l'instauration d'un ordre géométrique sur la matière affective de ses poèmes, qu'elle réussit à leur donner une perspective, à créer le principe circulaire doté d'un centre et d'une périphérie.

C'est alors que la matière psychologique devient une image structurée qui se détache sur le fond du monde. Theophil Spoerri remarque à propos de cette structuration du réel en image poétique:

Wenn der Weltstoff durch innere Formkraft verwandelt wird, entsteht ein Bild. Das Bild ist eine Ordnung im Raum, wie die Melodie eine Ordnung in der Zeit ist. Das Bild ist immer ein Ganzes, es hat eine eigene Mitte, seinen inneren Zusammenhang. Sichtbar oder unsichtbar trennt ein Rahmen das Bild vom gestaltlosen Raum.... Wenn man eine Dichtung liest, so kann man spüren, in was für einem Raum der Dichter dichtet, ob er in einem weiten oder in einem engen ... Raum lebt.²⁷

D'après l'analyse de Spoerri, l'image qui se crée par l'imposition d'un ordre sur la matière du monde, est une structure de l'espace, comme la mélodie est une structure du temps. L'image doit toujours être considérée dans sa totalité, avec son propre centre, sa cohésion interne. Il y a une division visible ou invisible par un cadre entre l'image et l'espace informe. Spoerri soutient qu'à la lecture d'une poésie on peut sentir si l'espace poétique est vaste ou étroit.

On décèle aisément chez Anna de Noailles cette spatialisation de la matière informe, qui est modelée selon une structure cohérente dans l'espace poétique. Elle pose la conscience poétique comme instance centrale dans le monde et propose une définition du poète qui est fortement orientée par la figure du

cercle:

Tout est dans le poète; il s'ajoute lui-même
Aux siècles, aux trésors, aux nations, aux lois.
L'univers languissant refleurit dès qu'il aime.
Il est fort en son coeur, et pourtant il essaime,
Etant lui seul autour de soi!

Il a tant absorbé et contenu l'espace
Que, dans sa marche ferme et sa simplicité,
Il transporte le monde alors qu'il se déplace.
On voit sur lui des flots, des astres, des cités,
On entend quand il songe, on entend quand il passe
Se détendre l'immensité.

(DVPE, A Rudyard Kipling 69)

Tous ces paramètres de l'Un et du Multiple, du centre et de la circonférence, de la dispersion et de la concentration sont ceux qui déterminent la géométrie de l'espace chez Anna de Noailles. Nous avons ici un modèle de compression où sont réunis tous les principes structurels de sa création artistique. L'identité plurielle du poète qui se diffuse dans l'espace pour unifier ensuite les facettes multiples du vécu dans son écriture, est également un concept fondamental dans l'esthétique baudelairienne:

Car l'âme, de par son origine et sa destinée, ne trouve sa vraie patrie que dans l'au-delà spirituel où plonge la nature. La mission de la poésie est d'ouvrir une fenêtre sur cet autre monde, qui est en fait le nôtre, de permettre au Moi d'échapper à ses limites et de se dilater jusqu'à l'infini. Par ce mouvement d'expansion s'ébauche ou s'accomplit le retour à l'unité de l'esprit.²⁸

C'est précisément cette structuration de l'expérience du monde qui agit au coeur de la poésie noaillienne. Par conséquent, le choix du cercle en matière de connaissance assigne à cette figure un rôle épistémologique qui rappelle le symbolisme extrêmement varié du cercle dans toutes les philosophies. De même,

chez Anna de Noailles, il ne s'agit aucunement d'une forme fortuite, mais d'un principe de perception du monde. Dans le bouddhisme, par exemple, le cercle symbolise la perfection absolue de Bouddha représenté sur un trône de lotus circulaire, qui, lui, symbolise l'illumination et le cosmos. Dans maints textes chinois du canon du Mahayana on trouve l'expression explicite de la "roue." On pense également à l'ordre cyclique qui régit la pensée indienne, et à la figure prépondérante du cercle en Egypte. Assimilé au culte du soleil, le hiéroglyphe d'un cercle ocellé, marqué d'un point à l'intérieur, y tient lieu de symbole du cercle solaire. Par ailleurs, la perception du monde chez les Grecs était également cyclique, Pythagore, Platon, Zénon et Aristote considéraient la course du monde comme un mouvement cyclique, où les événements se relèvent et se répètent périodiquement, dans une suite infinie de cycles de vie. Dans l'architecture grecque, le cercle servait également d'élément-clé, pour structurer les temples, comme les Propylées sur l'Acropole par exemple.

Il n'en reste que, paradoxalement, parmi toutes les figures géométriques, le cercle est la figure la plus difficile à calculer. Manfred Lurker s'interroge sur les raisons:

Genau betrachtet ist er überhaupt nicht ganz "faßbar." ... Die Tatsache, daß sich die krumme Linie des Kreisumfangs nicht exakt in einer Vervielfachungszahl des Durchmessers ausdrücken läßt, hat man nicht ganz zu Unrecht schon als Beweis der Irrationalität des Kreises angesehen.²⁹

Aux dires de Lurker, quand on regarde de près, le cercle n'est pas réellement "saisissable." Le fait que la circonférence curviligne ne peut être

calculée en multipliant le diamètre, suffit déjà pour prouver la nature irrationnelle du cercle.

De toutes les figures géométriques, le cercle est donc la moins mathématique et, par ricochet, la plus souple. Il comporte un aspect irrationnel qui le situe partiellement en dehors du domaine de la raison. Si le rayon et le diamètre se laissent déterminer exactement à partir du point et de la circonférence, celle-ci échappe au calcul précis. Il suit que, dans le cercle, se recourent la logique et l'illogique, le calcul et l'hypothèse. N'est-ce pas la figure par excellence pour matérialiser l'exactitude et le flou, l'aigu et le vague, l'Un et le Multiple, la raison et la sensibilité? Bref, n'est-ce pas la visualisation de tous les antagonismes qui hantent notre poète? Dans cette perspective, je tâcherai de mettre en lumière, dans la partie qui suit, la dynamis qui existe entre la mobilité périphérique et la fixité du point central, pour compléter le facteur spatial par son principe dynamique sous-jacent.

C. LE DYNAMISME INTERNE

Comme correspondant, sur le plan dynamique, du principe numérique de la multiplicité, la mobilité est toute primordiale chez Anna de Noailles. Elle se raccorde en même temps à la réalité psychologique de la disponibilité, pour

créer un champ spatio-dynamique hautement animé. C'est à la fois la mobilité phrastique, augmentant l'élasticité de la syntaxe noaillienne, et les diverses images directement allusives à la mobilité, comme le train et la danse, qui constituent l'arrière-fond dynamique de sa poésie. Voyons comment, à l'exemple du train, notre poète crée l'impression non seulement de mouvement, mais aussi de rapidité extraordinaire, de halètement:

Des trains désordonnés, emmêlés, vifs, bruyants,
 S'appellent, et s'en vont au sud, à l'orient.
 Ils s'en vont, bondissants, soulevés, noirs archanges,
 Vers les pays du musc, du cèdre, des oranges,
 Enroulant à leur soc les chemins dépliés,
 Emportant la montagne, arrachant les piliers,
 Desséchant les étangs et jetant dans l'espace
 Le village béni auprès duquel ils passent ...
 Et soudain tout mon être est à leur poids lié.
 -Ah! comme vous frappez, peuplez, multipliez
 Nos désirs éperdus, notre mélancolie,
 Trains emplis de souhaits, d'angoisse et de folie!
 Ah! comme vous scandez les battements du coeur
 Avec une infernale et rapide vigueur,
 Marteau, crépitement, enclume, forge errante!
 -Les trains noirs font surgir une ville odorante,
 Une grève où la mer jette son tendre flux,
 Rien qu'en passant fougueux entre les deux talus
 Où leur tumulte ardent s'ébat, s'enfonce, s'éclate!
 Les membres éployés, le regard écarlate,
 Ils vont, actifs, brûlant, précis, illimités,
 Taureaux paissant les champs infinis des étés.
 Ils sont la forme basse et dure de l'orage;
 Et la lune divine, au pudique visage,
 Réveuse, indifférente à ce qui vit en bas,
 Sultane regardant au bord de la Kasbah,
 Soudain, comme une ardente et langoureuse almée,
 Vient danser au sommet de leur longue fumée ...
 Tout vit, tout est ému par ces guerriers ailés;
 La feuille, le coteau, les ténèbres, les blés,
 Le jardin délicat et courbe, avec sa rose,
 La maison qui s'endort, le pigeon qui repose,

Enferment chaque jour dans leurs nerfs les plus fins
L'ébranlement causé par ces coureurs divins!

.
Et, dénouant mon âme où trop de rêve abonde,
Je lui dis: Va là-bas, avec les trains du monde!
Va là-bas où t'appelle un dieu noir et charmant,
Si beau parce qu'il fuit, si fort parce qu'il ment,
Car ce train ténébreux qu'un feu sonore anime,
Qui, lorsqu'il est rampant, semble habiter la cime,
Qui nous tente sans cesse et qu'on ne peut saisir,
C'est Satan, ayant pris la forme du Désir ...

(Ebl., Tumulte dans l'aurore 154-5)

Toute une succession d'images hétéroclites se précipite le long de la séquence syntaxique, dont les unes se rapportent aux impressions soulevées par la course des trains, mais dont les autres s'évadent dans un monde onirique et sont de caractère purement oratoire. L'entrée en poésie de l'image même du train introduit un aspect de modernité dans la poésie noaillienne. Toujours est-il qu'elle ne produit aucunement la description réaliste d'un acquis technologique, mais que la composante affective prime sur la représentation matérielle. Ce tableau n'est pas sans rappeler quelques-uns des thèmes majeurs dont le poète vêtit ses strophes. En premier lieu, le désir de conquête des pays levantins et méridionaux, "pays du musc, du cèdre, des oranges," rejoint ses aspirations orientales. Et tout concrètement, les trains se transforment alors en véhicules des "désirs éperdus" et de cette nostalgie fondamentale de l'auteur par laquelle "tout [s]on être est à leur poids lié." Les trains se mettent alors au diapason de la quête multiple de l'univers, leitmotiv incontestable des vers noailliens. Ils "frappent, peuplent et multiplient" les désirs de l'âme-centre, scandant les battements incessants d'un coeur innombrable. Si bien que la lune elle-même

s'anime au fond de l'univers pour danser au rythme des "coureurs divins." Et le paysage parcouru par les trains subit une animation pareille, de sorte que "la feuille, le coteau, les ténèbres, les blés," le jardin et la maison, s'associent à la course frénétique de l'engin.

Il n'en demeure que ce tableau offre tous les aspects de la structuration géométrique du monde qui faisait l'objet de notre recherche précédente. Car, en partant d'une extériorisation du Moi, par laquelle le poète appréhende le scénario réaliste d'une course de trains, la conscience subjective filtre par la suite toutes les impressions. Elles sont rendues en poésie de manière complètement subjective, soumises au triage du regard individuel, pour jaillir dans les strophes non comme réalité du monde, mais comme expression subjective et affective de la réalité du monde. En vérité, l'image des trains sert avant tout à la stimulation intellectuelle et émotive, par laquelle le poète s'intègre à part entière dans l'énoncé poétique. Comme les faisceaux de l'expérience périphérique se concentrent dans le Moi sentant, il n'est pas étonnant que cette scène se termine sur l'image centrale de l'âme, invitée à se joindre aux trains du monde. Ce vers ne désigne rien d'autre, à ce qu'il me semble, qu'une invitation à l'exploration illimitée de la circonférence, suscitée par le désir expansif du centre.

Mais ce n'est pas uniquement la phénoménologie des images qui incarne la philosophie du Multiple chez Anna de Noailles. En second lieu, sur le plan de la langue, ce sont les éléments stylistiques qui épousent ici la forme d'une

multiplicité mobile. De manière tout apparente, les nombreux enjambements, propositions courtes et interjections émotives, telles que "-Ah!," de même que la ponctuation, souvent exclamative, et les points de suspension, engendrent une syntaxe extrêmement souple et agile. Cette mobilité phrastique provient également de l'emploi très varié du vocabulaire, tantôt émotif, tantôt mécanique, tantôt pastoral, tantôt oriental, tantôt religieux. Mais il est un procédé typiquement noaillien qui est merveilleusement apte à rendre l'impression de rapidité dans ses vers: elle utilise volontiers des énumérations asyndétiques d'adjectifs et de verbes, qui s'associent par leur nature grammaticale, mais également par leur contenu sémantique. Les épithètes du premier vers servent à illustrer mon propos: "Des trains désordonnés, emmêlés, vifs, bruyants," sont des termes quasi interchangeables, tant ils transmettent de concepts similaires. Ailleurs, tout un vers est rempli d'adjectifs dont le sème essentiel comporte pour chacun l'idée de mobilité: "Ils vont, actifs, brûlants, précis, illimités...." Seul le terme "précis" donne une indication de forme, d'un espace délimité. En combinaison avec le vocabulaire qui l'entoure sur la chaîne syntaxique, on pourrait avancer que cette suite d'adjectifs désigne un mouvement unilinéaire. Sinon, on ne serait tenté de voir, dans cette profusion d'adjectifs sémantiquement proches, qu'une suite pléthorique de chevilles, servant à satisfaire les exigences du mètre. Je m'opposerais à cette interprétation, parce qu'elle négligerait totalement l'aspect structurel de la poésie noaillienne. Outre la dimension sémantique, ces énumérations adjectivales jouent un rôle

prééminent dans la structuration de l'espace poétique en cercle. En fait, si l'on pose comme centre de ces images le concept du train, on voit que les adjectifs voltigent tout autour du concept central sur une périphérie multiple. En outre, tous ces adjectifs sont des adjectifs épithètes, signalant, par l'étymologie même, une structure de l'Un face au Multiple. Du grec *epi* (à) et *tithenai* (mettre, placer), il s'agit d'éléments de langue qui sont placés autour d'un nom central afin de le déterminer de plus près. Il me semble pour cette raison que l'usage abondant d'adjectifs épithètes chez Anna de Noailles s'explique et se justifie par la spatialisation circulaire qui agit au fond de sa pensée. Récapitulons encore les vers en question: "Des trains désordonnés, emmêlés, vifs, bruyants ... / Ils vont, actifs, brûlants, précis, illimités...." A mon avis, il est secondaire d'en relever le contenu sémantique, car, ce qui est mis au premier chef, c'est la valeur structurale des mots en tant que projection verbale, profusion sphérique autour d'un centre conceptuel. Ce procédé abonde chez notre écrivaine: "Je suis, ce soir, heureuse, indolente, paisible ..." (*Ebl.*, *Soir candide* 345), ou bien: "Printemps léger, crispé, charnu ... / Printemps secret, sucré, divin..." (*Ebl.*, *Ivresse au printemps* 9), ou encore: "Bycance, consolée, inerte et bienheureuse" (*OJ*, *Les Voyages* 42) ou: "Des gerbes longues, lasses, lâches." (*Ebl.*, *Chaleur dans un jardin* 270).

Pareillement, en ce qui concerne les verbes, Anna de Noailles en fait un usage considérable. Regardons par exemple le vers: "-Ah! comme vous frappez, peuplez, multipliez," où les deux derniers verbes sont pratiquement des

synonymes, ou bien la séquence allitérative: "S'ébat, s'enfonce, s'éclate!" Encore une fois, il faut les considérer, d'après ce que je pense, primordialement comme manifestations d'actions multiples du concept central auquel ils se réfèrent. Mais il est une autre raison qui détermine, dans mon système interprétatif du lyrisme noaillien, sa prédilection pour le verbe. Contrairement au concept arrêté et abstrait du nom, le verbe exprime l'action. Il y a donc une analogie entre la fonction grammaticale du verbe, et le principe de mobilité qui anime la poésie noaillienne. Partout dans ses vers, on retrouve ce foisonnement exubérant de formes verbales et je me limiterai ici à l'évocation de quelques-unes: "Tout veut fuir, jaillir, épaissir" (Ebl., Ivresse au printemps 9), et ailleurs: "Tout s'ébat, pullule, jubile ..." (Ebl., Chaleur dans un jardin 270), et plus loin: "Ah! comme tu t'émeus, t'énerves et tressailles ..." (Ebl., Le Rossignol dans le jardin du roi 204) et finalement: "Rapide, ventilé, il s'élance, il s'écroule, / Il répond au Destin, soufflant, s'évertuant." (FE, L'Automne 160). On observe que ces structures adjectivales et verbales multiples sont souvent ternaires, évoquant ainsi la réminiscence de la forme classique. Mais cette ferveur pour les verbes me semble due particulièrement à ses propriétés mobiles. Dans sa typologie de la métaphore chez Anna de Noailles, Rosa Galli Pellegrini souligne également la fréquence primordiale du verbe:

[F]a uso molto frequente di immagini sintetiche composte per mezzo del verbo, che costituiscono una realizzazione più efficace del suo linguaggio poetico ...³⁰

Pareillement à la syntaxe latine, Anna de Noailles s'exprime de préférence

par des structures verbales, qui contribuent à transformer son espace poétique en espace d'action. L'action en mouvement est non seulement rendue par l'image du train mais encore par celle, toute parlante, de la danse. Voyons comment les verbes ajoutent leur action à celle de la danseuse:

Tu t'élances sous le beau cèdre,
 Tu caresses ses noirs rameaux,
 Tu dances, grave comme un prêtre,
 Chaude comme les animaux!

Tu chantes, et ta cantilène
 Jaillit, bondit, comme un jet d'eau;
 Toute ton âme se promène
 Du vallon noir au noir coteau!

(Ebl., Danseuse persane 14)

Tous les verbes sont ici indicateurs d'un mouvement: "Tu t'élances ... / jaillit ... / bondit ... / se promène," marquent tous une mobilité qui se joint à l'action de la danse. Ici se manifeste, d'après l'expression de Valéry, une "danse verbale" par excellence, car il y a une jonction intime entre la forme et le fond:

Un POEME, par exemple, est ACTION, parce qu'un poème n'existe qu'au moment de sa diction: il est alors EN ACTE. Cet acte, comme la danse, n'a pour fin que de créer un état; cet acte se donne des lois propres; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels: on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale.³¹

Dès lors, cette superposition du poème, de la danse et d'un moteur grammatical verbal, constitue l'état idéal de la mobilité. Cette poésie de la danse répond au postulat de configurations multiples, toujours renouvelées, illustrant singulièrement les mouvements innombrables d'une âme extravertie. De ce fait, c'est à l'image d'une "danseuse des nuées" qu'Anna de Noailles compare son

âme éclatante:

-Et toi mon âme, âme enflammée,

Dépasse aussi les arbres verts,
Déchire la molle buée,
Soit le parfum du ciel ouvert,
La cymbale de l'univers
Et la danseuse des nuées!

(Ebl., Danse 38)

Il s'agit ici, de toute évidence, d'une métaphore qui dit le sentiment à la fois de légèreté, de souplesse et de tournoiement, qui détermine les mouvements de la danseuse et ceux de l'âme du poète. Dans la pensée de Mallarmé, le point saillant de l'image de la danseuse réside précisément dans sa valeur métaphorique:

La danseuse N'EST PAS UNE FEMME QUI DANSE, pour ces motifs juxtaposés qu'elle N'EST PAS UNE FEMME, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et QU'ELLE NE DANSE PAS, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe.³²

C'est que la danseuse incarne une manifestation de l'ab-solu, de ce qui est dénoué des liens du monde, de ce qui est "dégagé de tout appareil du scribe." Une aisance divine anime l'espace de la danseuse, où pullule une pluralité de formes curvilignes, toutes axées sur une énergie expansive. L'activité de la danse est également celle de l'ubiquité, car, récusant la permanence d'un point fixe, elle remplit l'espace de pirouettes, de sauts et d'enjambements, qui en font un champ essentiellement mobile. Rien en effet de plus vif que cette expérience

multiple, où s'unissent des données spatiales et temporelles pour créer un moment d'éternité. Il résume en lui la structure protéiforme, gouvernant tout à la fois l'espace poétique et l'espace psychologique de l'écrivaine. Mais, il traduit aussi son concept de la divinité, qu'elle expose volontiers par une citation nietzschéenne: "Tout ce qui est divin est léger, je ne pourrais croire qu'en un Dieu qui danserait."³³ Ce caractère mobile de la divinité fait partie du paradigme de la multiplicité, en soutenant, par l'image de la danse, l'acte créateur toujours renouvelé. La danse devient alors chez Nietzsche synonyme de création:

Danse dès lors sur mille dos
 Dos des vagues, astuces de vagues-
 Vive qui crée de NOUVELLES danses!
 Dansons donc de mille manières,
 Livre - soit nommé NOTRE art!
 Gai - nommé NOTRE savoir.
 Dansons comme les troubadours
 Parmi les saints et les putains
 La danse entre Dieu et le monde!³⁴

Dans la même optique, la primauté des facteurs psycho-dynamiques mobiles qui conditionnent l'exercice poétique chez Anna de Noailles est irrécusable. Sa poésie est tout empreinte de l'expansivité délirante de son psychisme, du déferlement tentaculaire de son mouvement de pensée. Qu'il soit permis, par endroits, de considérer les éléments poétiques noailliens comme les expressions désordonnées, voire anarchiques, de son expérience du monde. Il ne faut pourtant jamais oublier que cette mobilité même des prises de vue ajoute une dimension supplémentaire à son esthétique du Multiple. Elle se lie

nécessairement à son mode actif de perception et apporte l'évidence artistique d'une personnalité profondément agitée.

Il me paraît extrêmement intéressant, à cet égard, d'évoquer l'analogie du moment de création chez Rodin. Telle Anna de Noailles, qui forge à partir de multiples expériences de la réalité un monument verbal, le sculpteur fixe les divers aspects d'un individu dans une figure monolithique. L'espace du monde, multiple et mobile, se trouve alors minimisé en espace de poésie ou en espace de pierre. Mais ce qui importe avant tout, c'est la procédure également mobile à laquelle le sculpteur soumet ses modèles avant d'en ébaucher un portrait. Cet article, qui rapporte comment Anna de Noailles a posé pour Rodin, mentionne clairement l'importance qu'il accorde au mouvement:

Le grand sculpteur Rodin a une manière bien particulière de faire poser ses modèles. Il ne leur donne point de ces poses figées où les plus beaux mouvements finissent par se déformer; le maître commande au contraire à ses modèles de marcher, de courir, de danser, de s'étendre, enfin de se mouvoir sans cesse; et c'est au milieu des ébats de ses modèles que l'artiste saisit leurs attitudes caractéristiques et en fait des esquisses successives. Dernièrement, une de nos plus grandes poétesses demanda au maître de faire son portrait. Afin de trouver une pose naturelle et harmonieuse, le sculpteur la pria d'évoluer devant lui et, après cette première séance, Madame de Noailles confiait à ses amies: -Il ne m'a point semblé que je posais pour un sculpteur ... mais plutôt pour un cinématographe.³⁵

La réalisation de ce buste, qui se trouve par ailleurs au Musée métropolitain de New York, s'effectue donc à partir d'une suite de mouvements. Il s'agit pour Rodin de créer un monument en marbre, qui contienne les contours aussi véridiques que possible, des mouvements naturels de l'être. Cette approche

préfigure déjà les recherches cubistes, où, par une amplification de la perspective multi-dimensionnelle, l'oeuvre d'art s'attache à refléter une réalité en mouvement. De même que la mobilité du vécu se trouve donc incorporée dans l'immobilité de l'art, de même Anna de Noailles vise à construire l'espace immuable d'un poème à partir de la mobilité des expériences du monde. En effet, notre poète, après s'être livrée à la mobilité du monde circonférentiel, se retourne vers l'autre extrémité de la forme circulaire, celle de la fixité du point central. Mobilité et fixité structurent tout ensemble, et inséparablement, l'espace de son lyrisme.

Ce passage du Multiple à l'Un, de l'animation à l'inanimation, fait l'objet d'une lettre d'Anna de Noailles à Jean Rostand, écrite en 1921:

Il est heureux qu'au temps où j'ai aimé le monde extérieur d'une manière démente, je l'aie bien décrit, car je n'ai plus à présent qu'une indifférence ennuyée pour ces choses sans âme et sans dessein.... Qu'importe tant d'espace varié à ceux qui ont un trésor intérieur. Pourtant, Dieu sait si j'ai désiré parcourir l'Univers, mais c'était pour y ressentir la nostalgie.... Néanmoins, il est triste de renoncer à ces extravagances, et je regrette le temps où j'affrontais les coups de soleil de Syracuse, et où je souhaitais de rôder entre Grenade et Tolède. -C'est pourquoi j'ai été si frappée le jour où vous m'avez conseillé d'être immobile et de travailler. C'était si intelligent, si nécessaire pour moi qui n'ai jamais pensé au travail, qui écrivais en marge des jours, et me laissais envahir et désoler par tout le monde.³⁶

On discerne aisément la phrase-noyau de cette conversion à la fixité intérieure: "Qu'importe tant d'espace varié à ceux qui ont un trésor intérieur." Anna de Noailles, dorénavant, "renonce à ces extravagances" d'explorer le monde extérieur, elle n'erre plus en dehors d'elle-même, d'après le sens

étymologique d'extra-vagari. Dès lors, l'errance est réduite à la stabilité du centre et confère ainsi une structure à l'effort créateur. Toutes les effervescences de l'esprit se réduisent à l'immobilité. Il ne s'agit pas, pour autant, du renoncement à la richesse extrême des sensations, mais de la transposition dans la sphère de l'immuable d'un foisonnement des choses venues du dehors. Si l'on va aussi loin que Bachelard, on reconnaît derrière cette concentration sur l'immobilité un signe même d'immensité:

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs, nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille.³⁷

La recherche de quiétude, toute primordiale chez Anna de Noailles pour contrebalancer l'état d'inconstance et de mobilité extrêmes, est un impératif psychologique pour qui ne veut pas se perdre dans les tentations du Multiple. Quand elle prend les chemins de la création, elle déclare, dans une interview: "Et toujours, je travaille immobile,"³⁸ pour ne pas entraver par un mouvement physique la mobilité de l'esprit. Car il est bien vrai que cette ouverture d'une perspective intérieure équivaut à un acte de concentration. Il est question de focaliser la multiplicité et de fixer le mouvement, de ramener la périphérie au centre et la mobilité à l'immobilité. Ce double postulat, à la fois spatial et dynamique, est une pensée-maîtresse chez Ralph Waldo Emerson. Baudelaire en donne la citation: "The one prudence in life is concentration; the one evil is

dissipation,"³⁹ et plus loin: "The hero is he who is immovably centred" (674). Cette dernière citation se retrouve d'ailleurs comme épigraphe à l'étude de Rilke sur Rodin. C'est l'aspect à la fois dynamique ("immovably") et spatial ("centred"), qui fait de cette observation d'Emerson la formule condensée de la centralité. Ramener la rotation au repos, l'agitation à l'apaisement, est un désir que notre poète exprime à maintes reprises: "Et le désir humain, cherchant la fixité ..." (FE, Tout Noble Coeur ... 240) ou bien:

-Etre content: splendeur, possession du monde!
 Royauté d'un tranquille et bleuâtre Océan;
 Plénitude sans hâte, indolence féconde,
 Qui font se ressembler l'excès et le néant.
 Contentement!...

(FE, Ce ne sont pas les mots ... 311)

Combien s'exprime ici le vif désir de recul, de tranquillité, pour pallier le désordre et la fugacité de sa conscience. C'est pour faire face à son instabilité innée que notre poète montre une volonté de contenance et de contentement, d'arrêt provisoire des aspirations multiples. Parallèlement à la recherche d'équilibre mental, un scénario poétique, intitulé Calme Soir, plonge ses racines dans la quête d'harmonie. On y décèle, trait pour trait, les moments forts de la fixation spatiale et dynamique:

Six heures du soir en été,
 Paix, silence, immobilité.

 C'est un moment d'éternité.

 Les jardins ont, tout engourdis,
 La fixité du paradis.
 -O calmes cieus, tièdes pelouses,
 Mon fiévreux esprit vous jalouse;

Repliement de l'air et des prés,
 Laissez-moi ne rien désirer;
 Que je sois, comme vous, unie,
 Longue, stable, sage, aplanie ...

 -Oui, rien ne bouge, rien ne change.

 On croirait que tout est dissous,
 Qu'il n'est plus de temps, plus de nombre ...
 (FE, Calme Soir 188-9)

Quand elle supprime la mobilité, le temps et le nombre, pour saisir un instant d'éternité dans la paix du soir, Anna de Noailles met en oeuvre son projet de concentration de façon optimale. Telle la danseuse chez Valéry dans L'Ame et la Danse, elle aspire à cet arrêt de mouvement qui met fin au tourbillon. Socrate remarque dans le dialogue de Valéry: "Elle reposerait immobile au centre de son mouvement ... Isolée, isolée, pareille à l'axe du monde...."⁴⁰ On repère chez notre poète une indication de ce besoin d'immobilité et d'unicité, qui se profile tout au long de ses choix poétiques. De là cette oscillation constante chez elle entre le centre et la périphérie, l'Un et le Multiple, la fixité et la mobilité. Il se dessine alors, dans les divers registres de la perception du monde, un jeu architectonique qui traduit la structure antithétique d'une tension entre deux pôles. Cette dichotomie découle tout naturellement de la spatialisation chez Anna de Noailles, où deux réalités diamétralement opposées s'affrontent sans arrêt.

Parfois, un même vers désigne l'écart entre deux pôles: "Je suis ton centre exact, immuable et mobile," (VM, Je ne puis pas comprendre ... 98) où l'antinomie consiste dans le registre dynamique. Ailleurs, toute une série

d'expressions contraires institue une bipolarité au sein du poème:

-O coeur constant, ô coeur fugace,
 Qui rêves d'abri et d'espace
 De cimes et de vallons verts ...
 (OJ, Mon Coeur je n'ai pas peur de vous 143)

Si ces vers cristallisent le sentiment du contraste, ils évoquent une prédisposition psycho-dynamique fondamentale du poète. En effet, Anna de Noailles déclare dans une lettre: "[I]l est pesant et triste de loger comme je fais en mon coeur, le goût du précis et du rêve, la mollesse et le désir, le sage et l'absurde ..."⁴¹

Ces paires d'expressions antinomiques rendent compte du tiraillement perpétuel qui régent l'espace intime du poète. Tout au long de ses vers, on décèle ces conglomerats de termes opposés, destinés à dynamiser l'énoncé poétique. La dialectique apparaît sous une infinité de formes. Elle peut opposer la nature mortelle de l'homme à l'éternité: "Je suis mortelle, et tout ce que je loue et stable!" (VM, Je vis, je pense, et l'ombre ... 292), elle peut encore marquer une opposition nette entre l'indétermination et la précision: "J'aime en toi l'infini avec précision" (VM, Bénissez cette nuit 82), ou bien elle dénote le contraste entre le vague et la fixité: "Vers ce vague bonheur qui brille au fond du temps / Comme un fixe regard irrité par les larmes!" (VM, Le Chant du printemps 47). Allant de l'un à l'autre l'extrême, l'amplitude de la vision poétique chez Anna de Noailles est considérable. La dualité de son Moi, oscillant entre deux réalités contraires, capte le flux de la vie dans toutes ses facettes, pour mettre davantage en lumière sa diversité. Valéry parle de la

combinaison heureuse des contraires qui est immanente à notre poète:

Ce qui est le plus étonnant, peut-être, pour l'homme de l'art, dans ce vaste ensemble, est cette diversité que vous possédez, par laquelle l'abstrait et le concret, l'héroïque et le tendre, l'idée universelle et la sensation la plus précise, vous sont également familiers et favorables ...⁴²

Il est vrai que l'on relève chez Anna de Noailles deux pôles de rayonnement, deux aspirations contraires de son être qui entretiennent un état de tension. Elle se sent par exemple une attraction à la fois vers une divinité païenne et chrétienne:

Deux êtres luttent dans mon coeur,
C'est la bacchante avec la nonne,
L'une est simplement toute bonne,
L'autre, ivre de vie et de pleurs.
(FE, Deux Etres luttent ... 221)

Comme les deux bouts antithétiques du conflit intérieur faustien, notre auteur éprouve un déchirement pathologique entre les désirs de la chair et la volonté de charité. Il y a une coïncidence nette avec les réflexions de Faust:

Deux âmes, hélas! se partageaient mon sein, et chacune d'elle veut se séparer de l'autre: l'une, ardente d'amour, s'attache au monde par le moyen des organes du corps; un mouvement surnaturel entraîne l'autre loin des ténèbres, vers les hautes demeures de nos aïeux.⁴³

Du coup, ces sentiments contradictoires face à la vie imprègnent les vers noailliens d'une forte nuance d'instabilité et d'inquiétude. Inextricablement liés l'un à l'autre, ils coexistent dans le psychisme de l'écrivaine, non sans provoquer les nombreuses névroses qu'elle devait subir. Paul Painlevé commente dans ce sens:

C'est cette inexorable attente du Destin qui donne à tous les instants qu'elle essaie de fixer je ne sais quoi d'anxieux, de déchirant, de pathétique.⁴⁴

Cette fissure qu'Anna de Noailles porte au fond de sa permanence personnelle, cause un mouvement intérieur qui se reflète dans le texte poétique. En fait, il s'agit d'un flot ininterrompu d'émotions et de pensées qui se dirigent tantôt vers le pôle central de fixité, tantôt vers celui de la diversité périphérique. Les retombées psychologiques de la géométrisation circulaire de l'espace consistent précisément dans la création d'une tension constitutive, indissociable de l'appréhension du monde chez Anna de Noailles. Par conséquent, cet espace n'est statique qu'au moment où il se replie sur la centralité immobile du point médian, mais, partout ailleurs, il est foncièrement dynamique. Et ce dynamisme est doublement marqué: nous avons retenu en premier lieu la mobilité de l'expérience expansive du monde qui se déroule sur la circonférence du cercle; et nous avons également montré le dynamisme prospectif qui agit sur l'axe reliant le centre à la périphérie, causant un va-et-vient incessant entre le Moi-sujet et le monde-objet.

Comme dernière perspective d'approche de ce chapitre sur la géométrie de l'espace, je propose maintenant une analyse en détail d'un poème d'amour pour appliquer, de manière très concrète, mes remarques précédentes à une brève étude de texte.

D. L'ESPACE LYRIQUE

J'ai choisi une pièce tirée de Poème de l'Amour que voici reproduite en intégrale:

SI JE N'AIMAIS QUE TOI

Si je n'aimais que toi en toi
 Je guérirais de ton visage,
 Je guérirais bien de ta voix,
 Qui m'émeut comme lorsqu'on voit,
 Dans le nocturne paysage,
 La Lune énigmatique et sage,
 Qui nous étonne chaque fois.

-Si c'était toi par qui je rêve,
 Toi vraiment seul, toi seulement,
 J'observerais tranquillement
 Ce clair contour, cette âme brève
 Qui te commence et qui t'achève.

Mais à cause de nos regards,
 A cause de l'insaisissable,
 A cause de tous les hasards,
 Je suis parmi toi haute et stable
 Comme le palmier dans les sables;
 Nous sommes désormais égaux,
 Tout nous joint, rien ne nous sépare,
 Je te choisis si je compare;
 -C'est toi le riche et moi l'avare,
 C'est toi le chant et moi l'écho,
 Et t'ayant comblé de moi-même,
 O visage par qui je meurs,
 Rêves, désirs, parfums, rumeurs,
 Est-ce toi ou bien moi que j'aime?

(PA, XXXIX 56-7)

Ce qui frappe d'abord dans l'analyse technique du poème, c'est l'antithèse entre la régularité octosyllabique des vers et l'irrégularité aussi bien des rimes que des strophes. Quant aux rimes, elles se distribuent sans symétrie en rimes masculines et féminines, sont tantôt croisées, tantôt embrassées et tantôt plates. En ce qui est des strophes, elles comportent un nombre inégal de vers et suivent un groupement tout arbitraire. Les indices d'une tension antithétique se révèlent donc d'ores et déjà sur le plan de la prosodie.

Lorsqu'on passe du contenant au contenu, on entre, dès l'abord du poème, dans un espace hypothétique, où la conjonction "si" pose l'indice d'une condition. Ensuite, par surcroît d'indétermination, Anna de Noailles poursuit sur le ton de la restriction: "Si je n'aimais que ..." et finalement, l'identité même de l'objet est soumise à question, "toi en toi." "Si je n'aimais que toi en toi" me paraît comme l'ouverture à une interrogation qui s'échelonne tout au long du poème et qui subsiste jusqu'à sa fin, où la ponctuation interrogative traduit le refus d'une affirmation. Nous sommes, dès le premier vers, dans le domaine du vague et de l'imprécis. Par ailleurs, "toi en toi" est la figure identique du "Rome en Rome" de Du Bellay, et engage toute une question de l'être et du paraître, qui constitue le fond de la question identitaire. Dans les deux vers suivants, le poète adopte une structure anaphorique pour dire sa peine d'amour: "Je guérirais de ton visage, / Je guérirais bien de ta voix." De plus, l'allitération en [v] de "visage," "voix," et "voit" au vers suivant, confère à ce passage une volonté d'unité et d'harmonie, par laquelle le Je lyrique cherche à soulager sa

souffrance. Toute cette première strophe sert donc à installer, au coeur du poème, un Moi souffrant, dont les incertitudes émotives s'allient à l'incertitude identitaire de l'Autre. Toutefois, il paraît que l'image de la lune est évoquée pour instaurer un repère stable dans le paysage extérieur, mais aussi dans le paysage intérieur du poète. Comme ancrage solide dans l'univers, elle fonctionne comme point de repère dans la structure du Multiple qui l'environne. La deuxième strophe, qui débute par une autre séquence conditionnelle, fait écho, par son arrangement anaphorique à la première: "-Si c'était toi par qui je rêve." La confusion identitaire de l'objet va son plein et occupe également le vers suivant: "Toi vraiment seul, toi seulement." N'a-t-on pas l'impression qu'ici le poète cherche désespérément à se libérer de la gravitation du Moi-centre? Le jeu verbal subtil dans le vers "[t]oi vraiment seul, toi seulement," en rend compte. C'est par le glissement catégoriel de l'adjectif "seul" en adverbe "seulement" que s'opère la création d'un centre ("seul"), qui est le noyau de la périphérie ("seulement"). En outre, on assiste à l'imposition d'un centre d'altérité, celui de "toi seul" par la double insistance sur le pronom personnel. C'est à ce moment qu'émerge une spatialisation dans la strophe, car la figure du cercle de l'Autre prend forme. Toute une série de termes, décrivant la quiétude, donc l'immobilité, et la fixation spatiale, s'ajoutent à la description d'une centralité: "J'observerais tranquillement / Ce clair contour, cette âme brève / Qui te commence et qui t'achève." Il y a une triple précision: celle du dynamisme ("tranquillement"), celle de l'espace ("contour," "brève"), et celle

finallement de la durée ("commence," "achève"). Par ailleurs, sur le plan langagier, cette instauration d'une compacité centrale, s'articule par de nombreuses allitérations en [k], qui assurent la cohésion interne d'un point de fixation. Voyons maintenant comment s'oppose à cette délimitation du centre l'indétermination et le vague de la périphérie dans la troisième strophe.

Le côté flou et indécis de la multiplicité circonférentielle apparaît avec les expressions capitales des trois premiers vers: "nos regards, l'insaisissable, tous les hasards." Toutes ces notions imprécises voltigent autour de la solidité du Toi-centre, qui émergea dans la strophe précédente. Toutefois, le point géométrique du Moi-centre fait aussitôt irruption dans le domaine de l'Autre, car il a été dit à plusieurs reprises, qu'Anna de Noailles ne renonce jamais à sa propre centralité. Elle affiche clairement sa présence: "Je suis parmi toi haute et stable." C'est alors l'essai d'une fusion des deux nuclei qui s'ébauche dans les vers suivants, où tout l'intérêt est porté à la symbiose du Toi et Moi: "Nous sommes désormais égaux, / Tout nous joint, rien ne nous sépare...." Le moment symbiotique est celui où les cercles s'emboîtent les uns dans les autres. Il se double de l'échange des polarités: "-C'est toi le riche et moi l'avare, / C'est toi le chant et moi l'écho...." Mais, loin de réussir cette jonction de deux individualités égales, notre poète pressent finalement la suprématie dominatrice de la sienne: "Et t'ayant comblé de moi-même ... / Est-ce toi ou bien moi que j'aime?" Lequel des deux cercles, celui de l'Autre, ou celui du Moi, va donc l'emporter en définitive? Rattachons le dernier vers au premier: "Si je n'aimais

que toi en toi ... / Est-ce toi ou bien moi que j'aime?" Nous voilà en présence d'une géométrie de l'espace, où la subjectivité du Moi est en contradiction avec la subjectivité de l'Autre. Dans les relations inter-humaines, il ne peut y avoir deux centres. Dès lors, la présence de l'Autre se réduit toujours à une objectivité, ne peut agir qu'à la circonférence d'une structure circulaire, où le Moi-sujet s'affirme comme point central. Dans cette perspective, y a-t-il la possibilité même de l'amour dans la pensée noaillienne? Je propose de soulever cette question dans le prochain chapitre, qui traitera de ce thème majeur chez Anna de Noailles au moyen d'une approche intertextuelle.

NOTES DU CHAPITRE III

¹ Johann Wolfgang von Goethe, Le Divan, trad. Henri Lichtenberger (Paris: Gallimard, 1984) 49.

² Anna de Brancovan, Cahier n° 9, automne 1894 (Archives Brancovan) verso 4.

³ Claude Mignot-Ogliastri, Anna de Noailles, une amie de la Princesse Edmond de Polignac (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986) 81.

⁴ Léon-Paul Fargue, Portraits de famille, (Paris: Fata Morgana, 1987) 14.

⁵ André Gide, Les Nourritures terrestres, (Paris: Gallimard, 1972) 21.

⁶ Lou Andreas-Salomé, Rainer Maria Rilke, trad. Jacques Le Rider (Paris: Maren Sell et Cie, 1989) 68.

⁷ Frédéric Lefèvre, "Une heure avec la Comtesse de Noailles," Les Nouvelles Littéraires 28 sept. 1926: 1.

⁸ Anna de Noailles, Le Livre de ma vie (Paris: Mercure de France, 1976) 11.

⁹ Henri de Régnier, "Un premier livre," Le Gaulois 12 mai 1901: 1.

¹⁰ Georges Poulet, Les Métamorphoses du cercle (Paris: Flammarion, 1979) 127.

¹¹ Rainer Maria Rilke, "La Panthère," Cinquante Poèmes, trad. Claude Vigée (Paris: Librairie des Lettres, 1950) 75.

¹² Rainer Maria Rilke, Les Roses, I (La Haye: Stols, 1948) 13.

¹³ Friedrich Nietzsche, Ecce homo, trad. Henri Albert (Paris: Denoël/Gonthier, 1971) 125.

¹⁴ Charles Baudelaire, "Les Plaintes d'un Icare," Oeuvres complètes, t. I (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1975) 143.

¹⁵ Charles Le Goffic, "Le Cœur innombrable," La Revue Universelle 1901: 854.

¹⁶ Novalis, "Une Suite de fragments (1798)," Fragments, trad. Armel Guerne (Paris: Aubier Montaigne, 1973) 117.

¹⁷ Charles Baudelaire, "Mon Coeur mis à nu," I, Oeuvres Complètes, II (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1976) 676.

¹⁸ Alphonse de Lamartine, Recueils poétiques (Bruxelles: J. Jamar, 1839) II.

¹⁹ Marcel Proust, "Les Eblouissements," Le Figaro 15 juin 1907: 1.

²⁰ Marcel Proust, Jean Santeuil (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1971) 521.

²¹ Matila C. Ghyka, "Les Rites," Le Nombre d'or, t. II, 2^e éd. (Paris: Gallimard, 1959) 55. Voici le texte original:

Ein Punkt, der in dem Zirkel geht,
Der im Quadrat und Dreyangel steht,
Treffst ihr den Punkt, so habt ihr gar
Und kommt aus Noth, Angst und Gefahr.

²² Anna de Noailles, lettre à Madame Bulteau, avril 1901, Elisabeth Higonnet-Dugua, Anna de Noailles - Coeur innombrable, Correspondance, Biographie (Paris: Michel de Maule, 1989) 57.

²³ William Blake, "Auguries of Innocence," Complete Poems, 2nd ed., (London and New York: Longman, 1989) 589.

²⁴ Henri Bergson, lettre à Anna de Noailles, 9 sept. 1924, Mignot-Ogliastri 343.

²⁵ Walter Lacher, L'Amour et le Divin: Anna de Noailles (Genève: Perret-Gentil, 1966) 49.

²⁶ Rainer Maria Rilke, "Recueillement du matin," Lettres à un jeune poète, trad. Claude Porcell (Paris: Garnier-Flammarion, 1994) 56.

²⁷ Theophil Spoerri, Der Weg zur Form (Hamburg: Furche Verlag, 1954) 41.

²⁸ Charles Baudelaire, Correspondances, cité par Marcel Raymond, De Baudelaire au Surréalisme (Paris: Corti, 1963) 23.

²⁹ Manfred Lurker, Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit (Tübingen: Reiner Wunderlich Verlag Hermann Leins, 1981) 11.

³⁰ Rosa Galli Pelligrini, "La funzione metaforica nell'opera di Anna de Noailles: tipologia della metafora," Studi francesi, n° 57 sett.-dic. 1975: 442.

³¹ Paul Valéry, "Philosophie de la Danse," "Théorie poétique et esthétique, "Variété," Oeuvres (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1957) 1400 (C'est Valéry qui souligne).

³² Stéphane Mallarmé, "Grayonné au théâtre," Oeuvres complètes (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1945) 304.

³³ Anna de Noailles, "Pour les savants russes, Sorbonne, mai 1921," cité par Edmée de la Rochefoucauld, Anna de Noailles (Paris: Editions Universitaires, 1956) 16.

³⁴ Friedrich Nietzsche, "Au Mistral," Le Gai Savoir, trad. Pierre Klossowski (Paris: Club français du livre, 1957) 430 (C'est Nietzsche qui souligne).

³⁵ La Vie Parisienne, 24 août 1912: 599.

³⁶ Anna de Noailles, lettre à Jean Rostand, 1er août 1921, Mignot-Ogliastri 325.

³⁷ Gaston Bachelard, La Poétique de l'Espace (Paris: Presses Universitaires de France, 1958) 169.

³⁸ André Arnyvelde, "Confidences," interview avec Anna de Noailles, Les Annales, 13 avril 1913: 310.

³⁹ Charles Baudelaire, "Hygiène," "Journaux intimes," Oeuvres complètes, t. I, 674.

⁴⁰ Paul Valéry, "L'Ame et la Danse," Oeuvres, t.II (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1960) 174.

⁴¹ Anna de Noailles, lettre à Madame Bulteau, 8 sept. 1900, Higonnet 40.

⁴² Paul Valéry, lettre à Anna de Noailles, 20 déc. 1920, Higonnet 337.

⁴³ Johann Wolfgang von Goethe, Faust, cité et trad. par Gérard de Nerval, Oeuvres (Paris: France Loisirs, 1987) 613.

⁴⁴ Paul Painlevé, "Anna de Noailles," Les Nouvelles Littéraires, 6 mai 1933: 1.

CHAPITRE IV: UNE AFFINITE ELECTIVE - ANNA DE NOAILLES ET RAINER MARIA RILKE

INTRODUCTION

Naturellement, Mme de Noailles se fit attendre, mais la porte s'ouvrit enfin et la "petite divinité impétueuse" (comme Rilke devait la nommer plus tard) parut et s'arrêta un instant sur le seuil. C'était la mode des couvre-chefs immenses et des robes longues très étroites; le grand chapeau sombre, couvert de plumes, ne pouvait presque pas passer à travers la porte, et Mme de Noailles semblait ficelée dans ses vêtements, de haut en bas, comme une statuette égyptienne. Mais je crois bien que notre poète ne vit alors que les grands yeux noirs, dominateurs. Elle fit un pas de plus, s'arrêta de nouveau et dit: "Monsieur Rilke, que pensez-vous de l'amour ... que pensez-vous de la mort?"¹

C'est ainsi que la Princesse Marie de la Tour et Taxis relate, non sans insister sur le côté humoristique, la rencontre entre Anna de Noailles et Rainer Maria Rilke qui eut lieu à l'hôtel Liverpool à Paris le 13 décembre 1909. Rilke avait pris connaissance de l'oeuvre d'Anna de Noailles par l'intermédiaire de Rodin, qui remarquait à propos du poète: "Vous dites les choses les plus simples du monde et personne ne les a dites avant vous, vous nous faites trouver un trésor, comme si vous aviez trouvé le radium qui dort depuis des siècles devant nous ..."² La trouvaille d'un trésor poétique qui fut à bien des égards conforme à ses propres tendances, voilà ce que représentait pour Rilke la découverte d'Anna de Noailles. Sur un plan purement humain, Rilke craignait l'emprise que la personnalité dominatrice du poète pourrait avoir sur lui. Dans une lettre qu'il lui adressa et qui fait suite à leur rencontre, il admet que "être devant vous,

c'est un état d'une intensité telle que mon travail pourrait avec raison y voir quelque rivalité."³ Et il confiait à Marie de la Tour et Taxis sur ce même sujet: "Vous comprenez, que si je la voyais souvent, ce serait fini de mon individualité, je deviendrais son esclave, sa chose, je ne pourrais plus vivre que sa vie à elle."⁴ En effet, cette rencontre entre les deux poètes restera sans lendemain, sauf pour une brève entrevue en 1924, mais elle aura été extrêmement fructueuse pour Rilke dans la mesure où il s'agissait également de la première entrevue avec Marie de la Tour et Taxis. C'est donc à l'instigation d'Anna de Noailles que se développera la profonde amitié entre Rilke et sa future mécène qui rendra possible l'éclosion de quelques oeuvres maîtresses, notamment les Elégies de Duino. Marie de la Tour et Taxis n'oubliera pas celle qui fut à l'origine de son rapport avec Rilke et elle fait explicitement référence à Anna de Noailles dans une lettre à Rilke du 18 mai 1918 où elle rapporte la destruction de son château:

Serafico carissimo - je reviens de Trieste - ai vu le fantôme de Duino.

Plus rien qu'un fantôme.

Que dirais-je? Tout cela fut tel un rêve, -et comme cela m'arrive le plus souvent dans le sommeil, -je SAVAIS que c'était un rêve, et cela ne me touchait pas. Ce qui pourtant demeure le plus étonnant dans notre étonnante vie, c'est le propre coeur incompréhensible et sans limite - LE COEUR INNOMBRABLE.⁵

Si Anna de Noailles a joué un rôle capital dans l'itinéraire de Rilke, son influence va au-delà du domaine humain et biographique et j'essayerai dans ce chapitre de révéler les registres de pensées et d'images qui permettent de conclure à la conformité spirituelle de leurs conceptions esthétiques. Mon

attention portera sur la connivence de quelques concepts-clé qui conditionnent l'univers poétique chez l'un et l'autre auteur. Plusieurs méthodes d'approche seront utilisées pour documenter mon propos: après l'analyse d'un article critique de Rilke sur l'oeuvre d'Anna de Noailles, je vais examiner ses traductions en allemand de quelques passages poétiques. Trois notions de base qui tiennent une place prépondérante dans le panorama spirituel des deux poètes mériteront une attention toute particulière: l'amour, la musique et l'image récurrente de l'oiseau.

A. LES LIVRES D'UNE AMANTE

Je porte mon amour comme une blessure;
de ma blessure, en fait de sang, coulent mes larmes
et jamais la plaie ne se sèche.⁶

Le 14 septembre 1907, Rilke rédige un essai théorique sur Anna de Noailles auquel il donne le titre révélateur Die Bücher einer Liebenden et qu'il envoya à Marie de la Tour et Taxis peu de temps après leur entretien commun avec le poète. La mémorialiste rapporte dans ses souvenirs à propos de cet article: "un chef-d'oeuvre que je fus longtemps seule à posséder et que je crois une des choses les plus exquises qui soient sorties de sa plume."⁷ Il s'agit en effet d'une analyse extrêmement délicate où Rilke range Anna de Noailles dans la lignée des grandes amantes, Sappho, Héloïse, Marianna Alcoforado, Louise Labé, archétypes féminins de la poésie d'amour. Elles ont ceci en commun que toute

leur production lyrique est centrée sur le primum mobile de l'amour et tourne inlassablement autour de ce thème. Si Anna de Noailles fait sienne la devise d'Antigone "Je ne suis pas née pour partager la haine, mais l'amour"⁸, elle souscrit à une vision du monde où priment les valeurs affectives et empathiques. De telle sorte que c'est "l'amour par qui l'on respire / Et sans qui rien n'a plus de goût" (FE, Le ciel est d'un bleu 123). A mesure que croît l'expérience intérieure d'Anna de Noailles, ce leitmotiv s'impose avec tant de poids dans sa poésie qu'il en devient la toile de fond. N'est-ce pas l'unique force de vie qui règne derrière une affirmation comme: "Hélas! tout est amour ou cendres" (VM, La musique et la nuit 120) et qui se retrouve chez toutes les grandes amantes. Julie de Lespinasse résume cette exclusivité de l'amour comme centre de vibration vitale dans un chiasme significatif: "J'aime pour vivre, et je vis pour aimer."⁹ En focalisant toutes les énergies de l'âme sur la satisfaction du besoin d'aimer, l'expérience de l'univers chez les poètes-amantes est indissociablement liée à la présence de l'être aimé. Elles perçoivent le monde comme à travers le prisme d'une conscience autre que la leur. Elizabeth Barrett-Browning a superbement illustré la transformation subie au contact de l'être aimé:

The face of all the world is changed, I
think,
Since first I heard the footsteps of thy soul
Move still, oh, still, beside me, as they stole
Betwixt me and the dreadful outer brink
Of obvious death, where I, who thought to
sink,
Was caught up into love, and taught the

whole
Of life in a new rhythm....¹⁰

Le Je lyrique s'absorbe entièrement dans la fusion avec l'Autre où il trouve l'assouvissement de son profond désir d'aimer. En revanche, si l'excédent du coeur ne peut s'accorder à une âme réceptive, si l'amante est mal-aimée et mésestimée, elle perd la raison même de son existence. Les vers des grandes amantes ne regorgent-ils pas de cette proximité de la mort qui est toujours latente? Inextricablement associés, l'amour et la mort sont les deux pôles entre lesquels oscillent leurs créations poétiques, les exaltations affirmatives de la vie et de l'amour alternant avec les remous incessants de la souffrance et du désespoir. L'union indissoluble entre l'amour et la mort habite ces poètes presque organiquement, au point que leurs chants revêtent un caractère profondément confidentiel derrière lequel se dévoile l'essence intime de leur être. Ainsi, l'amour déçu de Christine de Pizan aboutit à une vision intérieure axée sur la mort: "A Dieu, Amours, approuchiée / Suis de mort, par toy...."¹¹ De même chez Gaspara Stampa, la vague passionnelle lui tient "sempre il cor fra vivo e morto."¹² Sans amour, il n'est guère de plénitude possible et l'immanence de la souffrance évoque alors irrémédiablement le spectre de la mort. Le développement lyrique chez Anna de Noailles révèle une parenté spirituelle étroite avec cette conception, qui se veut à la base de sa poésie. De telle sorte qu'elle confère à l'amour la visée suprême de son activité créatrice. Avec une allusion subtile au concept de Mallarmé, qui s'appliquait dans sa poésie (Un coup de dés jamais n'abolira le hasard) et surtout dans Igitur, à

réduire l'infini au hasard par un procédé opérationnel sur le langage, Anna de Noailles substitue un état poétique qui engage tout l'être sentant: "Réduis l'infini au culte de l'amour" (FE, Les espaces infinis 219). La vision abstraite et intellectualisée de la poésie mallarméenne se trouve écartée par une sensibilité vêtue d'émotions et qui restitue aux états d'âme affectifs leur valeur élémentaire. Jean Cocteau, dans une allocution au musée Guimet du 28 novembre 1955, a pleinement reconnu cette valorisation centrale de l'amour chez Anna de Noailles et le tribut qu'il doit au poète:

La comtesse Anna de Noailles a été l'émerveillement de ma jeunesse, et même s'il m'arrive, parfois, de laisser en mon esprit d'autres rythmes vaincre les siens, elles reste victorieuse dans ce domaine incomparable et inexplicable de l'amour.¹³

A l'instar des poètes-amantes, l'absence de l'être aimé provoque chez Anna de Noailles des images lyriques directement évocatrices et qui sont réminiscentes de toute une tradition poétique. Dans le Cantique des Cantiques, la Salamite chante: "Sur ma couche, la nuit, j'ai cherché / Celui que mon coeur aime. / Je l'ai cherché, mais ne l'ai point trouvé" (3,1). La même plainte retentit dans les vers de Sappho: "La lune s'est couchée ainsi que les Pléiades, la nuit est en son milieu, l'heure passe, et je suis étendue dans mon lit toute seule."¹⁴ Chez Anna de Noailles, nous sommes en présence du pareil décor de solitude et de nostalgie nocturne d'un amant absent: "La nuit, je me réveille, et comme une blessure / Mon rêve déchiré te cherche aux alentours" (VM, Que m'importe aujourd'hui 23). Il n'est plus question ici d'un monde bucolique où prime le pouvoir de Kypris Pandémios, la déesse des amours légères et faciles. Au contraire, c'est

le règne d'Ourania, l'Aphrodite "céleste" des nobles amours, qui s'affirme peu à peu dans l'évolution poétique d'Anna de Noailles. Etroitement lié à la souffrance et à la mort, l'amour est doté d'un aspect métaphysique qui apparaît dès son deuxième recueil de poésies, L'Ombre des Jours, paru en 1902. Alors que les frénésies amoureuses du Coeur innombrable étaient entièrement placées dans une perspective anacréontique et ludique, la gravité du ton de l'amour-souffrance remplacera dorénavant les amoretti juvéniles. Ses vers s'imprègnent alors d'une profondeur émotive qui deviendra leur véritable énergie centrale. C'est sous cet angle que se crée une communauté d'esprit avec les amantes: la ligature sereine de cette rencontre littéraire est constituée par la douleur d'un amour inassouvi où le chant de l'âme désirante se cristallise graduellement comme thème majeur.

Il importe à ce point, après avoir démontré les analogies existant entre la pensée d'Anna de Noailles et celle de ses prédécesseurs, de nous interroger sur ce qui les différencie. Car il est incontestable que, malgré les concordances apparentes en matière d'amour, Anna de Noailles s'est finalement affranchie de toute une tradition séculaire pour élaborer une esthétique d'amour tout à fait révolutionnaire. C'est précisément dans le dépassement du discours amoureux traditionnel qu'elle intéresse et inspire Rilke. Le premier stade qui la dissocie des poètes-amantes depuis Sappho jusqu'à Marceline Desbordes-Valmore, est l'interrogation même d'une possibilité d'amour, en particulier d'un amour basé sur l'union charnelle:

C'est après les moments les plus bouleversés
 De l'étroite union acharnée et barbare,
 Que, gisant côte à côte, et le front renversé,
 Je ressens ce qui nous sépare!

Tous deux nous nous taisons, ne sachant pas comment,
 Après cette fureur souhaitée et suprême,
 Chacun de nous a pu, soudain et simplement,
 Hélas! redevenir soi-même.

.
 Que peut-il y avoir, ô mon amour unique,
 De commun entre vous et moi!

(FE, C'est après les moments 346)

Des strates psychiques se dévoilent dans ce poème qui laissent pressentir une nouvelle dimension dans la conception de l'amour. Ce n'est plus le tremolo romantique pour un être absent qui apparaît ici, mais une interrogation jusque-là inouïe sur l'essence même du sentiment amoureux. La certitude ne tarde pas à s'instaurer dans les vers d'Anna de Noailles sur l'impossibilité de réaliser une union véritable: "Nulle âme n'est jamais à l'autre âme mêlée" (VM, Lune, rose d'argent 353). Par endroits, le Coeur innombrable préfigure cette prise de distance avec le discours traditionnel en démasquant tout un scénario de conventions romantiques de manière extrêmement subtile:

Le feuillage éperdu des sites romantiques,
 Où la lune dans l'eau se coule mollement,
 Elance vers le ciel en de vibrants cantiques
 Le mensonge éternel de l'amoureux serment ...

(CI, Les paysages 78)

Il est vrai qu'ici s'opère le démantèlement de tout un univers esthétique à travers une conscience poétique qui ne se contente pas d'esthétiser les apparences idylliques d'un amour conventionnel, mais qui, en projetant dans son

chant ses propres expériences affectives, va droit à l'essence d'une notion qui risquait de se pétrifier dans un cliché littéraire. Un nouveau souffle monte avec la poésie d'Anna de Noailles, c'est celui d'une quête de véracité, quitte à dilater son coeur dans une souffrance irrémédiable. Elle rehausse sa poésie d'une dimension métaphysique jusque-là inexistante en creusant le concept même de l'amour si bien qu'elle en constate l'échec ante factum:

On aime tristement, même à travers la joie,
Un invisible obstacle aisément se déploie
Et disjoint les esprits qui se veulent mêler.
Hélas! tout être est seul sous le ciel étoilé!
(DVPE, L'Indigence 114)

ou encore:

Rien chez les êtres ne s'accorde,
Nul ne peut penser comme moi.
(OJ, Mélancolie le Soir 80)

En raison de cette incompatibilité foncière entre deux individus, et de l'incapacité à créer un fond commun qui rendrait possible la jonction de deux intériorités, l'évocation de l'amour dans les vers d'Anna de Noailles prendra des accents tout particuliers. Chez les grandes amantes, nous étions toujours dans le domaine d'un amour personnalisé et relationnel qui comportait nécessairement un objet physique, celui de l'être aimé qu'elles chantaient. En revanche, les poésies d'Anna de Noailles transcendent cette fixation sur une personne pour sublimer et fêter le sentiment d'amour tel qu'il se répand dans l'intimité de l'amante. Par le biais de ce détachement du corps physique, l'amour s'institue comme une puissance affective auto-référentielle qui trouve son origine et sa fin

dans le poète. Du coup, cette intériorisation de l'être aimé est davantage valorisée que sa présence physique:

Il est douloureux de te voir.
 Je te regarde, et c'est pour ton précis éclat
 Que je sens la faible puissance
 De ne te résumer que quand tu n'es pas là.
 Et de ne posséder vraiment que ton absence.
 (PA, CXLII 178)

La prise de conscience de ce phénomène d'absence physique, qui devient présence véritable dans l'esprit du poète, se développe en un désir d'évasion de l'être aimé pour laisser le champ libre à la création spirituelle d'un sentiment d'amour authentique:

Ah! laisse-moi te fuir, afin
 De te retrouver en moi-même,
 Selon ma soif, selon ma faim,
 Et suffisant pour que je t'aime!
 (PA, CL 189)

L'amour est alors complètement détaché de son objet et acquiert dans la conscience de l'amante une autonomie complète: "Je n'avais plus besoin de vous pour vous aimer" (VM, Je marchais près de vous 57) affirme-t-elle. Plus loin, l'être aimé est évoqué sous forme d'une image virtuelle et complètement dépourvu de sa réalité physique: "Je fermerai sur toi, créé à mon image, / le cercle de mon rêve ..." (VM, Cantique 67). Il s'avère que le sentiment d'amour per se a une valeur infiniment plus grande que sa matérialisation. En tant qu'état émotif, l'amour ne se heurte pas aux confins de deux individualités, mais réalise une conjonction d'âmes purement spirituelle. A vrai dire, le terme de "conjonction" implique par définition une réciprocité qui n'est pas

nécessairement en cause ici. Il vaudrait mieux parler d'"appropriation" ou de "prise de possession" d'un être par une conscience aimante qui se nourrit elle-même du désir et du délire d'incorporation de l'Autre. Cette concentration sur le sentiment d'aimer peut se résumer dans la formule amabam amare de Saint Augustin. Celui-ci l'employait dans une perspective toute différente, certes, mais il me semble licite de faire ce rapprochement au niveau psychologique où l'amour de l'amour agit comme moteur psychique principal. Dans son roman La Nouvelle Espérance, Anna de Noailles décrit explicitement ce désir de l'amour pour l'amour: "Ce n'est pas vous que j'aime, j'aime aimer comme je vous aime. Je ne compte sur vous pour rien dans la vie, mon bien-aimé. Je n'attends de vous que mon amour pour vous" (NE 285). Le besoin d'aimer autosuffisant et jamais assouvi habite également Zarathoustra et se confond à son désir permanent d'élévation: "Il y a en moi quelque chose d'inapaisé et d'inapaisable qui veut élever la voix. Il y a en moi un désir d'amour qui parle lui-même le langage de l'amour."¹⁵ Sous l'impulsion de cette force innée se crée alors tout un univers intérieur, illimité et inépuisable, ouvert aux virtualités innombrables de l'amour. Dans Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, Rilke insiste sur la supériorité de l'amante par rapport à celui qu'elle aime: "Toujours l'amante surpasse l'aimé, parce que la vie est plus grande que le destin. Son don d'elle-même peut être infini, c'est là son bonheur."¹⁶ Les notions-clé qu'on décèle dans ce passage, la "vie" face au "destin," ou bien, ce qui est illimité, abstrait, général, éternel face à la limite, la concrétisation, la

particularité et la mortalité d'un individu, montrent très bien l'évolution du concept de l'amour chez Anna de Noailles. De plus en plus, elle se détourne d'un amant particulier pour épouser la généralité de l'amour, pour se mêler à ce que Rilke appelle la "Vorzeit," le temps immémorial, qui remonte à l'essence même du monde. Cet aspect moderne et innovateur de la poésie d'Anna de Noailles a été complètement passé sous silence par la critique. Seul Paul Valéry, dans une lettre à Anna de Noailles, en a reconnu la portée. Il lui écrit à l'occasion de la parution du recueil Poème de l'Amour, qu'il considère comme "un événement dans notre littérature," dans une lettre du 27 juillet 1927:

Nous n'avions pas un recueil si étroitement dédié à l'Amour. Amour, mais amour dans ce qu'il y a de plus intime, de plus serré, de plus vital, et de moins extérieur. L'amour le plus fort est abstrait. Il ne cherche plus, il ne donne plus d'images ... Les petits poèmes dont vous avez composé ce monument singulier de poésie, me paraissent autant de contacts avec l'essence de cette espèce suprême d'Amour.¹⁷

C'est à ce stade que Rilke trouve chez Anna de Noailles une sensibilité jumelle de la sienne. Leurs visions dans le domaine de l'amour convergent au moment de la sublimation totale, seule voie d'accès au bonheur pour ceux qui ont reconnu l'échec de l'union amoureuse. Rilke écrit:

Lorsque l'un l'autre
Vous vous portez aux lèvres et buvez-: breuvage contre breuvage:
Ah! comme le buveur alors de l'acte étrangement s'évade.¹⁸

Sous l'apparente communauté des amants vient s'insinuer une secrète impression de solitude, d'éloignement progressif presque imperceptible, quand l'esprit se dérobe de la communauté physique pour se réfugier dans ses sphères

intimes et inaccessibles. On trouve une belle image de cette prise de distance intérieure chez Anna de Noailles alors que l'amant est physiquement présent:

Vous emplissez ma vie et vous êtes ailleurs,
 Votre esprit loin du mien voit se lever l'aurore;
 Vous êtes tout mêlé au monde extérieur,
 Quand je ne l'entends plus votre voix parle encore.
 (VM, Vous emplissez ma vie 108)

Ici apparaît bien pertinemment la poétisation du décalage au niveau de la communication entre deux êtres. La transcendance de l'être aimé et sa sublimation à travers une intériorité créatrice consacre véritablement les visions confluentes d'Anna de Noailles et de Rilke. Dans les Elégies de Duino, qui constituent la somme de l'expérience poétique de Rilke, nous lisons:

Vous qui m'aimez pour le petit début
 d'amour que je vous portais, et dont toujours je m'écarterais
 parce que l'espace qui était dans votre face,
 tandis que je l'aimais, passait dans l'espace du monde,
 où vous n'étiez plus. (Elégies, IV 61)

Et Anna de Noailles, dans le même désir de transfiguration et d'élévation spirituelle de l'amour se pose la question: "Toi qui fus mon salut et mon péril extrême, / Se pourrait-il ce soir que, plus fort que toi-même, / L'éternel univers fût vraiment ce que j'aime" (PA, CLXI 203)? Dans Les Livres d'une amante, Rilke relève justement ce point ultime des poèmes d'Anna de Noailles où s'opère la transformation d'un désir d'union amoureuse en un amour orienté spirituellement: "... sa plainte se tient comme un appel d'oiseau. La plainte qui revient toujours, la seule, l'éternelle plainte d'amour; la plainte de l'amour trop grand qui a dépassé tous les amants."¹⁹ Au-dessus de la matérialité de l'amour

émerge un domaine d'amour éthéré et transcendé qui n'a plus d'attaches extérieures, étant localisé dans ce que Rilke appelle le "Weltinnenraum," l'espace intérieur du monde, contenu dans la conscience individuelle. C'est la re-crédation de cette intériorité que Rilke s'est imposé dans sa clausura monacale et qui est poétiquement fixée dans Les Elégies de Duino et Les Sonnets à Orphée. Il me semble légitime de rapprocher ce "Weltinnenraum" de la "secretissima camera de lo cuore" de Dante dans laquelle demeure "lo spirito de la vita"²⁰ et où a lieu une transformation à chaque fois qu'il aperçoit Béatrice. Dante s'initie ainsi à une "vita nova," engendrée par cet amour more Platonico, qui a pour base des transformations successives vers un amour entièrement spirituel. Rilke rejoint cette conception de l'état sublimé, alors qu'Anna de Noailles n'élabore pas cette dernière différenciation. Dans la sixième élégie, Rilke écrit:

Car le héros s'élançait à travers les stations de l'amour,
Chacune le transportait plus haut, chaque pulsation d'un
coeur battant pour lui,
Mais, déjà détourné, il était à la limite des sourires,
un autre. (Elégies, VI 75)

Cette élégie résume l'objectif du poète: si Rilke tend à une ouverture maximale au monde, c'est par l'enrichissement de sa vie intérieure et par la transmutation graduelle et générale de sa sensibilité. La puissance émotive sert de point de départ pour toute une série de transformations transcrites dans le langage de l'esprit pur.

Après ces remarques théoriques sur les analogies du monde affectif et

mental chez les deux poètes, je propose maintenant de regarder de près comment Rilke se sert du matériau langagier des vers d'Anna de Noailles pour effectuer des traductions dans sa propre langue.

B. TENTATIVES DE TRADUCTION

Les traductions de Rilke des poèmes d'Anna de Noailles sont rares, mais d'autant plus précieuses. D'une part, il a traduit intégralement le poème "Tu vis, je bois l'azur ..." (VM 9) que Jean Cocteau tient pour le "plus noble chef-d'oeuvre de notre langue moderne" (Mignot 272). D'autre part, il existe des traductions partielles et des annotations du recueil Les Eblouissements dont Rilke n'a jamais pu réaliser la traduction intégrale. Par contre, on trouve dans ce volume, qui est déposé à la Houghton-Library de l'Université Harvard, nombre de phrases recopiées en français, des passages soulignés et autres marginalia. On peut y déceler aisément les zones d'intérêt que Rilke relevait chez notre poète, même s'il ne s'agit pas toujours de traductions proprement dites. Il ne pourra être question ici de dresser une liste exhaustive des annotations que Rilke fit au crayon dans son exemplaire des Eblouissements. Mon intention sera plutôt d'en présenter quelques-unes des plus significatives à titre d'exemple afin de dégager une systématique d'approche qui servira à

éclaircir les points d'intersection chez les deux poètes. Dans un deuxième temps, l'étude en détail de la traduction de "Tu vis, je bois l'azur ..." contribuera davantage à conjuguer leurs visions poétiques.

Les annotations de Rilke dans son exemplaire des Eblouissements se développent sur trois axes principaux: on y trouve d'abord des passages tantôt annotés, tantôt traduits qui ont trait à la relation entre le Moi et le monde. Dans cette catégorie de nature philosophique, il faut aussi prendre en considération les nombreux vers soulignés relatifs à l'image centrale du coeur. Ensuite, Rilke relève chez Anna de Noailles les ressorts langagiers qui témoignent de son extraordinaire don verbal. Son agilité d'esprit et d'imagination engendrent tout un panorama de métaphores et d'hypotyposes que Rilke a copieusement mises en évidence dans son volume. En dernier lieu, on relèvera quelques commentaires en marge où Rilke donne son appréciation spontanée sur certains vers qui le touchaient particulièrement au niveau humain.

La complexité de la relation entre le Moi et le monde apparaît dans toute son ambiguïté dans le vers: "Et je suis prisonnière au coeur vaste du monde" que Rilke traduit littéralement comme: "Ich bin gefangen im riesigen Herzen der Welt" (Bondissement 31). Dans le même poème, Rilke nous fournit une synthèse de plusieurs strophes du texte français en un ensemble textuel. On voit clairement à l'aide de cet exemple que Rilke s'inspire ici d'une vision du monde, d'un modèle de pensée, et qu'il néglige complètement le souci de traduction strictu sensu. Au coeur de ce poème se trouve la dialectique entre le

désir d'expansion au monde extérieur, interrompu par un sentiment d'angoisse et arrêté finalement par l'impuissance:

Diese Bäume, diese Büsche, lasst mich gehn, das wartet, das will mich, das winkt, das wirft sich mir zu. Dort will ich genießen, fühlen, berühren, trinken. Aber auch da steigt wieder diese unüberwindliche Angst auf und meine Arme fallen, lassen los" (31)²¹

L'ouverture maximale au monde, sa prise en charge par le poète, est une impulsion créatrice essentielle chez les deux auteurs, dont la visée commune consiste à saisir l'existence dans toute son ampleur. Toutefois, cette soif de l'univers se solde d'un échec quand la réceptivité du coeur n'est pas assurée. Le coeur est justement cet endroit intime où se joue l'expérience du Moi et du monde et il occupe une place thématique prépondérante dans les deux univers poétiques. Il est intéressant de noter que là aussi, Rilke subordonne souvent la véracité de la traduction aux résonances émotives qu'une pensée éveille en lui. Si Anna de Noailles écrit; "Et déjà je vivais, avec un coeur aimant / Eparse dans l'aurore" Rilke traduit: "Ich lebte von Anfang an, vor allem als verstreutes Herz" (Commencement 56). Il amalgame les différents éléments poétiques pour associer les vers d'Anna de Noailles à sa propre manière de penser en transformant ces lignes en: "Je vivais depuis le début, surtout comme coeur épars." Nous sommes confrontés ici à une focalisation sur l'élément du coeur qui se confond finalement avec le poète lui-même. Ailleurs, c'est Anna de Noailles qui poétise cette réduction par une synecdoque: "Je veux, pour toute douce et vaine éternité / Avoir été le coeur d'où ce cri est monté," peut-on lire

dans La Prière devant le soleil. Là encore, Rilke ne reproduit pas une traduction textuelle, mais interprète le passage selon sa propre esthétique: "Ich will nichts als Ewigkeit, als das Herz gewesen sein, aus dem dieser Schrei gestiegen ist" (83). En se servant des éléments du texte français, il transforme le syntagme prépositionnel en attribut: "Je veux avoir été seulement l'éternité, le coeur, d'où ce cri est monté." L'établissement d'une analogie grammaticale et sémantique entre l'éternité et le coeur traduit de manière extrêmement délicate le contenu métaphysique que revêt chez Rilke la notion du coeur. Il n'est pas étonnant alors qu'un vers sublime d'Anna de Noailles ait particulièrement retenu son attention au point de toucher en profondeur sa sensibilité. A côté du vers: "Un monde coule de mon coeur," Rilke note: "Eine von den Erleichterungen" (146) - "un de ces soulagements." Dans l'optique de cette valorisation centrale du coeur, Rilke choisit un autre passage où le coeur s'impose comme force dominatrice:

Enfants, regardez bien toutes les plaines rondes,
 La capucine avec ses abeilles autour,
 Regardez bien l'étang, les champs, avant l'amour,
 Car après l'on ne voit plus jamais rien du monde.
 Après l'on ne voit plus que son coeur devant soi ...
 (Déchirement 310)

Sans s'intéresser aux détails des images poétiques, Rilke va droit à l'essence profonde qui habite ces vers: "Kind, sieh gut alles das, - später hat man nichts vor sich als sein Herz" - "Enfant, regarde bien tout cela, plus tard l'on ne voit plus que son coeur devant soi." Le coeur en tant que symbole des puissances affectives de l'homme occupe une place privilégiée chez les deux auteurs, car il agit en même temps comme instance poétique par excellence. Grâce à cette

"Offenheit des Herzens," "l'ouverture du coeur" que postule Rilke, il peut se transformer en substance protéiforme prêt à s'intégrer à toutes les formes du vécu. Le coeur est l'agent principal de la fusion du Moi et du monde, charnière émotive entre l'univers extérieur et l'univers intérieur. Comme lieu de rencontre entre l'expérience du monde et l'expérience poétique, il est une pièce essentielle de la poétique de l'un et l'autre poète. Ces visions apparentées d'Anna de Noailles et de Rilke convergent dans un dynamisme poétique où l'aliénation du monde et l'intégration au monde sont en perpétuelle alternance.

En dehors des considérations d'ordre philosophique, les annotations de Rilke que l'on repère s'inscrivent dans le registre de la langue. C'est avant tout la création de métaphores et d'hypotyposes qui l'intéresse au niveau de l'expression. Prenons par exemple Les Eaux de Damas: "J'aurais fait de ma vie, au chant de ces fontaines, / Un pétale arraché, que des sources entraînent / Vers les azurs secrets et les divins midis...." Rilke traduit presque littéralement "Dort hätte ich aus meinem Leben [ein] ausgelöstes Blütenblatt gemacht, das Quellen mitreissen ins geheimnisvolle Blau südlicher Seligkeiten" (43). Si l'intérêt de Rilke porte ici entièrement sur l'utilisation de ressources poétiques, il est significatif qu'il s'agit d'un des rares passages où il a corrigé une première version. A la place de "südlicher Seligkeiten," qui témoigne d'une recherche d'effet poétique et suggestif, Rilke avait mis d'abord la traduction textuelle de "divins midis," "göttlicher Mittag." Plus loin, ce sont des images poétiques hautement envoûtantes que Rilke souligne et traduit:

Sur l'indigo des nuits persanes
 Le croissant de lune apparaît.
 L'air a des parfums de tisanes
 Et des empressements secrets.

"In dem Indigo persischer Nächte taucht der Halbmond auf: die Luft duftet nach Blättergüssen und ist voll rätselhaften Drängens" (Paysage persan 47). Le poème Les Terres chaudes retient également son attention:

Il semble que la nue ardente,
 Que l'azur, que l'argent du jour,
 Tombent du poids d'un grand amour
 Sur toute la terre odorante.

Nous avons une ébauche de traduction de ce quatrain chez Rilke:

Es ist, als ob die warme Wolke
 das Blau und das Silber des Tages
 mit der Last einer großen Liebe
 auf die duftende Erde fielen. (50)

A ces images chargées d'exotisme et de sensualité s'allie celle de "Mossoul ... où l'on voudrait ... lever contre le ciel des boucliers d'argent" et que Rilke traduit en: "Mossul wo man sich mit silbernen Schildern gegen den Himmel wehren möchte" (Poème de l'azur 60). On pourrait aisément continuer cette présentation de traductions où Rilke puise des images dans les vers d'un poète abondamment inspiré. Remarquons que pour l'essentiel, il sélectionne des vers dont l'originalité le frappe et qui confèrent un caractère tout particulier au lyrisme d'Anna de Noailles. Contrairement à l'approche philosophique, où il note en premier lieu leur communauté idéologique, souvent au détriment de l'exactitude de la traduction, Rilke place dans cette deuxième catégorie le souci stylistique au premier rang. Non seulement les traductions ne sont plus privées

de certains éléments poétiques, mais la recherche de véracité et de valorisation du texte revêt un intérêt primordial.

La troisième catégorie des annotations qui apparaissent dans ce volume sont relatives aux impressions personnelles de Rilke. Il fait ici abstraction de considérations esthétiques pour s'exprimer au niveau purement humain. A côté de cette strophe des Terres chaudes:

O beauté de toute la terre,
Visage innombrable des jours,
Voyez avec quel sombre amour,
Mon coeur en vous se désaltère!

Rilke note: "das muss [sic] ich heraufrufen, um mich zu beruhigen" (52) - "je dois évoquer cela pour m'apaiser." Il est intéressant de voir que la lecture des vers d'Anna de Noailles avait un tel effet psychologique sur Rilke. Il lui avouait d'ailleurs aussi que c'était grâce à une de ses lettres qu'il avait eu "la force et le courage de former quelques beaux vers."²² L'affection profonde de Rilke à l'égard de notre poète se maintint pendant plusieurs années et culmina dans la traduction intégrale de "Tu vis, je bois l'azur ...," poème liminaire du recueil Les Vivants et les morts, paru en 1913. La traduction de Rilke date de 1915, et fut publiée chez Insel en 1919. Pour donner une vue d'ensemble de ce poème, le voici reproduit in extenso:

1 Tu vis, je bois l'azur qu'épanche ton visage,
 Ton rire me nourrit comme d'un blé plus fin,
 Je ne sais pas le jour, où, moins sûr et moins sage,
 Tu me feras mourir de faim.

- 5 Solitaire, nomade et toujours étonnée,
Je n'ai pas d'avenir et je n'ai pas de toit,
J'ai peur de la maison, de l'heure et de l'année
Où je devrai souffrir de toi.
- 9 Même quand je te vois dans l'air qui m'environne,
Quand tu sembles meilleur que mon coeur ne rêva,
Quelque chose de toi sans cesse m'abandonne.
Car rien qu'en vivant tu t'en vas.
- 13 Tu t'en vas, et je suis comme ces chiens farouches
Qui, le front sur le sable où luit un soleil blanc,
Cherchent à retenir dans leur errante bouche
L'ombre d'un papillon volant.
- 17 Tu t'en vas, cher navire, et la mer qui te berce
Te vante de lointains et plus brûlants transports,
Pourtant, la cargaison du monde se déverse
Dans mon vaste et tranquille port.
- 21 Ne bouge plus, ton souffle impatient, tes gestes
Ressemblent à la source écartant les roseaux.
Tout est aride et nu hors de mon âme, reste
Dans l'ouragan de mon repos!
- 25 Quel voyage vaudrait ce que mes yeux t'apprennent,
Quand mes regards joyeux font jaillir dans les tiens
Les soirs de Galata, les forêts des Ardennes,
Les lotus des fleuves indiens?
- 29 Hélas! quand ton élan, quand ton départ m'opprime,
Quand je ne peux t'avoir dans l'espace où tu cours,
Je songe à la terrible et funèbre paresse
Qui viendra t'engourdir un jour.
- 33 Toi si gai, si content, si rapide et si brave,
Qui règues sur l'espoir ainsi qu'un conquérant,
Tu rejoindras aussi ce grand peuple d'esclaves
Qui gît, muet et tolérant.
- 37 Je le vois comme un point délicat et solide,
Par delà les instants, les horizons, les eaux,
Isolé, fascinant comme les Pyramides,
Ton étroit et fixe tombeau;

- 41 Et je regarde avec une affreuse tristesse,
Au bout d'un avenir que je ne verrai pas,
Ce mur qui te résiste et ce lieu où tu cesses,
Ce lit où s'arrêtent tes pas!
- 45 Tu seras mort, ainsi que David, qu'Alexandre,
Mort comme le Thébain lançant ses javelots,
Comme ce danseur grec dont j'ai pesé la cendre
Dans un musée, au bord des flots.
- 49 - J'ai vu sous le soleil d'un antique rivage
Qui subit la chaleur comme un céleste affront,
Des squelettes légers au fond des sarcophages,
Et j'ai touché leurs faibles fronts.
- 53 Et je savais que moi, qui contemplais ces restes,
J'étais déjà ce mort, mais encor palpitant,
Car de ces ossements à mon corps tendre et preste
Il faut le cours d'un peu de temps ...
- 57 Je l'accepte pour moi ce sort si noir, si rude,
Je veux être ces yeux que l'infini creusait;
Mais, palmier de ma joie et de ma solitude,
Vous avec qui je me taisais;
- 61 Vous à qui j'ai donné, sans même vous le dire,
Comme un prince remet son épée au vainqueur,
La grâce de régner sur le mystique empire
Où, comme un Nil, s'épand mon coeur;
- 65 Vous en qui, flot mouvant, j'ai brisé tout ensemble
Mes rêves, mes défauts, ma peine et ma gaiété,
Comme un palais debout qui se défait et tremble
Au miroir d'un lac agité,
- 69 Faut-il que vous aussi, le Destin vous enrôle
Dans cette armée en proie aux livides torpeurs,
Et que, réduit, le cou rentré dans les épaules,
Vous ayez l'aspect de la peur?
- 73 Que plus froid que le froid, sans regard, sans oreille,
Germe qui se rendort dans l'oeuf universel,
Vous soyez cette cire âcre, dont les abeilles
Ecartent leur vol fraternel!

- 77 N'est-il pas suffisant que déjà moi je parte,
Que j'aie me mêler aux fantômes hagards,
Moi qui, plus qu'Andromaque et qu'Hélène de Sparte,
Ai vu guerroyer des regards?
- 81 Mon amour, je me hais, je méprise mon âme,
Ce détestable orgueil qu'ont les filles des rois,
Puisque je ne peux pas être un rempart de flamme
Entre la triste mort et toi!
- 85 Mais puisque tout survit, que rien de nous ne passe
Je songe, sous les cieux où la nuit va venir,
A cette éternité du temps et de l'espace
Dont tu ne pourras pas sortir.
- 89 - O beauté des printemps, alacrité des neiges.
Rassurantes parois du vase immense et clos
Où, comme de joyeux et fidèles arpèges.
Tout monte et chante sans repos! ...
(VM, Tu vis, je bois l'azur 9-13)

De même que pour les annotations des Eblouissements, on se dispensera ici de fournir l'équivalent allemand dans sa totalité. Ce qui m'importe au premier chef est de faire ressortir, derrière la correspondance apparente de deux univers poétiques, les divergences qui s'inscrivent de manière sous-jacente dans les interstices du texte. Il est vrai que Rilke s'écarte de son original non seulement pour satisfaire les contraintes prosodiques d'une traduction de poésie, mais il insinue avec une subtilité extrême ses propres concepts en matière d'amour. Le premier vers est hautement révélateur à cet égard. Chez Anna de Noailles, dans "Tu vis, je bois l'azur ...," la virgule entre les deux propositions établit un lien entre ces deux unités syntaxiques. Elle boit l'azur, parce que son amant vit. En revanche, dès l'abord du poème, Rilke crée une distance nette entre les deux êtres, d'une part en transformant les deux propositions en deux phrases

indépendantes à l'aide d'un point, d'autre part, en rejetant le pronom personnel "je" au deuxième vers, en le faisant précéder d'une construction participiale:

Du lebst. Den Himmel deiner Züge schlüpfend,
bin ich, mit deinem Lachen, rein gespeist,
was weiß ich, wann du, Sichres nicht bedürfend,
mich einmal Hungers sterben heißt. (1-4)

La situation de départ chez Rilke est donc déjà complètement différente du texte français. Il s'agit d'un détachement des amants qui sont dissociés par cette inaccessibilité des âmes qui se trouve au coeur même de l'ontologie rilkéenne. Rilke jouera davantage sur les pronoms pour établir un écart net avec les vers d'Anna de Noailles. Ainsi, il renverse le rapport entre sujet et objet dans le neuvième vers, "Où je devrai souffrir de toi" qu'il traduit: "da du mich leiden machen wirst" - "Où tu me feras souffrir." La perspective du Moi parlant qui, chez Anna de Noailles est agent de l'action (c'est elle qui souffre) change en Moi-patient chez Rilke (c'est lui qui la fera souffrir). L'amant chez Rilke n'est donc pas aussi intériorisé, mais se tient à distance, toujours possédant une existence autonome et apte à infliger la souffrance par le fait même que son existence ne peut être mêlée à celle de son amante. Cette déchirure tragique apparaît chez Anna de Noailles dans le douzième vers. "Car rien qu'en vivant tu t'en vas." Rilke le traduit d'une manière parlante: "indem du bist, gehst du schon fort." Il me semble révélateur ici qu'au lieu de traduire littéralement "vivre" par le verbe "leben," il ait préféré le verbe "sein," "être." "Etre," le verbum abstractum par excellence, est à la fois le terme le plus dépourvu de contenu sémantique et le terme le plus profond en signification. Interprété dans

une perspective existentialiste, il s'oppose au "néant" et referme toutes les potentialités du vécu à partir d'une prise de conscience existentielle. Il serait aberrant de comprendre la pensée de Rilke dans le sens d'une existence biologique qui, à elle seule, rendrait impossible l'union de deux êtres. Plutôt faudrait-il se rappeler la distinction qu'il établit entre "vie" et "destin" et comprendre l'utilisation du verbe "être" comme le choix actif d'un destin par lequel l'homme s'oppose au néant. Ce projet d'existence lui confère son historicité et sa valeur existentielle, mais il est en même temps un processus d'individuation qui agrandit le clivage entre lui et les autres. Anna de Noailles est plus ancrée dans l'immanence. Quand elle parle de "vie," il s'agit plutôt, pour le dire avec Montaigne, de "se laisser vivre" que d'adopter des principes philosophiques stricts. On sent que ses vers vibrent toujours d'une présence humaine tangible, alors que ceux de Rilke virent de plus en plus vers l'abstraction philosophique. Le vers vingt-et-un illustre ce propos: "Ne bouge plus," écrit Anna de Noailles et elle s'adresse par cet impératif singulier à une personne en chair et en os. Rilke traduit par un infinitif négatif: "Nicht rühren" - "ne pas bouger." Nous sommes ici dans un univers dépersonnalisé où il n'y a plus d'interlocuteur direct. Rilke coupe totalement l'espace extérieur de l'espace intime et le poète comme instance d'énonciation n'a plus aucune fonction communicative. Le discours chez Rilke est complètement intériorisé et, s'il est encore permis de parler de "dialogue," nous sommes en définitive en situation de "dialogue intérieur." La fonction de l'amant n'est guère plus que

celle d'un modèle de pensée hypothétique, dépouillé de tout aspect physique. Au contraire, Anna de Noailles invoque encore un cadre concret et tangible dans lequel se meut l'être aimé. Même si elle avoue son impuissance à l'atteindre, les vers sont fixés dans le monde matériel: "Quand je ne peux t'avoir dans l'espace où tu cours." Chez Rilke, ces vers témoignent de la dématérialisation progressive de l'amant qui se confond à "l'espace du monde" et devient ainsi totalement intangible: "ich dich nicht fasse mehr im Raum der Welt" - "quand je ne peux plus te saisir dans l'espace du monde." (30). Dans la suite du poème, le décalage sous-jacent entre le monde matériel qui sert de repère poétique chez Anna de Noailles et la vision intellectualisée de Rilke, s'accroît davantage. Anna de Noailles dote son amant de toute une série d'attributs qualificatifs, aptes à composer les traits de son caractère: "Toi si gai, si content, si rapide et si brave." Cette énumération asyndétique d'épithètes qualificatifs se lit comme une tendre idolâtrie pour l'amant qu'elle regrette. Rilke réduit cette suite d'adjectifs caractéristiques et se résigne à l'apostrophe: "Du Froher" (33) - "Toi si gai," ce qui équivaut à un autre procédé de dépersonnalisation et d'abstraction. Par contre, il attache un souci stylistique considérable à établir une adéquation sonore entre le signifié et le signifiant dans la description des morts. Dans le vers d'Anna de Noailles, "ce grand peuple d'esclaves / Qui gît, muet et tolérant," Rilke introduit des nuances prosodiques de sorte que toute une suite d'allitérations et d'assonances se font écho les unes les autres: "das dumpf und stumm und duldend liegt" (36). Ainsi, la parole adhère étroitement au sens

et les phonèmes qui servent à rendre l'image des morts sont soigneusement choisis pour leur sonorité sombre. Plus loin, le souci technique de Rilke tend à corriger les pléonasmes du texte original, abondamment émaillé d'adjectifs, il est vrai. Tel le "point délicat et solide" qui est réduit à un "Punkt" (37) tout court, et "une affreuse tristesse" qui est traduite par l'expression "Trauer ohnegleichen" (41) - "deuil sans pareil." Si Rilke élague le texte original, c'est dans le but de diminuer la charge affective véhiculée par un vocabulaire encore trop empreint d'hyperbole romantique. La surcharge verbale est supprimée chez lui au profit d'un vocabulaire plus sobre et plus dépouillé, mais Rilke va plus loin en intensité poétique. Quand il lève la redondance de l'"affreuse tristesse," il substitue à "tristesse" le terme de "Trauer" ("deuil"), au lieu de "Traurigkeit," et rétablit ainsi la cohésion avec un décor funéraire. C'est également au niveau du langage que Rilke réussit une superbe séquence syntaxique quelques strophes plus loin. Plusieurs éléments disparates y sont alignés dans un continuum syntaxique qui repose sur un glissement saisissant d'assonances. Il traduit les vers: "Mes rêves, mes défauts, ma peine et ma gaîté," de la manière suivante: "Träume, Mängel, Müh und Mut" (66). Un pont vocal se crée ici par l'allitération en [m] et les Umlaute qui se répondent phonétiquement: [ɛ] > [ɛ] > [y] > [u]. L'accord des éléments prosodiques sert à établir un lien sémantique entre ces quatre noms et à assurer de la sorte l'homogénéité du vers. Vers la fin du poème, Rilke apporte encore des modifications capitales par rapport au texte original. Quand Anna de Noailles

s'adresse à "Mon amour," en faisant ainsi référence à un amant présent jusqu'aux strophes finales, Rilke adopte l'apostrophe "Mein Kind" (81) - "Mon enfant." L'interlocuteur prend ainsi une nature toute différente, voire asexuée, qui place l'objet initial du discours amoureux sur un plan thématique autre. Le poème s'inscrit chez Rilke dans une perspective entièrement spirituelle et philosophique dont témoigne également la version allemande de la pénultième strophe. Au vers d'Anna de Noailles: "Mais puisque tout survit, que rien de nous ne passe," correspond le vers de Rilke: "Doch Überlebendes kann nicht entgleiten." (85) - "Mais ce qui survit ne peut passer." Nous remarquons d'abord l'atténuation des expressions absolues "tout" et "rien," et ensuite le côté allusif et vague que Rilke substitue à l'affirmation nette des vers d'Anna de Noailles. Rilke suggère plus qu'il ne proclame, il avance des allusions plutôt que des affirmations. La strophe finale est une traduction quasiment textuelle, qui rend hommage à la beauté des vers d'Anna de Noailles.

En somme, l'intérêt de cette traduction réside non seulement dans la transposition d'un contenu poétique d'une langue à l'autre, mais surtout dans le maniement du contenu philosophique. Les changements apportés au texte français me semblent d'une importance capitale. En refusant une mimésis exacte, Rilke reprend certains traits conducteurs de la poésie d'Anna de Noailles, les amplifie et les intègre dans sa propre perception du monde. Ne parler de cette traduction que de l'imitation allemande d'un poème français constituerait une limitation inadmissible et qui ne tiendrait pas compte de

l'évolution poétique de Rilke. Tout au contraire, c'est derrière les déviations à peine perceptibles que se manifeste tout un écart philosophique. Au lieu de faire état d'une stricte homogénéité d'esprit entre les deux auteurs, il faudrait retenir que Rilke puise dans l'oeuvre d'Anna de Noailles quelques-unes des idées maîtresses comme pré-texte à sa réflexion créatrice, mais qui n'aboutissent pas pour autant à des conclusions identiques. Toujours est-il que les images qui servent à matérialiser l'énoncé poétique convergent en grande partie chez les deux poètes. Deux faits textuels pertinents à cet égard seront examinés par la suite, d'une part la fonction centrale de la musique, d'autre part, la présence récurrente du cri d'oiseau dans les deux univers poétiques.

C. LE CHANT D'ORPHEE

Inebriatemi di musica
 Fatemi piangere ancora lacrime d'anima.
 Toccate con la melodia il fondo
 Della mia piaga, a suscitarmi i colori
 Indicibili che non appaiono se non
 Nello spettro luminoso delle stelle.²³

Anna de Noailles et Rilke entretiennent un rapport complexe face à la musique. S'il est vrai que la musique se dégage comme une composante majeure de leurs oeuvres, ils en reconnaissent pleinement les dangers. Marie de la Tour

et Taxis rapporte dans ses mémoires qu'Anna de Noailles et Rilke partageaient même une aversion pour la musique en raison de son irrésistible pouvoir de séduction.²⁴ Il faut dire que, malgré les réserves et les réticences, les deux poètes avaient été exposés à la musique dès leur plus jeune âge. Anna de Noailles en particulier passait les étés de sa jeunesse dans la demeure familiale d'Amphion, au bord du lac de Genève. Dans cette villa, qui porte le nom du fabuleux musicien-poète, Amphion à la lyre d'or, elle écoutait sa mère, célèbre virtuose, jouer au piano des heures durant. D'après son propre témoignage, toute poésie lui est venue "de ces mélodies entendues dès [s]a naissance...."²⁵ Elle avoue à sa mère au sujet de la poésie: "tout cela est sorti de ton piano."²⁶ Ce contact intense avec la musique a laissé des traces impressionnantes dans l'oeuvre d'Anna de Noailles, tant au niveau de la musicalité des vers, qu'au niveau du traitement de la musique comme thème poétique.

Pour ce qui est de la musicalité des vers, elle résulte de l'extraordinaire sinuosité des éléments syntaxiques. Ils s'enchaînent dans des réseaux associatifs, regroupés selon des critères stylistiques ou sémantiques, et créent ainsi des unités de discours homogènes. La fluidité de la séquence syntaxique est aisément perceptible dans le style abandonné et dilué d'Anna de Noailles, qui traduit son opposition à la rigueur esthétique. Toutes les combinaisons verbales ont chez elle un pouvoir suggestif hautement développé, qui répond au postulat de Verlaine: "De la musique avant toute chose."²⁷ Par ailleurs, Léon-Paul Fargue désigne ce trait de la poésie d'Anna de Noailles comme son "côté Chopin."²⁸

Les résonances musicales ne revêtent pas seulement une qualité ornementale, au contraire, elles constituent un principe moteur pour les impulsions poétiques. En même temps, la musique régit le discours comme principe modérateur, imposant les lois du rythme, des mesures, des pauses, sur une masse informe d'éléments sonores. C'est la musicalité qui confère à la poésie d'Anna de Noailles son incontestable efficacité stylistique, provoquée par des figures rythmiques qui alternent avec tout un univers sonore de correspondances phonétiques. Le lecteur est captivé par le brio et la ligne mélodieuse de ses vers, caractéristique que Maurice Barrès fait ressortir comme composante dominante:

Je n'hésite pas à croire que nous devons à Madame de Noailles les pages les plus complètement musicales qu'aucun écrivain aujourd'hui vivant ait écrites. C'est au jeune Mozart que tout naturellement on pense s'il faut rapprocher d'un type connu la floraison spontanée de cette jeune femme et c'est bien un goût à la Mozart étincelant et délicat, qui règle les meilleures pages où elle brode avec une variété et une richesse inouïes ses thèmes tendres et orgueilleux.²⁹

La musicalité comme phénomène littéraire est également à la base de l'esthétique rilkéenne, mais se manifeste de manière toute différente. Sur le plan formel, les divergences entre lui et Anna de Noailles sont nettement marquées. Même si Rilke a abondamment recours aux procédés stylistiques d'allitération, d'assonance et d'enjambement, qui imprègnent ses vers d'une grande fluidité, l'écart se dessine sur le plan du vocabulaire. A la place de l'emphase verbale, il propose des mots rigoureusement choisis, ciselés dans une structure syntaxique extrêmement condensée et concise. Si Robert Musil parle de "cette unité intérieure, cette absence de plis, cet air d'un 'seul jet' de la poésie de

Rilke, "³⁰ il faut souligner que cette trame mélodieuse provient d'une réduction de vocabulaire, plutôt que d'une amplification. Là où Anna de Noailles se montre volontiers extensive et verbeuse, Rilke s'oriente plutôt selon les préceptes de Mallarmé et de Valéry d'intensité de sens et d'essence par une reductio du vocabulaire. Chez Anna de Noailles, qui possédait éminemment le don de la virtuosité, on pourrait parler d'une véritable orchestration verbale, alors que chez Rilke, nous sommes toujours dans une sorte de chant sotto voce. Il n'empêche que les deux poètes fréquentent un univers sonore qui conditionne leur oeuvre poétique et y ajoute une dimension auditive de premier ordre. Quand Nietzsche s'interroge dans Ecce homo sur son Zarathoustra, il fait le même rapprochement entre la poésie et la musique, basé également sur un emploi tout novateur de la langue: "Peut-être faut-il ranger mon Zarathoustra sous la rubrique "Musique." Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il supposait au préalable une 'régénération' totale de l'art d'ECOUTER."³¹ Il en va de même pour les oeuvres d'Anna de Noailles et de Rilke. Leurs poèmes ne se limitent pas à une intelligibilité intellectuelle, mais agissent fortement sur la sensibilité du lecteur par leur qualité musicale. Ainsi, ils ramènent à la surface tout un univers indicible de vibrations sonores qui procurent un plaisir poétique immédiat, précédant même la compréhension du contenu. Avant tout, leurs oeuvres sont un écho pathétique de l'harmonie du monde, si bien qu'on pourrait les qualifier de poésie orale. En accordant une importance majeure à l'eurythmie des vers, au mouvement régulier et équilibré de la syntaxe et à l'harmonie des

éléments prosodiques, Anna de Noailles et Rilke réussissent une symbiose entre la musique et la poésie qui reflète leur coexistence dans l'âme des poètes. La beauté propre des poésies d'Anna de Noailles et de Rilke provient de leur sensibilité poétique extrêmement riche, et qui n'est en fait qu'un concert de voix intérieures, une évocation de la beauté rythmée à travers un sublime chant poétique. Il est vrai que depuis l'antiquité, le lien entre la poésie et la musique est fortement resserré. Chez les Grecs, tous les musiciens jusqu'à Olympos le Jeune, joueur de flûte phrygien, avaient été également des poètes. Cette affinité étroite est certainement fondée sur la systématique commune qui génère aussi bien la musique que la poésie. A l'essence de ces deux formes d'art agissent les mêmes mécanismes régulateurs, qui, par l'imposition d'un ordre sur les puissances irrationnelles, permettent la transformation d'une idée en oeuvre d'art. La divergence s'établit au niveau des moyens d'expression. Là où la musique reste dans le domaine de l'ineffable, de l'impondérable et de l'abstrait, l'art poétique se double de la logique du système linguistique et se fixe ainsi dans la parole concrète. On pourrait dire que la musique est potentielle, la poésie virtuelle, ou bien, dans les termes de Schopenhauer, que la musique relève des universalia ante rem, classée parmi les concepts purs, et que la poésie se place à côté des autres formes d'art, parmi les universalia post rem. Il en découle, selon Nietzsche, que "la poésie de l'artiste lyrique ne peut rien exprimer qu'il ne soit déjà contenu, avec la plus extraordinaire universalité et perfection, dans la musique qui l'oblige à cette traduction imagée."³²

Schopenhauer et Nietzsche instaurent donc un rapport hiérarchisé entre la musique et la poésie, où ils attribuent clairement la supériorité à la musique en tant qu'articulation immatérielle d'un mouvement de pensée. En revanche, la poésie, arrêtée dans un code langagier axé sur la transmission de sens, est reléguée à un rang inférieur, à celui d'une "traduction imagée." Il me semble pourtant que, si l'on se place au moment précis où la poésie devient musique, la poésie est apte à rejoindre le domaine du langage premier, inarticulé et purement potentiel. C'est le cas quand les moyens supra-linguistiques, les tropes et les autres figures rhétoriques et prosodiques, créent une deuxième couche de "signification" qui se superpose au niveau discursif. Tout un univers allusif et imperceptible se dégage alors qui n'a plus rien en commun avec le discours rationnel. C'est là que réside la véritable valeur de la poésie par rapport à la prose. Roman Jakobson appelle cette propriété la "poéticité" qui se manifeste quand "le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion."³³ Dès lors, ce qui rehausse la poésie face à la prose, c'est précisément la valorisation des mots dans leur qualité sonore, qui s'élève toujours au-dessus du contenu sémantique. A vrai dire, le contenu sémantique est profondément modifié par cette opération poétique sur le langage, de sorte que se crée une multiplicité de sens qui résiste à la lisibilité discursive. Novalis décrit ce phénomène dans ses Derniers Fragments: "La poésie, la vraie, ne peut guère avoir plus qu'en gros un sens ALLEGORIQUE et un effet indirect, comme la musique...."³⁴ Ce moment d'intersection de la

poésie et de la musique engendre une véritable ouverture au monde. Les pulsations cosmiques de l'univers accèdent directement à l'âme du lecteur, c'est-à-dire à sa réceptivité sensuelle, sans passer par la médiation d'un discours intellectuel. Ou bien, comme l'exprime Hegel, "la poésie renferme, comme la musique, le principe de la perception immédiate de l'âme par elle-même...."³⁵

Si l'expression poétique résulte d'une expérience interne, affective et personnelle du monde, la transcription et la transmission de cette subjectivité ne peut se faire qu'en dehors du langage collectif et objectif. Il s'ensuit que la composante musicale de la poésie est le facteur par excellence d'une communion profonde entre l'auteur, le texte et le lecteur. Ce n'est pas tant à travers le système référentiel du langage codifié que par le non-dit, l'allusion, qu'un énoncé poétique acquiert sa fonction particulière.

Il est nécessaire maintenant d'examiner l'articulation de la musique comme donnée textuelle. On remarque d'abord, fait intéressant, qu'Anna de Noailles attribue à la musique non seulement un rôle communicatif, mais une véritable mission salvatrice. En octobre 1914, elle rédige un poème à l'adresse des Allemands, qui figurera parmi les poèmes de guerre dans Les Forces éternelles. Après avoir nommé les grands musiciens de la nation, Schumann, Beethoven, Händel, Schubert, Mozart, elle considère leurs oeuvres comme un signe d'espoir face au déclin de l'Allemagne: "La nation sera par les musiciens / sauvée" (FE, Le Meurtrier 77).

Ailleurs et majoritairement, la musique s'associe à l'amour, comme cela

était déjà le cas chez Louise Labé: "Dirais-je que la Musique n'a été inventée par Amour? Et est le chant et l'harmonie l'effet et signe de l'Amour parfait."³⁶

Ici la musique évoque l'Idée, au sens platonicien, d'un amour parfait, sublimé et immatériel. Chez Anna de Noailles, au contraire, la musique est toujours dotée d'un accent pathétique qui traduit la violence des passions. On reconnaît de fortes réminiscences baudelairiennes dans ce poème:

S'il y avait un paradis,
 Vous n'y seriez pas, ô Cécile,
 Mais, chez les damnés, les maudits,
 Chez ceux qu'un grand désir exile,

Chez ces brûlants agonisants
 Dont l'âme est rouge et pantelante,
 Dans l'enfer d'amour et de sang.
 Vous rôderiez, sainte bacchante!

.
 Il n'est pas d'innocents accords,
 Il n'est pas de sainte harmonie,
 L'extase pénètre les corps
 Comme une amoureuse agonie.
 (Ebl., La musique passionnée 326-7)

La véhémence de ces vers est frappante. Nous sommes loin des ariettes et des plaintes en sourdine de Verlaine, loin encore du style retenu et apollinien de Rilke. C'est avec une fougue et une impétuosité verbale inégalée qu'Anna de Noailles célèbre la musique dionysiaque. Qui plus est, la confrontation de deux univers culturels dans "sainte bacchante" et la violence extrême du vocabulaire rendent compte de la puissance destructrice de la musique. Dans cette même ligne de pensée s'inscrit un autre poème dont voici une strophe parlante:

Ah! L'extase, ce feu qui ne peut pas sortir,
 Cette maison qui brûle et dévore sa flamme ...
 Alors éclate et crie et tombe au fond de l'âme
 Tout l'écartèlement de l'humain ressentir ...
 (OJ, La Musique 120)

Avec une pareille ardeur, Anna de Noailles insiste sur le déchirement provoqué par la musique. Dans les deux exemples cités, elle se sert du mot "extase" qui, pris dans son sens étymologique de ex-stare, être hors de soi, met en relief le danger d'aliénation par la musique. On sent vivement derrière ces lignes la présence humaine d'un poète lui-même emporté par le charme musical. Elle subit simultanément l'attraction de la passion et de la raison, s'engage dans un débat intérieur qui compose tout le pathétique de son intériorité parlante. Ne faudrait-il pas aller jusqu'à dire que ces poèmes se muent en confidences intimes et qu'ils sont de nature hautement confessionnelle? Il n'en reste pas moins que de ce crescendo d'effusions lyriques, la douleur ressort toujours comme centre d'intérêt. Il n'est guère de musique comme agrément pour l'oreille dans les vers d'Anna de Noailles. En fait, la conjonction des motifs de la musique et de la douleur est extrêmement fécondante pour l'imagination de notre poète. Si bien que les pages musicales sont valorisées surtout à travers le sentiment qu'elles provoquent dans la sensibilité humaine. Car tous les éléments chez Anna de Noailles se ramènent à l'homme et il est impossible de les considérer autrement que par rapport à leur effet sur le monde intérieur de l'individu. Notre poète, toujours à l'écoute du Moi et du personnel face à la commande sociale, fait état de la musique dans ce qu'elle a de plus intime. Cette descente "au fond de

l'âme" et son influence sur la vie affective de l'homme la mêlent inextricablement à la douleur. La même association apparaît chez Julie de Lespinasse: "Il n'y a qu'une chose au monde qui me fasse du bien. C'est la musique, mais c'est un bien qu'on appellerait douleur."³⁷ Chez Anna de Noailles, la coexistence dans la musique de plaisir et de perte, confère à ce concept une dynamique et une vivacité énormes. Prenons pour exemple En écoutant Schumann:

- O musique, par qui les coeurs, les corps gémissent,
Musique! Intuition du plaisir, des supplices,
Ange qui contenez dans vos chants oppressés
La somme des regards de tous les angoissés,
Vous êtes le vaisseau dansant dans la tempête!

(VM, En écoutant Schumann 76)

Avec une irrésistible impulsivité et beaucoup de ressources imaginatives, Anna de Noailles nous fait vivre l'expérience exaltante de la musique. Ce tourbillon passionnel, animé de violentes oppositions intérieures, se lit presto, comme une convulsion d'où se dégage finalement l'image mouvementée du "vaisseau dansant dans la tempête." Point n'est besoin d'insister sur la fougue qui agite ces vers, richement colorés par l'inventivité poétique et construits sur toute une série d'expressions antinomiques. La douleur provoquée par la musique sert ailleurs d'élément de comparaison avec la peine causée par l'amant:

Les plus avides mélodies
Qui me boivent le sang du coeur
N'ont pas de forces plus hardies
Que ta faiblesse et ta pâleur.
(VM, Tu ressembles à la musique 71)

Loin d'être une distraction, la musique illustre les états d'âme d'un poète tourmenté, qui investit dans ces vers une grande part d'elle-même. Mis en relation avec sa perception de l'amour, le déversement du langage musical restaure l'allusion à l'inaccessibilité des âmes et donne davantage de relief à la pensée de la souffrance. Comme l'union amoureuse reste à jamais inaccomplie, Anna de Noailles oriente sa réflexion sur l'attente, sur le désir d'amour. On observe alors des énergies qui se propulsent et se déploient, dans le poème aussi bien que dans l'univers, et qui ne tendent plus vers un être aimé, mais se nourrissent de leur propre force. Le désir, étymologiquement parlant, ce qu'on souhaite des étoiles (de-sideris), devient le mot-noyau de cette quête d'amour et de bonheur. C'est en ce point que la musique se confond étroitement avec l'amour: elle agit comme appel sonore d'un état supérieur, prolonge la nostalgie à l'infini, intervient comme chant cosmique du bonheur parfait. Ou mieux, selon un passage en prose d'Anna de Noailles: "Le désir et la musique sont des promesses; ils nous infligent un dépaysement si subit, si total, que toutes les lois prudentes de la vie en sont dépassées" (*Exactitudes* 79). Le détachement d'avec la réalité qui s'opère par la musique et le transport dans un monde idéal sont aussi à l'origine d'une superbe pièce sur Genève nocturne. Avec une rapidité frénétique et une impétuosité remarquable, les images les plus évocatrices s'enchaînent ici le long de la trame syntaxique. Elles retracent par leur puissance poétique la ligne mélodieuse et variée du jeu des violons, sous l'emprise d'une secousse sentimentale on ne peut plus pathétique:

Et voici que soudain, étrangement éclate
 Le cri des violons dans l'ombre qui se tait.
 C'est comme si la nuit s'éclairait d'écarlate
 Et que tout le désir de la ville chantait ...

Des violons, des chants de Naples ou de Venise,
 Musique de misère et d'étourdissement
 C'est comme si la nuit même avant cette crise
 De rires, de soupirs, de pleurs, d'étranglements!

Le coeur le plus bridé, en cet instant, déborde
 Comme un captif lié qui respire si fort
 Que son souffle montant fait éclater la corde
 Jusqu'à ce que tout l'être insurge soit dehors!

(OJ, Chants dans la nuit 38-9)

Tous les éléments concourent dans ce poème à donner l'impression d'un dépassement de soi provoqué par le jeu des violonistes: "éclate," "déborde," "l'être insurge soit dehors." En conséquence, si la musique est apte à élever l'être dans la sphère sublime et éternelle de la pensée pure, elle opère par là un détachement d'avec le monde phénoménal. Schopenhauer qualifie pour cette raison la musique d'"élément métaphysique du monde," et note: "La musique, qui va au-delà des Idées, est complètement indépendante du monde phénoménal; elle l'ignore absolument, et pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas."³⁸

Chez Rilke, la cosmicité du phénomène musical est apparente dans les Sonnets à Orphée, un cycle de poèmes dédiés à la mémoire de la musicienne Véra Ouckama-Knoop. Un trait se manifeste tout au long de ce recueil: la dilatation de la pensée qui s'étend, par l'interaction de la musique, dans les règnes de la vie et de la mort. Orphée est précisément le trait d'union

mythologique dont l'existence a embrassé la vie et la mort, ou bien, comme l'appelle Rilke, la vie et le "royaume des Lamentations." A travers cette image amplifiée de la réalité, toute une dimension de l'au-delà s'ajoute au concept de la musique. Elle devient alors l'unité synthétique des deux faces du monde. Avant tout, la musique est le signe même, la révélation de l'existence: "Gesang ist Dasein" - "le chant est existence."³⁹ J'incline à penser que "Dasein" doit être interprété dans ce contexte selon la définition de Heidegger, d'être-là dans le monde. Par une prise de conscience active, l'individu se définit par rapport à son rôle existentiel et s'oppose de ce fait à l'essence, c'est-à-dire à la présence constante du mode de pensée platonicien. La musique, symbole de l'élan vital, participe à cet acte d'affirmation existentielle de soi et du monde. Elle est même dotée du pouvoir de CREER un monde, de procéder à une métamorphose du non-existant en existence, à l'intérieur de l'espace mental où se répand son mouvement:

Alors un arbre s'éleva. O pure élévation!
 O chant d'Orphée! Un grand arbre dressé dans l'oreille!
 Et tout se tut. Pourtant, au sein même de l'unanime silence
 S'accomplit un nouveau recommencement, signe et métamorphose.
 (Orphée, I, 1 151)

Tel Orphée qui a créé toute une forêt par son chant dans le livre X des Métamorphoses d'Ovide, la musique agit comme force animatrice dans le façonnage d'une réalité. La donnée musicale est un principe d'ordre par excellence qui, agissant sur les irrégularités et les disparités du chaos, structure et construit un monde cohérent:

Mais toi, être divin, dont le chant jusqu'au bout retentit,
 Alors que t'assaillait l'essaim des Ménades dédaignées,
 Tu fus l'ordre qui domina leurs cris, toi, qui es beau,
 Du flot des destructrices s'éleva ton jeu constructeur.
 (Orphée, I, 26 201)

La musique comme instance générique et ordonnatrice joue un rôle capital dans l'univers intellectuel de Rilke. C'est qu'il accorde à Orphée une nature complexe qui parcourt les royaumes de la vie et de la mort sans transition. Sur son itinéraire poétique, Rilke traverse les mêmes espaces imagés, tantôt celui de l'affirmation vitale, tantôt celui de la mort où se joue toute une expérience interrogative. Par l'inclusion de la musique dans leurs oeuvres, Rilke et Anna de Noailles élargissent le périmètre de l'existence. Chez Anna de Noailles, les verbes "jouir" et "mourir" rendent compte des facteurs de la vie et de la mort qui se combinent dans la musique:

Musique brûlante, insensée,
 Toute notre âme est renversée,
 Et, désespéré de désir,
 Le coeur veut jouir et mourir.
 (Ebl., La ville de Stendhal 228)

Pour Rilke, Orphée est l'ultime personnage de la jonction des deux royaumes: "Est-il de la terre? Non, les deux / royaumes ont nourri sa vaste nature" (Orphée, I, 6 161). Personnage synthétique de la vie et de la mort, Orphée symbolise le glissement aisé opéré par la musique entre l'existence et la non-existence. De par sa nature même, la musique appartient aussi bien au domaine purement spirituel qu'au domaine matériel. Il s'ensuit que la conjonction des deux sphères agrandit substantiellement l'aire dans lequel

l'homme a le sentiment d'exister.

Faisons rappel, à cet endroit, à la musicalité engendrée par la poésie elle-même. Le mot a chez Rilke et Anna de Noailles une action verbale et poétique qui est corrélative à sa qualité musicale. Si les vibrations sonores de leurs vers coordonnent ce que Dante appelait le "lien musaïque," qui comprend l'ensemble des moyens prosodiques employés pour la création d'un poème, on peut considérer les allusions à la musique dans une perspective méta-littéraire. En effet, la musicalité des vers s'ajoute à la musique comme fait textuel chez les deux poètes. Chant musical et chant verbal sont alors intimement liés et marquent doublement l'univers lyrique d'Anna de Noailles et de Rilke d'un cachet sonore. Quand Rilke réfléchit sur la nature de ce chant, il constate: "Chanter en vérité est un autre souffle. / Un souffle autour de rien. Un vol en Dieu. Un vent." (Orphée, I, 3 155). On peut relever assez clairement une évocation de l'in-spiration, du souffle créateur, associé à l'activité artistique. En outre, "chanter" revêt ici, à mon avis, le double sens de chant vocal et verbal, restituant ainsi le lien primitif comme forme d'art commune. Quant aux notions de "vol en Dieu" et de "vent," elles mènent droit à la dernière partie de ce chapitre où je tenterai d'élucider, à l'aide de l'image de l'oiseau, quelques concepts esthétiques fondamentaux chez l'un et l'autre poète.

D. LE CRI D'OISEAU

O oiseau Albatros!
 Vers les hauteurs me pousse une éternelle pulsion!
 Je songeais à toi: et j'ai versé des larmes,
 Des larmes, - oui, je t'aime. ⁴⁰

Image à la fois visuelle et acoustique, le cri d'oiseau paraît avec une insistance remarquable dans les poésies d'Anna de Noailles et de Rilke. Une pluralité de fonctions est attribuée à l'oiseau et à son cri: nous allons voir d'abord le lien entre cette image et le poète et son écriture, pour aboutir finalement à l'esquisse de toute une vision du monde et de l'art qui se fait jour derrière ce symbole.

L'oiseau n'est non seulement une composante textuelle, mais, à l'extérieur du texte, les poètes en portent eux-mêmes les traits. S'exprimant sur un mode métonymique, Rilke dit des amantes dans Les Cahiers de Malte Laurids Brigge qu'en elles "le secret est devenu intangible. Elles le clament tout entier comme des rossignols."⁴¹ C'est en particulier Anna de Noailles qui est maintes fois associée à l'oiseau, par Rilke, comme par d'autres écrivains. Citons les allusions évidentes de Maurice Barrès à Anna de Noailles, dans ce récit captivant et vif de l'ascendant qu'elle eut sur lui:

Soudain une voix chanta, jet d'eau pour féconder notre dessèchement, fusée-signal dont la courbe souveraine et la pluie de feu ne me laissèrent plus ignorer quel était le centre du monde.

Qu'importe si le rossignol chante sur un arbre étranger! C'est en moi que sa chanson, qui montait vers le ciel froid, a pénétré....⁴²

Ce qui importe dans ce passage, c'est moins le rossignol dans son être physique, que le chant qui émane de lui. Topographiquement, l'oiseau se trouve loin, mais l'osmose s'opère entre le chant, c'est-à-dire son aptitude musicale, et celui qui l'écoute. En l'occurrence, Barrès vise symboliquement la poésie d'Anna de Noailles, en se servant d'une figure rhétorique qui remonte à l'antiquité. En effet, nombreux sont les exemples où la comparaison d'une oeuvre poétique au chant d'oiseau restitue l'immortalité à l'art. Dans l'Anthologie palatine, Callimaque s'adresse à un poète mort, en comparant sa poésie, qui continue à vivre, à des chants de rossignols: "Et te voilà quelque part, mon hôte d'Halicarnasse, depuis bien longtemps cendre! Mais ils vivent, tes rossignols, sur qui le ravisseur de toutes choses, Hadès, ne portera pas la main."⁴³ De même, Rilke recourt à plusieurs endroits à l'image du cri d'oiseau pour qualifier la poésie d'Anna de Noailles. Nous en avons des exemples dans sa correspondance avec Marie de la Tour et Taxis, dans Les Livres d'une amante, où, rappelons-le, il évoque la plainte d'amour comme un "appel d'oiseau," et aussi dans les annotations de son volume des Eblouissements. Voyons le poème Les Tourments de l'été qui y figure:

Un désir indéfinissable
 Est sur l'univers arrêté

 Le coeur languit de volupté

 Le désir est illimité

 Que dois-je faire de l'ivresse
 Qui m'exalte au-delà de moi? (Ebl. 67)

Rilke note en marge de ce poème: "Zeilen, als wäre ein Vogelruf entstanden, der sich nun immer wiederholen wird draußen mit den tausend Betonungen eines ganzen Lebens."⁴⁴ Il place alors d'emblée toute la production littéraire d'Anna de Noailles dans le champ allégorique du cri d'oiseau, en insistant sur les multiples tonalités qui se développeront au gré des oeuvres. Mise à part cette identification du poète à l'oiseau, on retrouve la même image dans une lettre à Marie de la Tour et Taxis: "Là, très belles, dans leur essor et leur façon de s'y maintenir comme le chant du rossignol, les strophes...."⁴⁵ Cette fois-ci, Rilke établit une correspondance entre l'écriture d'Anna de Noailles et l'oiseau au niveau stylistique, rapprochant notamment son style soutenu et onduleux aux variations et hauteurs vocales du cri d'oiseau. Ce n'est pas seulement Anna de Noailles qui est assimilée à l'oiseau par d'autres écrivains, elle s'assimile elle-même à cette image. Au cours de ses vers, on peut facilement détecter ce processus d'identification. A l'adresse d'un oiseau printanier dans Les Vivants et les morts, elle remarque: "Ton délire est le mien, je sais qu'on recommence / A rêver, à vouloir, d'un coeur naïf et plein" (VM, Tel l'arbre de corail 59). Plus loin, nous assistons à une véritable

transsubstantiation entre les larmes du Moi poétique et le cri d'oiseau: "Les larmes de mon coeur, montant comme un jet d'eau, / Semblent jaillir soudain du gosier d'un oiseau" (VM, Le Rossignol dans le jardin du roi 204). Il ne fait pas de doute que chez Anna de Noailles, la présence de l'oiseau assume une fonction qui va bien au-delà d'une fonction picturale. Restreindre l'image de l'oiseau à un ajout décoratif et descriptif, qui servirait à l'évocation d'une certaine idylle romantique, équivaldrait à retrancher de ce symbole sa portée philosophique, qui lui est pourtant essentielle. Soulignons d'abord le fait que le cri d'oiseau, même dans les tableaux printaniers, est rarement le véhicule vocal d'un chant insouciant et heureux. Il traduit au contraire les aspirations fondamentales de l'être qui provoquent un sentiment d'insatisfaction, de désir, et de plainte. La plainte quasiment insoutenable retentit tout au long de ce poème qui se situe précisément aux antipodes du gazouillis doux des oiseaux de la tradition romantique:

Oiseau désespéré, ne chantez pas ainsi!

 Ne chantez pas ainsi sur deux notes dolentes!

 Cessez ce cri plaintif, ce cri trop long, trop fort.
 (Ebl., Un oiseau dans le soir 324)

Le refoulement réitéré du cri d'oiseau, qui devient obsessionnellement le cri du poète dont il martèle la conscience, est simultanément le rejet de toute une écriture poétique où la nature sert avant tout à la création d'un cadre esthétique. Est-il besoin de rappeler que la nature extérieure chez Anna de Noailles est complètement absorbée dans l'intériorité de l'expérience poétique et que rien

n'existe en dehors du Moi parlant? Tel le traitement du motif littéraire de l'oiseau, dont la particularité consiste dans sa nature double, à cheval entre la terre et les sphères célestes. L'animal en tant que tel n'a aucun intérêt pour notre poète, car sa valeur exclusive réside dans son image et la teneur philosophique qui lui est inhérente. Élément transitoire par excellence, il rend compte à la fois de la compacité terrestre et de la légèreté de l'espace. On peut voir clairement ce double aspect dans L'Ambition, poème qui porte l'épigraphe nietzschéenne "car je t'aime, ô éternité!"

Tout l'univers bombé, harmonieux et pur

 Est comme un éclatant oiseau gonflé de plumes
 Dont on voudrait lisser le corps délicieux ...
 Caresser de la main la pelouse et les cieux!
 (Ebl., L'Ambition 95)

"La pelouse et les cieux," sont deux indications topographiques qui tiennent lieu de symboles pour la terre et le ciel. En effet, un double mouvement s'ébauche au contact de l'oiseau. C'est d'une part celui d'une intensification de la vie intérieure par une concentration sur l'oiseau et son cri. D'autre part, et inversement, c'est une nostalgie des ailes qui mène au prolongement de l'existence en un état d'être supérieur. Cette nostalgie des ailes est, depuis Icare, un lieu commun en littérature. L'oiseau fait partie intégrante de l'inventaire des images littéraires à travers toutes les époques pour son symbolisme d'élévation et d'évasivité. Du haut des terrasses d'Ispahan, où elle fait un voyage mental, Anna de Noailles note, dans la préface du Jardin des roses de Saâdi: "Entre le sol torride et le ciel dépouillé, ses innombrables terrasses témoignent de cette

nostalgie des ailes qui hantent le rêve des hommes" (Préf. Jardin des roses XVI). On trouve des concordances de cette pensée chez Michelet, qui, dans un magnifique essor verbal, médite sur la nature des oiseaux et leur influence sur la psyché humaine:

Voix ailées, voix de feu, voix d'images, émanations d'une vie intense, supérieure à la nôtre, d'une vie voyageuse et mobile, qui donne au travailleur fixé sur son sillon des pensées plus sereines et le rêve de la liberté.⁴⁶

Le caractère essentiellement mobile de l'oiseau s'oppose à l'ancrage de l'homme dans la vie terrestre d'où seule l'activité de l'esprit peut l'élever. Dès lors, l'oiseau s'institue comme symbole de la transcendance du dualisme du Moi et de l'univers. Il devient l'icône de la nostalgie séculaire de l'homme voulant se libérer des assises réelles afin d'accéder, par un processus de dématérialisation, à une condition évidée, aérée, où l'existence se confond avec l'espace. Ce désir d'élévation et de fuite est un axiome de base dans l'esthétique romantique et se retrouve par exemple dans la pièce maîtresse de Giacomo Leopardi où le "pastore errante" médite:

Forse s'avess'io l'ale
Da volar su le nubi
E noverar le stelle ad una ad una
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
Piu felice sarei....⁴⁷

Sur le même ton, mais avec la sève et la force verbale qui lui sont propres, Anna de Noailles formule le même vœu:

Avec les yeux, les mains, les bras ouverts, tout l'être
Je veux aller toucher le sucre humide et bleu
De l'espace, où, nouant et dénouant leurs jeux,

Les oiseaux enivrés s'élancent et pénètrent.
(Ebl., Bondissement 31)

Combien plus vivants et personnels sont ces vers en comparaison du langage dépouillé de Leopardi. L'émotion si vive qui résonne dans les poésies d'Anna de Noailles, son adhésion sentimentale à l'écriture, révèlent à chaque tournant de page que l'expérience artistique est chez elle intensément vécue et éprouvée. Telle sa définition du paradis dans Les Forces éternelles: "Le Paradis / C'est de suivre l'oiseau et de joindre l'étoile / Et d'appartenir à l'éther" (FE, Dans l'Adolescence 198). Encore une fois, le désir de volatilisation, de dilution dans l'espace crée un état émotif de l'âme qui s'apparente à la tradition romantique. Faut-il rappeler la récurrence chez Baudelaire du motif de l'élévation et des images qui y sont associées? Je n'en veux pour exemple que celle de l'Albatros, symbole par excellence du poète:

Le poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.⁴⁸

Le dilemme existentiel du poète, la capacité de s'élever au-dessus du commun par l'activité créatrice, qui est réfrénée par sa nature humaine, est mis au coeur de l'esthétique baudelairienne. Condamné ainsi à être maudit, faute de s'intégrer dans un ordre social, le poète se crée toute une gamme de paradis artificiels, qui ont pour but l'opération imaginaire sur le monde. C'est à l'aide de la magie du langage et de l'imagination, cette "reine des facultés," que le poète substitue au monde réel tout un univers imagé de correspondances et

d'analogies arbitraires. Conscient de ce "démon de l'analogie," Mallarmé n'en invoque pas moins le lointain des oiseaux pour symboliser un état d'être de poésie alternatif: "La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres. / Fuir! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!"⁴⁹ La corrélation entre les "oiseaux ivres" de Mallarmé et les "oiseaux enivrés" d'Anna de Noailles est significative. Car cet ailleurs onirique échappe à la condition rationnelle de l'homme. Il s'agit d'un lieu hallucinatoire, où règnent les puissances irréelles et irrationnelles d'un état affectif et mental complètement transfiguré. Si le poète s'établit comme visionnaire par l'action poétique sur la réalité, il atteint à une vision du monde que je qualifierais volontiers d'éblouissement. Il me semble judicieux, par ailleurs, de concevoir le chef-d'oeuvre d'Anna de Noailles, qui porte justement le titre Les Eblouissements, dans le contexte de cette esthétique artistique. C'est la transmutation du monde réel, par couches successives, qui est visée dans ce recueil. Là encore, elle rejoint Rilke qui écrit dans la première élégie: "Ne le sais-tu pas ENCORE? Jette hors de tes bras le vide / Vers les espaces que nous respirons. Les oiseaux / Sentent l'air plus vaste d'un vol intime" (Elégies, I 41. C'est Rilke qui souligne). La fonction de l'art consiste à transférer l'éprouvé en un exprimé transcendé. Quand le poète s'engage dans une action créatrice, il prend appui sur diverses réalités sensibles, certes, mais l'essence de son action réside dans la transition d'un état humain en un registre céleste. Si par l'écriture le poète transcende la réalité tangible, il consacre tout un monde potentiel qui

est totalement ouvert à l'expérimentation. Ce n'est pas par hasard que Rilke met en relief cette qualité d'ouverture chez Anna de Noailles. Dans Les Livres d'une amante, il évoque son "coeur aussi ouvert" et parle de "la grande poésie où son coeur trouve de l'espace."⁵⁰ Le dépassement de soi par l'ouverture à l'espace est un concept de base chez Rilke et se condense dans l'expression de "l'âme-oiseau" dans les Vergers et Quatrains valaisains, écrits directement en français:

Souvent au-devant de nous
L'âme-oiseau s'élance;
C'est un ciel plus doux
Qui déjà la balance,

Pendant que nous marchons
Sous des nuées épaisses.
Tout en peinant, profitons
De son ardente adresse.⁵¹

S'il est vrai qu'alors, la spatialité poétique va de l'intériorité du poète à l'étendue infinie de l'espace que fréquentent les oiseaux, l'acte langagier de la création est en même temps un acte philosophique qui tend à déterminer la position de l'homme face à l'univers. L'existence du poète, dorénavant vouée à toute une série de transmutations, est sujette à un perpétuel acte d'affranchissement de la matière par le passage à l'esprit pur. Cette spiritualisation va de pair avec un accroissement considérable de la vision du poète. Englobant à la fois l'Etre et le non-Etre, existence terrestre et céleste, matérielle et immatérielle, il aboutit à représenter l'existence dans sa totalité. Ainsi, le poète réhabilite la substance humaine dans sa nature plénière, élargit

l'expérience intime aux dimensions cosmiques. Bachelard observe dans Fragments d'une poétique du feu: "L'acte poétique est comme un acte essentiel qui dépasse en un seul jet les images associées à la réalité."⁵²

Toutefois, la dématérialisation du monde par l'effort imaginaire procède non seulement de cette ouverture au monde extérieur, mais elle est aussi et avant tout une intensification de la vie intérieure. Car maîtriser l'univers en dépassant les limites de l'Etre pour accéder au non-Etre, implique en même temps une appropriation de l'univers par la conscience créatrice. Le Je sensitif s'extériorise à l'infini pour capter les pulsions cosmiques de l'univers, il est vrai, mais successivement, il les réintègre dans son propre système expressif. Il s'ensuit que la maîtrise de l'univers par l'esprit s'opère par un procédé double: d'une part, le Moi poétique se rehausse d'une dimension cosmique par l'amplification de ses capacités intellectuelles et la "communion universelle" dans laquelle il s'engage; d'autre part, il ramène et réunit toutes les sensations au centre de soi et transforme l'apport extérieur en substance humaine. Rilke insiste particulièrement sur la dualité de cet acte opérationnel: "Nous devons imprimer cette terre provisoire, caduque, en nous si profondément, si douloureusement, si passionnément, que son essence ressuscite en nous, 'invisible'."⁵³ La totalité d'un monde recréé et restauré dans une oeuvre d'art, repose donc essentiellement sur les ressources intérieures du poète. En établissant un lien symbolique entre l'oiseau printanier et l'artiste, Anna de Noailles partage fondamentalement cette conception de l'art: "Un oiseau printanier, comme un

fifre enchanté / Gaspille de gais cris, acides, brefs, suaves. / L'univers vit en lui ..." (VM, Tel l'arbre de corail 58). Par un staccato d'adjectifs, le style retrace les poussées aiguës et successives de l'oiseau, qui sont dépositaires des voix universelles. Le choix de l'oiseau comme image de concentration des pulsions cosmiques est particulièrement heureux, vu les propriétés que lui accorde Michelet:

L'oiseau, presque tout sphérique, est certainement le sommet, sublime et divin, de concentration vivante. On ne peut voir, ni imaginer même un plus haut degré d'unité. Excès de concentration qui fait la grande force personnelle de l'oiseau, mais qui implique son extrême individualité, son isolement, sa faiblesse sociale.⁵⁴

Ne reconnaît-on pas ici l'image du poète-albatros lui-même? Surtout cette claustration de Rilke dans la tour de Muzot vient à l'esprit, au sujet de laquelle Valéry remarque: "Je ne concevais pas une existence si séparée des hivers éternels dans un tel abus d'intimité, avec le silence."⁵⁵ La concentration de la vie dans l'intimité carcérale de la tour reflète le précepte rilkéen d'une concentration de l'espace du monde dans l'espace intérieur de la conscience créatrice. Dans la septième élégie, il relève clairement le parcours vital d'une intériorisation progressive: "Nulle part, bien aimée, le monde existera, sauf en nous. Notre / vie se passe à transformer. Et toujours plus réduit, / ce qui est extérieur disparaît" (Elégies, VII 79). A l'instar de sa théorie de "l'amour sans objet," "die gegenstandslose Liebe," nous assistons chez Rilke à une abstraction de la réalité au profit d'un enrichissement illimité de l'intériorité parlante. Gabriele d'Annunzio propose une conception artistique identique:

Odo cantare le Fenici!
 L'ebrietà si precipita
 In me come fiumana celeste.
 Sento in me il mio dio.⁵⁶

Le chant des Phénix, provoquant une joie qui s'épand chez le poète comme un fleuve céleste, prélude à l'affirmation finale, empruntée à Nietzsche, que le poète sent son dieu en lui. Pareillement, Anna de Noailles écrit dans Les Eblouissements "mes dieux sont en moi" (Ebl., Le vallon de Lamartine 223). Dans son exemplaire, Rilke traduit ce passage et le restitue dans son intégralité nietzschéenne: "Ich aber habe meine Götter in mir und sie werden mit mir zugrunde gehen!" - "Mais moi, j'ai mes dieux en moi et ils périront avec moi!" Les dieux, pris ici dans l'acception païenne de force inspiratrice, d'énergie créatrice, sont ramenés à la nature inhérente du poète. Ils rendent possible la métamorphose du monde en monde poétique, ce qui conduit à une poésie expressément métaphysique. Par le déploiement de la création et des possibilités de l'esprit, le poète acquiert une voix qui lui permet de se donner le monde par la création artistique. Il abrite alors tout un univers en lui qui est modelé selon l'impressionnabilité et la réceptivité intellectuelle de l'artiste, et qui varie au contact du monde extérieur. En vérité, il s'agit d'un perpétuel va-et-vient entre le monde extérieur et la conscience du poète. La transformation, formule directrice du credo artistique rilkéen, devient alors l'instant de poésie, le moment poétique par excellence:

Terre, n'est-ce pas ce que tu veux: invisible
 En nous renaître? -N'est-ce pas ton rêve
 D'être une fois invisible? -Terre! Invisible!

Quelle mission imposes-tu, si ce n'est la transformation?

Vois, je vis. De quoi? Ni l'enfance, ni l'avenir

Ne diminuent ... Une existence surabondante

Jaillit dans mon coeur.

(Elégies, IX 93)

On est tenté de voir, dans la dernière phrase, "une existence surabondante jaillit dans mon coeur," une réminiscence directe du vers d'Anna de Noailles "un monde coule de mon coeur" que Rilke avait annoté. Rien ne permet, cependant, d'attester le fait qu'il s'agisse d'un emprunt direct, mais l'hypothèse s'impose nettement ici, me semble-t-il. Par contre, on décèle aisément dans ces vers l'esquisse d'une dématérialisation de la terre en substance poétique, et l'affirmation d'un espace vital inclusif. L'enfance et l'avenir, le passé et le futur, s'y intersectent pour échapper à la temporalité chronométrée en y substituant un état d'être synthétique et atemporel. C'est véritablement, pour le dire avec Novalis, la transformation du monde en rêve qui s'opère ici. Grâce à l'expérience propre de l'artiste, celui-ci crée un monde aux dimensions élargies, il dilue et dilate les sensations qui s'offrent à lui, pour les intégrer dans une perspective cosmique. La prise de conscience de ce pouvoir de transformation par la parole a pour conséquence l'entrée radicale du poète dans la création du monde. Dans son orientation vers l'essentiel, il se (re-)crée un monde par la poésie, où l'affirmation de la vie et de la mort se conjuguent comme deux conditions complémentaires et inclusives. Dans une conférence sur Rodin, Rilke résume cette idée de valorisation de l'oeuvre d'art qui s'autodétruit finalement en s'éternisant: "Tous les mouvements s'allongent,

deviennent contour, et les temps passés et futurs se referment en une essence durable: l'espace, le grand apaisement des choses réduites à rien."⁵⁷ Dans sa réalisation ultime, l'art devient à nouveau nature, transgresse les données spatio-temporelles sur lesquelles repose son aspect matériel. Car il importe au premier chef que, derrière le marbre, la musique et les mots, apparaisse cette substance spirituelle où s'articule la pensée pure. En dehors de la temporalité, elle se fond dans l'espace, tel le cri éternel de l'oiseau, qui en devient la trace sonore.

NOTES DU CHAPITRE IV

¹ Marie de la Tour et Taxis, Souvenirs sur Rainer Maria Rilke (Paris: Obsidiane, 1987) 20.

² Hélène Pinet, Rodin. Les mains du génie (Paris: Gallimard, 1988) 111.

³ Marie Scheikévitch, Lettre de Rainer Maria Rilke à Anna de Noailles du 14 déc 1909, Candide 29 avril 1937: 6.

⁴ Scheikévitch 6.

⁵ Rainer Maria Rilke, Correspondance avec Marie de la Tour et Taxis, trad. Pierre Klossowski (Paris: Albin Michel, 1960) 280 (C'est Marie de la Tour et Taxis qui souligne).

⁶ Anthologie grecque, "Epigrammes amoureuses," t.II, l.V, 225, de Macédonios, trad. Pierre Waltz (Paris: Les Belles Lettres, 1990) 100.

⁷ Tour et Taxis 22.

⁸ Sophocle, Antigone, trad. Paul Masqueray (Paris: Les Belles Lettres, 1940) v. 523, 98.

⁹ Julie de Lespinasse, Les tourments d'une passion (Paris: Solin 1989) 54.

¹⁰ Elisabeth Barrett-Browning, Sonnets from the Portuguese (New York: Philosophical Library, 1985) 31.

¹¹ Christine de Pizan, Cent Ballades d'Amant et de Dame, Ballade X (Paris: Union Générale d'Editions, 1982) 131.

¹² Gaspara Stampa, Poèmes, Sonnet 192 éd. Et trad. Paul Bachmann (Paris: Gallimard, 1989) 54.

¹³ Jean Cocteau, "Allocution du 28 novembre 1955 au musée Guimet," La Comtesse de Noailles oui et non (Paris: Librairie académique Perrin) 101.

¹⁴ Alcée, Sappho, Fragments Frag. 97 éd. et trad. Théodore Reinach (Paris: Les Belles Lettres, 1966) 269.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, Ecce homo, trad. Henri Albert (Paris: Denoël/Gonthier, 1971) 128.

¹⁶ Rainer Maria Rilke, Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, trad. Maurice Betz (Paris: Emile-Paul Frères, 1947) 202.

¹⁷ Paul Valéry, "A Anna de Noailles," 27 juillet 1924, Elizabeth Higonnet-Duga, Anna de Noailles - Coeur innombrable, biographie, correspondance (Paris: Michel de Maule, 1989) 371.

¹⁸ Rainer Maria Rilke, Les Elégies de Duino, Deuxième Elégie, trad. J.-F. Angelloz (Paris: Garnier Flammarion 1992) 51.

¹⁹ Rainer Maria Rilke, "Les Livres d'une amante," Les Amantes, trad. Maurice Betz (Paris: Emile-Paul Frères, 1944) 82-83.

²⁰ Dante Alighieri, Vita Nova (Firenze: Società Dantesca Italiana Bemporad e Figlio editori, 1932) 7-8.

²¹ "Ces arbres, ces bosquets, laissez-moi m'en aller, cela se jette sur moi. Là, je veux goûter, sentir, toucher, boire. Mais cette angoisse invincible remonte encore, et mes bras retombent, abandonnent."

²² Scheikévitch 6.

²³ Gabriele d'Annunzio, Notturmo (Milano: Treves, 1921) 212.

²⁴ Tour et Taxis 55.

²⁵ Claude Mignot-Ogliastri, Anna de Noailles, une amie de la Princesse Edmond de Polignac (Paris: Meridiens Klincksieck, 1986) 243.

²⁶ Camille Bellaigue, "La Comtesse de Noailles," Le Figaro 9 juillet 1930: 6.

²⁷ Paul Verlaine, "Art poétique," Oeuvres complètes (Paris: Gallimard/La Pléiade, 1962) 326.

²⁸ Léon-Paul Fargue, "Présence d'Anna de Noailles," Portraits de famille (Paris: Fata Morgana 1987) 12.

²⁹ Maurice Barrès, "Un grand poète," Le Figaro 9 juillet 1904: 1.

³⁰ Robert Musil, "Discours sur Rilke prononcé à Berlin le 16 janvier 1927," Essais, trad. Philippe Jacottet (Paris: Seuil 1978) 259-274, 266.

³¹ Nietzsche 113 (C'est Nietzsche qui souligne).

³² Friedrich Nietzsche, L'origine de la tragédie, trad. Jean Marnold et Jacques Morland (Paris: Mercure de France, 1901) 61.

³³ Roman Jakobson, Huit questions de poétique (Paris: Seuil, 1977) 46.

³⁴ Novalis, "Derniers Fragments (1799-1800)," Fragments, trad. Armel Guerne (Paris: Aubier-Montaigne, 1973) 221 (C'est Novalis qui souligne).

³⁵ Friedrich Hegel, Esthétique, trad. Claude Khodoss (Paris: Presses Universitaires de France, 1954) 115.

³⁶ Louise Labé, Débat de Folie et d'Amour, Discours V (Versailles: Ecole des Beaux Arts Editeur, 1989) 53.

³⁷ Lespinasse 45.

³⁸ Arthur Schopenhauer, Le Monde comme volonté et représentation, trad. A. Burdeau (Paris: Felix Alcan, 1893) 269.

³⁹ Rainer Maria Rilke, Les sonnets à Orphée, I, 3, trad. J-F. Angelloz (Paris: Garnier Flammarion, 1992) 155.

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, Le Gai Savoir, trad. Pierre Klossowski (Paris: Club français du livre, 1957) 423.

⁴¹ Rilke, Malte 229.

⁴² Anna de Noailles, Maurice Barrès, Correspondance 1901-1923, éd. par Claude Mignot-Ogliastri (Paris: L'Inventaire, 1994) XII.

⁴³ Anthologie grecque, "Epigrammes funéraires," t.IV, l.VII, 80, de Callimaque 91.

⁴⁴ "Des vers, comme si était né un cri d'oiseau, qui se répétera toujours, dehors, avec les mille accents de toute une vie."

⁴⁵ Rilke, Correspondance, lettre du 16 janvier 1913, 131.

⁴⁶ Jules Michelet, L'oiseau (Paris: Laffont, 1982) 284.

⁴⁷ Giacomo Leopardi, "Canto notturno di un pastore errante dell' Asia," Canti, XXIII (Milano: Rizzoli, 1981) 464.

⁴⁸ Charles Baudelaire, "L'Albatros," "Les Fleurs du Mal," Oeuvres complètes, t.1 (Paris: Gallimard, La Pléiade, 1975) 10.

⁴⁹ Stéphane Mallarmé, "Brise Marine," "Poésies du Parnasse contemporain," Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, La Pléiade, 1945) 38.

⁵⁰ Rilke, Amante 79.

⁵¹ Rainer Maria Rilke, Vergers et Quatrains valaisains, 37 (Paris: Gallimard, 1926) 40.

⁵² Gaston Bachelard, Fragments d'une poétique du feu (Paris: Presses Universitaires de France, 1988) 96.

⁵³ Rainer Maria Rilke, "Lettre à M. De Hulewicz," 13 novembre 1925, Les Elégies de Duino 132.

⁵⁴ Michelet 291.

⁵⁵ Paul Valéry, préface, Les roses, de Rainer Maria Rilke (La Haye: Stols, 1948) 8.

⁵⁶ D'Annunzio 329.

⁵⁷ Rainer Maria Rilke, "Une conférence (1907)," Auguste Rodin, trad. Maurice Betz (Paris: Emile-Paul Frères, 1953) 132.

CONCLUSION

Dans mon travail sur la poésie d'Anna de Noailles, j'ai essayé avant tout de relever l'extrême richesse de cette oeuvre. Avec la double préoccupation de rester fidèle à l'esprit du poète tout en proposant une exégèse personnelle, il m'a paru indispensable de replacer, dans un premier temps, les poèmes dans le contexte de l'effort de création.

En fait, l'aperçu sur l'évolution de la théorie de l'inspiration qui figure en tête de mon étude, a permis de comparer la poésie d'Anna de Noailles aussi bien aux écoles antiques qu'aux courants de pensée contemporains. Il est alors frappant de constater combien elle est tributaire du platonisme et du néo-platonisme, alors qu'elle défie les innovations techniques prônées par ses contemporains. En raison de ses réticences face au symbolisme et au surréalisme, Anna de Noailles est communément classée dans les anthologies parmi les poètes néoromantiques. Comme elle-même refuse toute catégorisation de la poésie en général et son classement parmi les romantiques en particulier, j'ai tenté de montrer l'apport personnel qui situe véritablement notre poète en dehors de toute école poétique. Elle nous propose un modèle d'expression sui generis, qui ne trouve son origine ni dans l'inspiration livresque, ni dans l'imitation d'un modèle littéraire, mais résulte de l'épanouissement intime du poète dans la parole. Car le talent poétique d'Anna de Noailles se manifeste primordialement comme un talent de parole, où le fil ininterrompu d'images

intérieures témoigne d'une extraordinaire floraison créatrice. Tous les éléments qui se manifestent poétiquement jaillissent de l'émoi profond, sont comme enracinés dans son tempérament. Qu'ils signalent parfois un caractère épars et composite, ils n'en sont pas moins le reflet authentique et immédiat d'une expérience intérieure extrêmement variée. Chez Anna de Noailles, il n'y a pas de persona lyrique interposée, mais le Je parlant est, selon Proust, "à la fois l'auteur et le sujet de ses vers,"¹ inextricablement lié à la création. Comme exigence vitale, la poésie signifie pour notre auteur l'investigation infatigable de soi et de l'univers. Une abondance d'images découlent de cet espace poétique qui exhibent aussi bien l'extraordinaire réceptivité que la versatilité littéraire de notre écrivaine. L'aisance verbale qui la caractérise est constamment présente lorsqu'elle s'exprime par écrit ou par oral, et agit comme moteur principal dans le processus de création. En suivant son inspiration profonde, Anna de Noailles n'adopte aucune systématique rhétorique, ne s'impose aucune sévérité esthétique dans la composition, mais saisit l'harmonie du monde et celle de son cœur par une spontanéité volontaire. Au moyen de la poésie, elle accède à une expérience individualisée du monde. Chez elle, le vécu est si peu dissocié de l'écrit que la poésie prolonge quasiment son être physique. Poussée par un besoin impérieux de se dire, Anna de Noailles crée perpétuellement, fait de la poésie sa raison d'être, et se confond finalement avec sa création. Il est vrai que le sujet s'élargit poétiquement, il s'exalte dans l'espace verbal, s'enivre de son propre pouvoir créateur. Les pages de sa poésie sont chez Anna de Noailles les pages de sa vie,

où les souvenirs vécus et les visions imaginaires servent également au déploiement de l'esprit. C'est précisément dans ce processus de création totalement intériorisé, qui est presque de nature matérielle, que se reflètent, chez cette artiste, les idiosyncrasies de son écriture. Plus encore que les romantiques, elle se laisse porter par son inspiration ingénue et abondante, rajeunit et rafraîchit le monde par les puissances spirituelles de sa parole. La poésie noaillienne résulte d'un mouvement à la fois de l'âme et de l'esprit, procède d'un élan enfiévré où la sensation éclate en pensée. Dans sa poésie, tout comme dans sa conversation, notre poète fait preuve d'une agilité d'esprit qui va bien au-delà de celle des poètes romantiques. Quant au vocabulaire, à la métrique et à la thématique, Anna de Noailles dépasse certainement le schéma romantique pour trouver son propre mode d'expression. La diversité de son vocabulaire marque déjà un écart avec les notions figées du romantisme. Ensuite, prenant des libertés métriques certaines, Anna de Noailles rejette l'orthodoxie de la forme traditionnelle pour conformer le rythme de sa poésie à celui de son âme. Finalement, en ce qui concerne les topoi, ils ne se limitent en rien au discours typifié du romantisme. Tout au contraire, notre poète réalise un espace poétique où se côtoient le monde antique et moderne, latin et germanique, oriental et occidental, romantique et classique, chrétien et païen. La poésie d'Anna de Noailles se place au carrefour des cultures, et j'ai essayé, au cours de cette étude, d'en relever les lignes essentielles.

Les réminiscences antiques se font surtout sentir dans ses pièces à coloration

bucolique. Loin d'être une pétrification idéologique, la mythologie apparaît sous un aspect vivant et palpable, où l'émotivité de l'auteur vibre derrière les tableaux idylliques. Toute une collection de figures mythologiques assure la diversité de ces scènes pastorales, dont la teneur philosophique est davantage valorisée que l'apport pittoresque. En fait, Anna de Noailles fait siens les axiomes de la philosophie antique, en affichant une prédilection toute particulière pour les tendances épicuriennes. C'est la libido sentiendi qui prime irréfutablement sur toutes les autres modes de perception chez elle, et qui se combine avec son appel constant au plaisir, à l'enivrement de la vie, à l'accueil impétueux des passions premières. Son culte de la jeunesse et de l'amour passionnel s'empare des formes multiples de sa sensibilité pour s'épanouir dans une atmosphère voluptueuse. Ainsi, Eros s'installe comme une force omniprésente dans cette poésie, mais d'autres figures mythologiques, les nymphes et les dryades, Priape, Hébé, Ariane, Bittô, Rhodocleia, sont tout aussi présentes. L'étude détaillée du poème Les Plaintes d'Ariane, a montré combien le maniement du mythe chez Anna de Noailles correspond à la vision intériorisée et personnalisée de l'antiquité dans son esthétique. En fait, contrairement à ses contemporains du symbolisme et du néo-classicisme, elle s'approprie la matière mythologique pour la façonner selon sa propre expérience du monde. Aucune objectivité donc, dans cette poésie pastorale, où la voix du poète transcende l'espace et la durée pour se dire à travers des personnages mythiques.

Etroitement apparenté à son orientation gréco-romaine, son choix du nietzschéisme comme idéal de vie est manifeste. De nombreuses épigraphes tirées de l'oeuvre nietzschéenne rendent compte de cette affinité, mais c'est surtout par conformité philosophique qu'Anna de Noailles opte pour la morale nietzschéenne. Toutes les valeurs affirmatives et exaltantes de la vie qui sont à la base du nietzschéisme, à commencer par les saisons privilégiées du printemps et de l'été, se retrouvent dans son oeuvre. C'est un univers de lumière et d'éclat, de prière devant le soleil et de soif de l'azur, qui célèbre un idéal païen et prométhéen, incarné dans la figure du héros. Cette perfectibilité de la vie par l'action affirmative, est un trait commun chez Anna de Noailles et Nietzsche. Cependant, toute une dimension tragique, authentiquement éprouvée par notre poète, nuance et approfondit les préceptes nietzschéens. La poésie noaillienne est pleine d'allusions à la mort, ou, plus concrètement, aux morts, qui font partie intégrante de son espace lyrique. Profondément emphatique, l'auteur dialogue avec les disparus, tout en anticipant sa propre mort. Ainsi, la souffrance s'installe au plus profond du cheminement de cette poésie, entrelaçant les thèmes de la douleur physique et morale. Après ce parcours dans l'"honneur de souffrir," néanmoins, Anna de Noailles rejoint de nouveau les constantes du nietzschéisme. C'est par l'image de la flamme qu'elle symbolise le dépassement de la souffrance, tant il est vrai qu'en allant au-devant, l'être peut devenir maître de son destin. Par ailleurs, l'image de la flamme sert à illustrer l'organisation cyclique de la psyché noaillienne. D'un tempérament

cyclothymique, ce poète se consume par la force des passions pour renaître plus puissante et plus sereine. Toute la dynamique de sa poésie réside dans l'alternance de la destruction et de la reconstruction, suivant la maxime du "stirb und werde" de la pensée allemande. Tel le jet d'eau et le héros, la flamme se nourrit de sa propre substance et devient ainsi l'image par excellence du psychisme noaillien. Les mouvements répétitifs et saillants du processus de création sont, chez notre auteur, également ceux d'une flamme qui se détruit en permanence. Par conséquent, la mort est si intimement associée au cycle de la vie que nous y sommes exposés à toutes les étapes de son itinéraire poétique. En s'inspirant des considérations d'Ovide et de Plutarque sur la mort graduelle, Anna de Noailles fait de la mort un moment de vie, l'espoir d'un avenir qui transgresse les stades antérieurs de l'existence. Dès lors, en tant que principe vital, la mort n'est plus considérée comme un fait négatif, mais reçoit une connotation toute positive pour ses qualités transformationnelles. On observe alors un virement total dans l'attitude du poète face à la mort et à la souffrance, car ses réalités abritent un potentiel de création. Plus l'auteur descend dans les profondeurs de la douleur, plus sa sensibilité mûrit, s'augmente et se durcit pour s'élancer à un stade supérieur de l'existence.

Sur le plan topographique, j'ai noté la diversité des lieux qui apparaissent dans le lyrisme noaillien. D'abord, trait spécifique de notre auteur, les jardins y occupent une place de choix, où la variété des plantes et des fleurs contribue à la composition de tableaux jardiniers extrêmement riches. Toujours est-il que

la nature ne se manifeste pas comme fait extérieur, mais qu'elle est intégrée au vaste mouvement d'intériorisation qui caractérise cette poésie. En tant que paysage intérieur, la nature est modelée selon l'expérience visuelle et émotive de l'auteur, avant d'être évoquée de façon tout à fait subjective. Il s'agit d'une matière de rêve, tout comme ces pays lointains qui suscitent chez Anna de Noailles un désir d'évasion. Cette nomade spirituelle cherche son pays d'élection dans un Orient imaginaire, où la Turquie et surtout la Perse constituent des terres promises. Elle dépose les désirs les plus intimes dans ses rêveries persanes. Il est certain qu'il s'agit là d'un orientalisme vécu, de même qu'il y a une mythologie gréco-romaine vécue chez Anna de Noailles. Car elle insuffle une âme sentante à ces tableaux orientaux et se projette elle-même dans les personnages qu'elle crée. Le jardin persan constitue pour elle le summum du bonheur, insupportable en intensité, car il synthétise sa prédilection pour Zarathoustra, l'espace du jardin et celui de la Perse. Lieu onirique et paradisiaque par excellence, il réunit tous les points forts de la sensibilité noaillienne. De telle sorte qu'il ne restera pas une réalité extérieure au poète, mais s'absorbe au fond de son coeur, pour devenir une image intérieure. Dès lors, la création replonge dans l'intimité du créateur pour ne faire plus qu'un. Qui plus est, l'espace poétique adopte lui-même la forme réticulaire d'un jardin, où l'équilibre interne provient d'une symétrie des figures métriques et verbales. Dans cet ensemble architectural, la forme circulaire revêt une importance de tout premier ordre.

L'étude sur La Géométrie de l'espace était destinée à faire ressortir les composantes spatiales et dynamiques du cercle, tout en rattachant cette figure à la revendication centrale, chez Anna de Noailles, du coeur ouvert. Ce concept moral vise à traduire son esthétique de la disponibilité, consacrée dans l'expression du "coeur innombrable." Il s'agit d'une volonté ferme d'explorer toutes les ressources de la vie, afin d'accéder à des perspectives complexes et multiples, reflétant l'existence dans toutes ses facettes. On décèle aisément dans la poésie noaillienne une concordance entre l'instabilité d'une vie toujours en mouvement et la diversité de sa rhétorique où s'enchaînent des images tout aussi éparses. Selon Sénèque, le style est le visage de l'âme, oratio vultus animi, et j'ai essayé dans mon étude de relever cette correspondance intérieure qui existe entre le psychisme profond et l'écriture chez Anna de Noailles. En fait, les deux se définissent en termes de mouvement et de stabilité, sont agencés selon un ordre cyclique. Sur le plan psychologique, la quête permanente de l'ataraxia est compromise par les irrutions de son daimon intérieur, cette énergie centrale qui pousse le poète d'aller toujours en avant, et qui régit également son espace lyrique. Car l'architecture de cet espace se résume dans la forme du cercle, où l'éparpillement d'une région circonférentielle s'oppose à la fixité d'un point central. Ainsi, l'égocentrisme de la doctrine nietzschéenne, de même que toutes les images autogénériques de l'éternel retour sont ancrés dans cette spatialisation géométrique. Les forces centripètes et égocentriques s'associent à l'irradiation centrifuge de l'ouverture au monde pour créer un champ poétique extrêmement

divers. A l'élément fluide, indéterminé de la vie vient s'ajouter la solidité de la conscience du Moi. On voit alors combien cet espace est dynamique. Il y a une oscillation permanente entre deux réalités antagonistes, parmi lesquelles l'être cherche à se définir ontologiquement. Dans cet espace toujours mouvant, la multiplicité inépuisable des expériences périphériques traduit l'inconstance foncière de l'auteur. Si Anna de Noailles évoque les images du train et de la danseuse, elles doivent être comprises comme allégories de sa propre mobilité psychique. En outre, cette mobilité régent son espace d'écriture, où l'abondance du vocabulaire et la souplesse syntaxique crée l'impression d'une poésie mouvementée. Je pense pour cette raison que l'emploi fréquent de séquences adjectivales est plus qu'une suite d'epitheta ornantia. De même que la préférence pour les verbes, ces éléments syntaxiques contribuent à créer une poésie de la circularité, où l'aspect sémantique est subordonné à l'aspect structurel. Ainsi, le style porte l'empreinte de la pensée dans le lyrisme noaillien. L'observation de Valéry me semble particulièrement vraie pour le cas d'Anna de Noailles:

La véritable poésie tend toujours à une certaine imitation de ce qu'elle signifie, au moyen de la MATIERE du langage, ou par la distribution de cette matière.²

Ainsi, à travers le medium de la poésie, notre écrivaine révèle la figure multiple de son monde intérieur.

L'examen de la géométrie de l'espace a également jeté une lumière sur sa conception de l'amour. Dans l'espace subjectif du cercle égocentrique,

l'expérience de l'Autre se réduit nécessairement à celle d'une objectivité. Il s'ensuit que l'amour, aussi fort qu'il soit, ne peut procurer la sensation de plénitude recherchée par le poète. Tout au contraire, lorsque le sujet s'éloigne passagèrement de son centre pour se mêler à l'Autre, toute la structure identitaire cyclique s'ébranle. Il y a alors une aliénation insupportable qui se manifeste, car le Moi n'est plus chez soi. Par l'exemple du poème d'amour Si je n'aimais que toi en toi, j'ai tenté de faire ressortir l'agencement cyclique qui structure l'espace lyrique. La dualité du Moi-sujet et du Toi-objet s'inscrit tragiquement dans ces vers et il y a alternance permanente entre le désir de jonction des cercles et l'affirmation d'une identité indépendante. Par l'interrogation finale, Anna de Noailles pose la question de la possibilité de l'amour: y a-t-il moyen de concilier véritablement deux êtres, de créer une zone d'intersection où deux circularités se maintiennent en équilibre?

C'est précisément autour du thème d'amour que se dégage une affinité entre Anna de Noailles et Rainer Maria Rilke. Dans son étude critique Les Livres d'une amante, celui-ci range notre poète dans la lignée des grandes amantes, Sappho, Héloïse, Marianna Alcoforado, Louise Labé. En fait, les vers noailliens abritent tout un discours d'amour traditionnel qui illustre cette parenté avec celles qui l'ont précédée. Toutefois, on constate vite que la poésie noaillienne s'écarte de tout modèle littéraire pour proposer une conception tout originale de l'amour. Plus qu'un mal d'âme ou la recherche d'une affectivité, le topos de l'amour s'amplifie chez elle jusqu'à revêtir une valeur existentielle et artistique.

C'est à ce moment que naît une communauté d'idées avec la pensée rilkéenne. Car les deux poètes, ayant dépeint l'impossibilité de l'amour personnel et particulier, se tournent de plus en plus vers un amour général et sans objet. Il s'agit plutôt d'un désir d'amour, qui repose au fond du poète, et qui se sait à jamais irréalisable. Par cette dématérialisation de l'amour, le poète accède graduellement à une élévation spirituelle, tant il est vrai que l'expérience amoureuse sert de puissance mutatrice. A l'aide de l'analyse en détail de la traduction de Tu vis, je bois l'azur, j'ai montré comment s'opère cette sublimation de l'amour chez les deux poètes. Il était alors intéressant d'observer le décalage créé par Rilke entre le texte original et sa traduction, qui lui permet d'insérer des éléments constitutifs de sa propre esthétique. En effet, Rilke va beaucoup plus loin dans la dépersonnalisation de l'amant qu'Anna de Noailles. S'il s'approprie le texte de base, il n'en fait pas moins, de manière extrêmement subtile, une pièce qui répond à sa philosophie. L'affinité entre les deux poètes est donc élective et sélective, elle est dynamisée aussi bien par les convergences que par les divergences qui subsistent entre ces deux modes de pensée. Les recherches que j'ai pu mener sur le volume personnel des Eblouissements de Rilke, copieusement annoté en marge, ont montré, d'une part, les motifs communs aux deux univers artistiques, et d'autre part, les différences très nettes en matière de style et, par endroits, de philosophie. Les thèmes centraux du coeur ouvert, de la relation entre l'individu et le monde, du cri d'oiseau, de la musique, et finalement du pouvoir transformateur de l'art, apparaissent avec

constance chez les deux poètes. Toutefois, Rilke n'imité jamais tel ou tel trait particulier de la poésie noaillienne, mais considère son oeuvre comme une source d'inspiration qu'il raccorde ensuite à son propre système esthétique. Quant à la musicalité, elle caractérise pareillement les créations des deux poètes, mais pour des raisons toutes différentes. Chez Anna de Noailles, nous sommes en présence d'une véritable orchestration verbale, alors que chez Rilke, le chant en sourdine qui se dégage de ces vers provient surtout d'une économie du vocabulaire, combinée avec un jeu de sonorités extrêmement délicat. Comme thème littéraire, la musique est omniprésente dans les oeuvres des deux artistes. Chez Anna de Noailles, elle est étroitement associée à la souffrance du corps et de l'âme et rejoint par là ses considérations sur la mort et l'amour. Mais par ce fait même, la musique impute à l'être une force augmentative et transformationnelle. De nature à la fois concrète et abstraite, elle métamorphose le monde en sons, tout comme la poésie métamorphose le monde en mots. Par cette dématérialisation, le monde se transforme en rêve, et l'image de l'oiseau est particulièrement apte à rendre ce passage de la réalité concrète à la réalité poétique. En raison de sa nature double, à la fois terrestre et céleste, elle symbolise le transfert de réalité qui s'opère par l'opération poétique sur le monde. L'oiseau est la figure privilégiée de l'inter-médiaire, participant à la compacité de la terre aussi bien qu'à l'infinité de l'espace. C'est là que son cri représente la voix des poètes de tous les temps, et se mêle à l'univers sonore de la parole lyrique.

La voix d'Anna de Noailles, post mortem, s'est pourtant rapidement tue. Que l'on attribue ce manque d'intérêt à son écriture dite traditionnelle dans un siècle avide d'innovations, ou bien à la non-disponibilité de ses oeuvres. Il ne demeure qu'un seul minuscule recueil dans la collection Orphée/La Différence, se trouve aujourd'hui dans les librairies, autant dire que l'oeuvre noailienne est reléguée dans les textes oubliés du début du siècle.

Mon propos principal était de démontrer la singularité de cette artiste qui échappe à toute catégorisation, se nourrissant d'une multiplicité de cultures et de styles. L'interaction chez elle de l'antiquité gréco-romaine, de la Renaissance, du romantisme, de l'orientalisme, du nietzschéisme, font de ce lyrisme l'espace adéquat à la formule du "cœur innombrable." Il s'agit d'un espace universel et inclusif, généreux et tolérant, qui procède par intégration et non par exclusion. La poésie noailienne est multiculturelle, car elle se détache des particularismes pour rejoindre le domaine du profondément humain.

L'influence majeure qu'elle exerça sur divers artistes de son temps rend compte de son statut. Gaston Rageot va même jusqu'à lui attribuer un rôle actif dans la formation d'une "civilisation véritablement morale." Ce sont les femmes, d'après lui, qui constituent la force spirituelle de demain:

La symphonie de la vie est devenue si nombreuse qu'elle ne peut être chantée que par une voix féminine ... Je me demande ... si ce n'est point l'heure enfin pour les femmes de se mettre à cette tâche nouvelle qui serait de nous révéler le monde véritablement spirituel, de créer la civilisation véritablement morale.³

Ainsi, la quête de stabilité morale qui marque la poésie noailienne, nous

préoccupe tout particulièrement en notre fin-de-siècle. L'individu qui cherche à se définir ontologiquement face à la massification de la société se reconnaît dans cette écriture. Car le facteur psychologique y prime sur tous les automatismes, et la remise en cause des dogmes met toutes les valeurs en l'individu et ses expériences personnelles face au monde. En dépassant les frontières ethniques, nationales, religieuses et sociales, ce chant lyrique est en même temps un modèle de culture globale. Une voix féminine y formule son esprit synthétique, cherchant à instaurer par le langage un nouvel ordre moral du monde. Anna de Noailles est, comme le dit d'Annunzio, un "eco di antichi e di futuri tempi," elle transcende les limites spatio-temporelles pour réussir une ouverture maximale au monde. Le but de cette étude était de restituer la voix perdue de cette muse du Paris fin-de-siècle, dont la poésie vibre d'une présence humaine et qui fut un lieu d'attraction et d'inspiration pour toute une génération artistique.

NOTES DE LA CONCLUSION

¹ Marcel Proust, "Les Eblouissements," Le Figaro, 15 juin 1907: 1.

² Paul Valéry, "Variation sur une pensée," Variété II (Paris: Editions de la NRF, 1937) 42 (C'est Valéry qui souligne).

³ Gaston Rageot, "Les Poètes par les poètes," Conferencia, 1er juin 1921: 504.

ANNEXE

ANTHOLOGIE SUCCINTE DE POEMES D'ANNA DE NOAILLES

OFFRANDE A PAN

Cette tasse de bois, noire comme un pépin,
Où j'ai su, d'une lame insinuante et dure
Sculpter habilement la feuille du raisin
Avec son pli, ses noeuds, sa vrille et sa frisure,

Je la consacre à Pan, en souvenir du jour
Où le berger Damis m'arrachant cette tasse
Après que j'eus bu vint y boire à son tour
En riant de me voir rougir de son audace.

Ne sachant où trouver l'autel du dieu cornu,
Je laisse mon offrande aux creux de cette roche,
- Mais, maintenant mon coeur a le goût continu
D'un baiser plus profond, plus durable et plus proche ...

(CI, 95-6)

JEUNESSE

Pourtant tu t'en iras un jour de moi, Jeunesse,
 Tu t'en iras, tenant l'Amour entre tes bras,
 Je souffrirai, je pleurerai, tu t'en iras,
 Jusqu'à ce que plus rien de toi ne m'apparaisse!

La bouche pleine d'ombre et les yeux pleins de cris,
 Je te rappellerai d'une clameur si forte,
 Que, pour ne plus m'entendre appeler de la sorte,
 La Mort entre ses mains prendra mon coeur meurtri.

- Pauvre Amour, triste et beau, serait-ce bien possible
 Que vous ayant aimé d'un si profond souci
 On pût encor marcher sur le chemin durci
 Où l'ombre de vos pieds ne sera plus visible?

Revoir sans vous l'éveil douloureux du printemps,
 Les dimanches de mars, l'orgue de Barbarie,
 La foule heureuse, l'air doré, le jour qui crie,
 La musique d'ardeur qu'Yseult dit à Tristan!

Sans vous, connaître encor le bruit sourd des voyages,
 Le sifflement des trains, leur hâte et leur arrêt,
 Comme au temps juvénile, abondant et secret
 Où dans vos yeux clignés riaient des paysages!

Amour, loin de vos jeux revoir le bord des eaux
 Où trempent, azurés et blancs, des quais de pierre,
 Pareils à ceux qu'un jour, dans l'Hellas printanière,
 Parcoururent Léandre et la belle Héro.

Voir sans vous, sous la lune assise au haut du cèdre,
 La volupté des nuits laiteuses d'Orient,
 Et souffrir, le passé au coeur se réveillant,
 Les étourdissements d'Hermione et de Phèdre!

Toujours privé de vous, feuilleter par hasard,
 Tandis que l'âcre été répand son chaud malaise,
 Ce livre où noblement la Cassandre française
 Couche au linceul de gloire et sourit à Ronsard.

Et quand l'automne roux effeuille les charmilles
Où s'asseyait le soir l'amante de Rousseau,
Etre une vieille, avec sa laine et son fuseau,
Qui s'irrite et qui jette un sort aux jeunes filles ...

- Ah! Jeunesse, qu'un jour vous ne soyez plus là,
Vous, vos rêves, vos pleurs, vos rires et vos roses,
Les Plaisirs et l'Amour vous tenant, - quelle chose,
Pour ceux qui n'ont vraiment désiré que cela! ...

(OJ, 3-5)

VOUS QUE JAMAIS RIEN NE DELIE

Vous que jamais rien ne délie,
 O ma pauvre âme dans mon corps,
 Pourrez-vous, ma mélancolie,
 Ayant bu le vin et la lie,
 Connaître la bonne folie
 De l'éternel repos des morts?

- Vous si vivace et si profonde,
 Ame de rêve et de transport,
 Qui pareille à la terre ronde
 Portez tous les désir du monde,
 Buveuse de l'air et de l'onde
 Pourrez-vous entrer dans ce port? ...

Dans le port de calme sagesse,
 De ténèbres et de sommeil,
 Où ni l'amour ni la détresse
 N'étirent la tiède paresse,
 Et ne font, - mon âme faunesse, -
 Siffler les flèches du soleil! ...

(OJ, 177-8)

CHANT DIONYSIEN

C'est un brusque, un brûlant, un éclatant émoi!
 Je porte l'univers et ses bonheurs en moi.
 Tout ce qui dans la vie amoureuse nous tente,
 Les soirs d'Aranjuez, les matins d'Alicante,
 Carthagène enfiévré d'un ciel toujours égal,
 Un chemin de rosiers dans le vieux Portugal,
 Les îles, où l'on voit à la fenêtre ouverte
 Pendre l'âpre orchidée et la vanille verte,
 Etourdissent mes yeux et mettent dans mon cœur
 Leur flamme, leurs soupirs, leur force et leur odeur ...

Mais le jour est plus large et plus divin encore.
 Je regarde, l'été s'élance, c'est l'aurore!
 Le soleil dans les cieux éparpille son blé,
 Les coteaux semblent faits d'azur amoncelé,
 La terre est une ardente et joyeuse bacchante;
 Sur le sol rose et brun, la feuille de l'acanthé
 Etend la pureté de son dessin vivant.

Le parfum pour monter prend les ailes du vent,
 La guêpe fait pencher le bord blanc des corolles,
 L'air enlace à mon cou ses douces banderoles,
 L'univers s'abandonne et veut être porté
 Par les bras azurés et tendres de l'été ...
 Ah! quelle immense joie en cet instant m'enivre.
 Vivre! chanter la gloire et le plaisir de vivre!
 - Et puisqu'on n'entend plus, ô mon Bacchus voilé,
 Frissonner ton sanglot et ton désir ailé,
 Puisque au moment luisant des chaudes promenades
 On ne voit plus jouer les bruyantes Ménades,
 Puisque nul cœur païen ne dit suffisamment
 La splendeur des flots bleus pressés au firmament,
 Puisqu'il semble que l'âpre et l'énervante lyre
 Ait cessé sa folie, ait cessé son délire,
 Puisque dans les forêts jamais ne se répand
 L'appel rauque, touffu, farouche du dieu Pan,

Ah! qu'il monte de moi, dans le matin unique,
Ce cri brûlant, joyeux, épouvanté, hardi,
Plus fort que le plaisir, plus fort que la musique,
Et qu'un instant l'espace en demeure étourdi! ...

(Ebl., 90-1)

UNE ILE

Quelquefois, quand le jour me cause trop de peine,
 Je tourne mes regards vers une île lointaine,
 Jardin géant, si haut, si puissant et si pur,
 Qu'il semble être un ciel vert sous l'autre ciel d'azur ...
 Que de brûlants parfums baigneraient mon visage!
 Je ne pèserais pas à ce grand paysage,
 J'éteindrais les palmiers et je vivrais contre eux
 Comme une gomme d'or collée aux troncs rugueux.
 A midi, quand le feu du soleil nous assaille,
 Je me reposerais dans ma maison de paille;
 Sous des stores tressés par de charmants vanniers,
 J'écouterais chanter les oiseaux prisonniers.
 La nuit, jetant enfin l'éventail et les voiles,
 Je boirais la fraîcheur de toutes les étoiles,
 Et puis, sortant alors à pas lents et secrets,
 Pour ne pas réveiller le chien, le perroquet,
 Dans le vêtement bleu que portait Virginie,
 J'irais dans la campagne assoupie, infinie,

Et je verrais, - lueur, rayons, arômes mous,
 Eclat par qui le coeur soudain s'élance et prie
 Et croit mourir d'un choc si puissant et si doux, -
 L'aurore se lever sur la Vanillerie!

(Ebl., 115-6)

NUIT VOLUPTUEUSE

Le Plaisir bondissait dans le jour d'ambre et d'or.
Voici la douce nuit plus complaisante encor;
Son voile est odorant, ses parois sont moelleuses,
L'insecte va jaillir des herbes populeuses.
Le ciel est descendu, l'air est rapetissé;
Les bruits qui ne sont pas de l'amour ont cessé;
Tout s'accoste, tout court, se rejoint et s'enlace.
O voyage secret des choses dans l'espace!
Nuit fraîche de l'été! Les oiseaux dans les airs
S'attirent d'un soupir plus vif que les éclairs;
Le désir est lui-même une aile, une fusée
Qui s'est partout levée et s'est partout posée;
Les effluves, les cris et les scintillements
Dans l'ombre langoureuse annoncent les amants.
Les larges papillons, à qui leurs couleurs pèsent,
Sur le sol libre et doux s'affaissent et se baisent.
Un train roule, orageux; ses sifflements soudains
Engouffrent des plaisirs brûlants dans les jardins.
Les lilas par l'odeur mêlent leurs tièdes moelles,
Et les phares des nuits répondent aux étoiles ...

(Ebl., 149)

LA PROMESSE

Vous qui n'avez pas vu les plus tendres julleys
Rayonner sur votre jeune âge,
Regardez dans mon coeur: des parterres d'oeillets
Fleurissent près d'un bleu rivage.

Embarquez-vous ce soir sur mes yeux de cristal,
Glissez au pays de mon âme,
Où flots du désir triste et sentimental
Font une chanson qui se pâme.

Vous connaîtrez alors un beau plaisir, sucré
Comme les angéliques vertes,
Comme la rose en feu qui parfume le pré
De ses trente feuilles ouvertes.

Alors vous connaîtrez des instants doux et clairs
Comme des gouttes de miel rose,
Frais comme un paradis de sources, d'herbe et d'air,
Joyeux comme l'aurore éclore,

Car je possède en moi tous les pays de prix,
Et les azurs de la jeune Oise,
Et le coeur délicat, neigeux, rose et fleuri,
Des adolescentes Chinoises ...

JARDIN D'ENFANCE

J'ai respiré le miel, le haschish des étés,
Des fleurs lourdes et peintes,
Dans un parterre empli de fruits et de clartés
Comme un jardin des Indes!

Les colombes, les paons, le cygnes, les agneaux
Interrompaient leur somme
Pour suivre lentement, d'un regard calme et beau,
La présence des hommes.

Ces bêtes emplissaient de leurs claires couleurs
Les soyeuses allées,
On les voyait marcher, et glisser dans les fleurs
Leurs faces étoilées.

Les parfums des buissons, des calices trempés,
Montaient, flamme infinie,
Et l'on sentait, sur l'air suave, se grouper
Leur douce compagnie.

- Que de matins passés sur les bords du lac chaud
Où flottaient, ballottées,
Miroirs glauques et doux, fruits écailleux de l'eau,
Des carpes argentées!

La bleuâtre chaleur, de ses fortes cloisons,
Pressait ma joue ardente,
Le sifflet des bateaux jetait à l'horizon
Sa plainte haletante.

La nue avait parfois tant de sainte douceur
Pour les yeux qui s'y plongent,
Que l'on pensait pouvoir appuyer sur son coeur
Ce visage des songes.

Avoir été la vie éparsé sous les cieux,
L'azur, la sève, l'onde!
Hélas! se pourrait-il que vous brisiez mes yeux,
O sagesse du monde?

(Ebl., 290-1)

INTERROGATION

Perspicace douceur des cieux calmes et sages,
Qui me versez, la nuit, un regard familier,
Puisque j'appuie à vous mon douloureux visage
Et qu'à votre clarté mon exil est lié,
Pourquoi m'avez-vous fait tomber sur cette terre,
Où, bien qu'aimant sans fin, je reste solitaire
Dans l'épouvantement du sang et des clameurs,
Alors que par mes bras étendus, par mon coeur,
Par mes yeux attentifs où l'univers s'amasse,
Par mon agile esprit qui se nourrit d'espace,
J'appartenais à votre ineffable lueur? ...

(FE, 45)

LE VOYAGE

Quand les jours sont pareils sur un même horizon,
 Et que le paysage étend sa même fresque,
 Je songe à vous, voyage! adieux à la maison,
 Espoir de nouveaux ciels, de cinquième saison,
 Projets dansants ainsi qu'une longue arabesque ...
 - Ah! que vous me plaisiez, suave déraison,
 Chapeaux de Walter Scott, plumage romanesque,
 Les livres de Musset pris au dernier moment,
 Les manteaux à carreaux, l'odeur de la valise,
 L'ombrelle et l'éventail, et l'emmitoufflement,
 Comme si le climat qui transit ou qui grise
 Commencerait dans les trains! Puis ce pressentiment
 Vague, présomptueux, clandestin, créateur,
 De trouver un loyal et rassurant bonheur
 Au rendez-vous donné par la ville étrangère ...

- Lorsque tu t'en allais pour quitter ton ennui,
 Chère âme, à cette époque heureuse et mensongère
 De la jeunesse, à qui nulle douleur ne nuit
 Tant l'espoir est entier! Quand tu partais, si grave
 Que l'on plaignait ton sort, que tu te croyais brave,
 Ah! tu n'ignorais pas en ton instinct puissant
 Que la joie est toujours conseillère du sang
 Pour la fortuite et sûre et perpétuelle ivresse!
 Comme un pollen porté par le vent, ta détresse
 Flottait sur tant d'espace ouvert et traversé!
 Les cris des trains, pareils à des bras dispersés,
 Ressemblaient à ton cœur; tes rêveuses prunelles
 Contemplaient l'horizon, flagellé et chassé
 Par le vent, qui, cherchant ton visage oppressé,
 Faisait bondir sur toi ses fluides gazelles!
 - Et puis on arrivait. Fiers regards imprudents
 Vers le puissant hasard, qui en tous lieux attend
 La douleur qui se plaint, se démasque et se nomme:
 Douleur, non du désir et du rêve des hommes!
 Commencement d'un neuf et consolant exploit.
 O chemins inconnus! ô fontaines de Rome!
 Fleuve du ciel gisant dans les canaux des toits,
 Visages révélés, destin qui se propose ...

- Mais j'accepte à présent de plus austères lois;
Je crains trop le plaisir auquel un coeur s'expose,
Partir, c'est espérer, c'est exiger, je n'ose
Souhaiter que ma vie ait cette force encor
De toujours provoquer le désir et la mort,
Et d'inviter sans fin la Nature infidèle
A vaincre un coeur plus fier et plus vivace qu'elle! ...

(FE, 242-3)

IL N'EST PAS UN INSTANT...

Il n'est pas un instant où près de toi couchée
Dans la tombe ouverte d'un lit,
Je n'évoque le jour où ton âme arrachée
Livrerà ton corps à l'oubli.

Se peut-il que se rompe une veine qui porte
Un même sang parmi deux corps,
Et que l'un des deux reste au moment que la porte
Se ferme sur celui qui sort?

Qu'advient-il de celui que le destin néglige,
De celui qu'on nomme vivant?
Attend-il que la plaie à son côté se fige?
De quel fiel va-t-il s'abreuvant?

- Que valent donc les mots, les larmes, les caresses,
Le féroce accaparement
D'un corps par l'autre corps, si ces promesses cessent
Au terrible et dernier moment?

Qu'avons-nous souhaité dans le plaisir, cher être,
Si ce n'est d'être tour à tour
Celui qui meurt, celui qui voit l'autre renaître,
Celui qui l'assiste d'amour?

Quand ma main sur ton cœur pieusement écoute
S'apaiser le feu du combat,
Et que ton sang reprend paisiblement sa route,
Et que tu respirez plus bas,

Quand, lassés de l'immense et mouvante folie
Qui rend les esprits dévorants,
Nous gisons, rapprochés par la langueur qui lie
Le veilleur las et le mourant,

Je songe qu'il serait juste, propice et tendre
D'expirer dans ce calme instant
Où, soi-même, on ne peut rien sentir, rien entendre
Que la paix de son cœur content.

Ainsi l'on nous mettrait ensemble dans la terre,
Où, seule, j'eus si peur d'aller;
La tombe me serait un moins sombre mystère
Que vivre seule et t'appeler.

Et je me réjouirais d'être un repas funèbre
Et d'héberger la mort qui se nourrit de nous,
Si je sentais encor, dans ce lit des ténèbres,
L'emmêlement de nos genoux ...

(FE, 348-50)

L'ETRE NE RECHERCHE ...

L'être ne recherche que soi
A travers le multiple choix
De l'amour et de ses orages.
O Désir, somptueux voyage
Vers notre fascinante image
Qui nous exalte ou nous déçoit!
- C'est à soi-même qu'on veut plaire
Sur le coeur brûlant qui nous plaît,
Où, dans l'ivresse et la colère,
Ne sachant si l'on aime ou hait,
Par la volupté l'on espère
Mourir, et ne mourir jamais!

(FE, 379)

C'ETAIT LA SOLITUDE ...

C'était la solitude et sa féconde ivresse;
Le vent des ciels du soir, plein d'une ample vigueur,
De la nue à la terre élançait ses caresses:
Je recevais avec une avide allégresse
Cet univers dissous qui pénétrait mon coeur!

Et l'espace, et l'espoir, et l'éternité même
Devenaient familiers à mon docile esprit;
Les astres décelaient d'ineffables problèmes
A cette âme attentive où rien n'est circonscrit.

- Alors, me surprenant, - ô toi qui seul existes, -
Amour, iniquité sublime, tu survins,
O chasseur turbulent, voleur jaloux et triste,
Fier de ton indigence et du désir divin.

Tu disperseras l'immense et vivant paysage
Qui sous mon front séduit mettait ses bonds légers;
Et, pitoyable autant que féroce et sauvage,
Tu fixas dans cet être, à jamais ravagé,
La bonté de tes mains et l'air de ton visage ...

(FE, 392-3)

OBSESSION

L'enclos qui te retient, le tombeau qui t'opprime,
Je les vois en tous lieux.
Je crois que c'est l'azur, les chemins et la cime
Qui recouvrent tes yeux.

Tu dors sous l'univers, le corps détruit, la face
Plongeant dans la torpeur,
Et moi, errante encor, quelque pas que je fasse,
Je marche sur ton coeur!

(DVPE, 23)

SOUVENIRS D'UN JARDIN D'ANGLETERRE

Mon enfant, mon ami, mon frère,
La nuit descend;
Je ne vois que tes yeux sur terre
Et que mon sang.

Que le sel de la mer démente
Flagelle enfin
Le corps que le désir tourmente
Plus que la faim!

Que le cordage des navires
Fasse un noeud noir
A ce coeur qui roule et qui vire
Pour te revoir,

Et que l'ancre qui fixe au sable
Les paquebots
M'accorde enfin la douceur stable
D'un froid tombeau.

Près d'un petit temple qu'obsèdent
Les seringas,
Sens-tu comme tout mon corps cède
Aux doux ébats?

O roses! étouffez l'angoisse,
Les cris ardents
De la volupté qui se froisse
Entre les dents.

Le lierre sur des maisons noires
Frissonne et luit;
Je meurs de précise mémoire,
D'ardent ennui.

C'est le vent salé de la Manche,
C'est le vent gris,
Qui me soulève et qui me penche
Vers ton esprit.

Le vent qui passe dans les roses,
Ce soir trop doux,
Veut que mon front glisse et repose
Sur tes genoux.

Ces parfums, cette molle vague
D'un soir d'été,
Font que le cœur meurt et divague
De volupté.

Comment demeurer davantage,
Lointains, absents,
Quand ta plus agissante image
Est dans mon sang!

(DVPE, 115-8)

A UNE STATUETTE DE TANAGRA

Sois agréable aux dieux, vierge de l'Acropole!
Tu dores mon foyer de ton passé vermeil.
Dans ma demeure obscure, ainsi qu'une auréole,
Je vois derrière toi se lever le soleil!

Laisse flotter sur moi les ondes de ta robe
Qui traînait sur la plaine où le figuier fleurit;
Le lin, que tu retiens d'un ruban, me dérobe
La grâce de ton corps qui chante et qui sourit.

Je viendrai m'appuyer au socle où tu reposes,
Déesse, je languis. Le geste qui bénit
A moins d'apaisement que tes divines poses
Où la vigueur féconde à l'idéal s'unit.

Tes deux bras étendus éloignent les offenses.
Dans la coupe fragile et sûre de ta main,
J'ai mis mon coeur, qui semble un vase aux belles anses
Répandant son parfum au fil de ton chemin.

- Je te brûle l'encens et le cierge mystique,
Verse en retour sur moi les grâces de ton ciel.
Ouvre sur mes genoux le pli de ta tunique,
Qu'il tombe des citrons, des ramiers et du miel!

(DVPE, 180-1)

BIBLIOGRAPHIE

1. Oeuvres d'Anna de Noailles:

Le Coeur innombrable. Paris: Calmann-Lévy, 1901.

L'Ombre des jours. Paris: Calmann-Lévy, 1902

La Nouvelle Espérance. Paris: Calmann-Lévy, 1903.

Le Visage émerveillé. Paris: Calmann-Lévy, 1904.

La Domination. Paris: Calmann-Lévy, 1905.

Les Ebouissements. Paris: Calmann-Lévy, 1907.

Les Vivants et les morts. Paris: Fayard, 1913.

De la rive d'Europe à la rive d'Asie. Paris: Dorbon aîné, 1913.

Les Forces éternelles. Paris: Fayard, 1920.

Les Innocentes ou la sagesse des femmes. Paris: Fayard, 1923.

Poème de l'Amour. Paris: Fayard, 1924.

L'Honneur de souffrir. Paris: Grasset, 1927.

Exactitudes. Paris: Grasset, 1930.

Derniers Vers et poèmes d'enfance. Paris: Grasset, 1934.

Offrande. Choix de poèmes et présentation de Philippe Giraudon. Paris: Orphée/La Différence, 1991.

2. Poèmes non repris en volume:

"Renouveau" - "Obsession." Revue de Paris 1er févr. 1899: 605-6.

"Le Soupir." La Grande France janvier 1902: 33.

"Repos." Femina 1er avril 1903.

"L'arbre balance au vent" Femina 15 août 1904.

"Reproche." Revue de Paris mars 1928: 3-4.

"Coppet." Journal de Genève 19 mars 1956.

"Mes vers sont devant moi" Création, VI, 1974: 77.

3. Hommages et contribution à des oeuvres collectives:

"Hommage à Charles-Louis Philippe." Nouvelle Revue Française 15 févr. 1910: 162-8.

"Hommage à Paul Valéry." Le Divan mai 1922: 200-1.

"Ronsard." La Muse française févr. 1924: 138-40.

"Pour le monument de Maurice Barrès." Le Figaro 24 déc. 1926.

"Hommage à Léon-Paul Fargue." Les Feuilles libres juin 1927.

"Le Lyrisme de Cécile Sauvage." Les Amitiés sept. 1928: 5-7.

"La Renommée de Bergson." Les Nouvelles Littéraires 15 déc. 1928.

"Frédéric Mistral." Nouvelle Revue Française 1er mai 1930.

"Adieux aux Ballets Russes." N° spécial, La Revue Musicale 1er déc. 1930.

"Frédéric Chopin." N° spécial, La Revue Musicale déc. 1931: 1-2.

"Fernand Gregh." N° spécial, Les Cahiers poétiques de Corymbe mai-juin 1937.

4. Préfaces, études, articles:

Catalogue de l'exposition de peinture de Lucien Daudet. Paris: Bernheim, 1906.

"Conte de Noël." New York Herald supplément de Noël 1906.

Préface. Poésies choisies. De Alfred Musset. Paris: Gittler, 1907.

"Fragments." Les Marches de l'Est, n°1 mars 1909: 1-4.

"Strasbourg." Revue de Paris 15 déc. 1911: 737-748.

Préface. La danse devant l'Arche. De Henri Franck. Paris: Nouvelle Revue Française, 1912.

Préface. Le Jardin des roses. De Saâdi. Trad. Franz Toussaint. Paris: Fayard, 1913.

"Sur les terrasses." Revue de Paris juillet-août 1914: 233-4.

"L'Amour de la patrie." Revue de Paris 15 nov. 1915: 310-14.

Préface. Thann, une ville martyre en Alsace. De Charles Krumholtz. Besançon: Millot, 1915.

"La Voix des morts." Le Petit Parisien 1er nov. 1916.

"Pour les blessés américains." Journal des Débats 4 nov. 1918.

"La Mort du poète." (Edmond Rostand) Le Matin 3 déc. 1918.

Préface. Sans gestes. De Maurice Bouignol. Paris: Fasquelle, 1918.

Préface. Les sept marches du temple. De Gustave Rouger. Paris: Fayard, 1918.

"Victor Hugo." Le Gaulois 2 mars 1919.

Préface. Douze Ballades et chansons d'Ecosse. D'André David. Paris: Crès, 1920.

"La Dernière Nuit de Don Juan' d'Edmond Rostand." Le Gaulois 9 févr. 1921.

"La Mort d'un poète." (Joachim Gasquet) Le Gaulois 8 mai 1921.

"La Lyre naturelle." Conferencia 1er juin 1921: 498-505.

"Lettre à Joseph Bédier sur Edmond Rostand." Revue de France 1er nov. 1921: 5-11.

"Sur les modes." Almanach Falbalas et Fanfreluches, 1922.

Préface. La Paix. Pièce en 4 actes de Marie Lénér. Paris: Grasset, 1922.

"Alphonse Métérié." Le Petit Journal. 14 avril 1923.

"Apologie pour Victor Hugo." Les Nouvelles Littéraires 30 juin 1923.

"Gloire de l'été, l'Assomption." Le Gaulois 15 août 1923.

"Henri Gans." Les Nouvelles Littéraires. 10 nov. 1923.

Préface. L'Ile du voyage. Du Marquis de la Soudière. Paris: Lemerre, 1923.

"Ronsard." Le Gaulois 2 févr. 1924.

Préface. L'Année poétique belge. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1924.

Préface. L'Ombre sur la mer. De Brindejoint-Offenbach. Paris: Flammarion, 1924.

"Colette." Le Capitole. N° spécial Colette janvier 1925.

"René Quinton." Le Figaro 15 juillet 1925.

"Lettre ouverte à Paul Valéry." Candide 26 nov. 1925.

"Chant d'une âme." Revue de France 1er janv. 1926.

Onze chroniques dans Vogue, du 1er févr. au 1er déc. 1926: "Ambition des femmes." "Fantaisie et volonté des femmes." "Jeunesse des femmes." "Les Dîners en ville." "Poésie des repas." "Etre juste envers soi-même." "Les Enfants, les étrangers." "Ma Chambre et la fidélité." "Azur et lucidité." "Notre famille et non amis." "Rêverie sur la voie Appienne."

Préface. Poèmes d'enfant. De Sabine Sicaud. Poitiers: Les Cahiers de France, 1926.

Préface. Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand. De Paul Faure. Paris: Plon, 1928.

"Grandeur et simplicité de Costes." Les Annales 15 sept. 1930.

Préface. Anthologie des poètes néo-grecs 1886-1929. De Jean Michel. Paris: Messein, 1930.

"Salut à Costes et à Bellonte." Revue Hebdomadaire 1er nov. 1930.

"L'Automobile, oiseau terrestre." Les Annales. 1er nov. 1930.

Préface. Catalogue de l'exposition de peinture de Rabindranath Tagore. Paris: Galerie Pigalle, 1930.

"Confidences à l'ami inconnu." Les Annales 15 nov. 1931.

"Frédéric Chopin." La Revue Musicale 1er déc. 1931.

"Savoir dessiner une rose." Vogue déc. 1931.

Préface. Jalousie. Roman de René-Albert Guzman. Paris: Flammarion, 1931.

"Aristide Briand." Paris-Midi 8 mars 1932.

"Avec le concours du coeur." Les Annales 1er sept. 1932.

Préface. La Merveilleuse Histoire de Pan Twardowski, légende du XVIe siècle. Paris: Vuibert, 1933.

Préface. Douceur d'aimer dans un beau jardin. De Henri de Venel. Paris: éd. P. de Ronsard, 1948.

"Rencontre à Palerme." Revue des Deux Mondes déc. 1976: 372-9.

5. Interviews et réponses:

A Robert Dieudonné. La Presse mai 1902.

A Mme de Broutelles. La Vie Heureuse 15 oct. 1902.

A Paul Acker. L'Echo de Paris 1er avril 1903.

A Joseph Galtier. Le Temps 29 juin 1903.

Trois lettres à Marinetti. Poesia mars et sept. 1905, févr.-mars 1906.

A Roger de Lambèze. Le Gaulois 5-6 janv. 1907.

A l'enquête d'Henri Clouard. La Phalange déc. 1908.

A Alain-Fournier. Paris-Journal 29 oct. 1911.

Lettre-réponse sur la Roumanie. Les Annales 7 avril 1912.

A Nicolas Kostyleff. "La Création poétique." La Grande Revue 10 oct. 1912.

A André Arnyvelde. Les Annales 13 avril 1913.

André Arnyvelde. "En casa de la condessa de Noailles." Americana latina
avril 1919.

Emile Henriot. "Un nouveau recueil de poésies de la comtesse de Noailles."
Le Temps 2 nov. 1920.

A l'enquête sur le Romantisme. La Renaissance 1er janv. 1921.

A André Lang. Les Annales 1er janv. 1922.

A Roger Valbelle. Excelsior 10 janv. 1922.

Emile Henriot. "Mme de Noailles et l'art poétique." Le Temps nov. 1922.

A l'enquête de Tristan Derème sur les chefs-d'oeuvres méconnus. Le Gaulois
du dimanche, supplément littéraire 8 août 1923.

A l'enquête sur la poésie. La Muse française janv. 1924.

Lettre à la Revue Critique des Idées et des Livres mars-avril-mai 1924.

A l'enquête sur la poésie contemporaine. Le Figaro 21 mai 1925.

A Frédéric Lefèvre. "Une heure avec la comtesse de Noailles." Les Nouvelles Littéraires 18 sept. 1926.

A André Bromberger. Le Petit Marseillais sept. 1926.

A l'enquête sur Ruth Elder. La Revue des Vivants déc. 1926.

A l'enquête sur les livres d'enfants. La Revue Française 1er févr. 1921.

A l'enquête Comment ils écrivent. De Georges Charensol. Paris: Aubier-Montaigne, 1932.

6. Correspondance publiée:

"Anna de Noailles et Gabriele d'Annunzio, d'après une correspondance inédite." Publiée par Guy Tosi. Quaderni Dannunziani, XII-XIII, 1958, 3-10.

Anna de Noailles et Maurice Barrès 1901-1923. Publiée et annotée par Claude Mignot-Ogliastri. Paris: L'Inventaire: 1994.

Brancovan, Constantin de. Les Annales 1er oct. 1905 et 29 janv. 1922.

Cocteau, Jean. "Jean Cocteau et Anna de Noailles." Publiée et annotée par Claude Mignot-Ogliastri. Cahiers Jean Cocteau n° 11. Paris: NRF/Gallimard, 1989.

Colette. Lettres à ses pairs. Paris: Flammarion: 1973.

Jammes, Francis. "Association Francis Jammes." Présentée et annotée par Claude Mignot-Ogliastri. Bulletin. n° 9, juin 1987: 1-50.

Mauriac François. Cahiers François Mauriac n° 10, avril 1983 Paris: Grasset.

Philippe, Charles-Louis. Bulletin des Amis de Charles-Louis Philippe. n° 9, 1951 et n° 20, 1962.

Proust, Marcel. Correspondance. Présentée et annotée par Philippe Kolb, t. I (1976) et t. XII (1984) Paris: Plon.

Régnier, Marie de. Marie de Régnier. Publiée par Henriette de Chizeray-Cuny. Paris: Office mécanographe, 1969.

Higonnet-Dugua, Elisabeth. Anna de Noailles - Coeur innombrable. Correspondance, Biographie. Paris: Michel de Maule, 1989.

7. Sur sa vie:

Broche, François. Anna de Noailles. Paris: Robert Laffont, 1989.

Cocteau, Jean. Reines de la France. Paris: Grasset, 1952.

---. Portraits-Souvenirs. Paris: Grasset, 1953.

---. La Comtesse de Noailles oui et non. Paris: Librairie académique Perrin, 1963.

Colette. Discours à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique. Paris: Grasset, 1936.

Corpechot, Lucien. Souvenirs d'un journaliste. t. II et t. III. Paris: Plon, 1936-1937.

Daudet, Léon. Souvenirs littéraires. Paris: Livre de Poche, 1974.

Delarue-Mardrus, Lucie. Mes Mémoires. Paris: Gallimard, 1938.

Fargue, Léon-Paul. Portraits de famille. Paris: Janin, 1947.

Fournet, Charles. La Comtesse de Noailles. Genève: Roulet, 1950.

Gillouin, René. "Souvenirs sur Madame de Naoilles." Revue des Deux Mondes août 1976: 292-3.

Gramot, Elisabeth. Mémoires. t. I (1928) et t. II (1929). Paris: Grasset.

Gregh, Fernand. La Comtesse de Noailles. Paris: Champion, 1933.

Hermant, Abel. Souvenirs de la vie mondaine. Paris: Hachette, 1935.

Lacretelle, Jacques de. "Anna de Noailles." Le Figaro 19 oct. 1976.

Margerie, Roland de. "Anna de Noailles." Revue des Deux Mondes août 1976: 292-3.

Martin du Gard, Maurice. Harmonies critiques. Paris: Sagittaire, 1936.

---. Les Mémorables I, II, III Paris: Flammarion, 1957-1978.

Mauriac, François. Journal, I Paris: Grasset, 1934.

---. Ecrits intimes. Paris: La Palatine, 1953.

---. Nouveaux mémoires intérieurs. Paris: Flammarion, 1965.

Montesquiou, Robert de. Les Pas effacés, III Paris: Emile-Paul Frères, 1923.

Mourousy, prince Paul. "Le Coeur innombrable d'Anna de Noailles." Conferencia août 1969: 5-18.

Mugnier, abbé. Journal. Paris: Mercure de France, 1985.

Proust, Marcel. Jean Santeuil. Paris: Gallimard/La Pléiade, 1971.

Rostand, Jean. "Hommage à Anna de Noailles." Revue de Paris févr. 1954.

Rostand, Maurice. Confession d'un demi-siècle. Paris: La Jeune Parque, 1948.

Scheikévitch, Marie. Souvenirs d'un temps disparu. Paris: Plon, 1935.

Schlumberger, Jean. Eveils et rencontres. Paris: Gallimard, 1950 et 1968.

Weiss, Louise. "Une Reine de la 3^e République." Les Nouvelles Littéraires 2 oct. 1969.

8. Sur son oeuvre:

Allard, Jr., Harry Grover. "Noailles, nun of passion. A study of the novels." Dissertation Abstracts International 34 (1973): Yale U.

Angles, Auguste. André Gide et le premier groupe dela NRF. Paris: Gallimard, 1978.

- Arbour, Roméo. Henri Bergson et les lettres françaises. Paris: Corti, 1955.
- Bachelard, Gaston. L'Air et les songes. Paris: Corti, 1943.
- . La Terre et les rêveries de la volonté. Paris: Corti, 1948.
- Barrès, Maurice. "Un Grand Poète." Le Figaro 9 juillet 1904: 1.
- Bauer, Gérard. Chroniques. II Paris: Gallimard, 1965.
- Beaunier, André. "Un Lyrisme nouveau." Revue des Deux Mondes 1er août 1913.
- . "La Poésie de l'amour." Revue des Deux Mondes 1er févr. 1914.
- Bellaigue, Camille. "La Comtesse de Noailles." Le Figaro 9 juillet 1930.
- Benjamin, René. "Sons nouveaux 1900, Eux et Nous. La Comtesse de Noailles: les Eblouissements." Conferencia 15 mai 1933: 529-550.
- Bernoville, Gaétan. "La Lyre brisée: Anna de Noailles." Les Etudes 20 mai 1933.
- Bidou, Henry. "La Comtesse de Noailles." Revue de Paris 15 mai 1933.
- Blum, Léon. "En lisant." Société d'études littéraires et artistiques, 1906: 64-83.
- . "L'Oeuvre poétique de Mme de Noailles." Revue de Paris janv.-févr. 1908.
- Bois, Elie-Joseph. "Mme de Noailles et l'Alsace." Le Temps 1er mars 1912.
- . "Souvenirs et méditations de Mme de Noailles." Le Temps 15 févr. 1913.
- Bordeaux, Henry. "La Comtesse de Noailles." Excelsior 26 mars 1930.
- Bourin, André. "Rééditions d'Anna de Noailles." Revue des Deux Mondes déc. 1976.
- Boyé, Maurice-Pierre. "L'Adieu de Mme de Noailles." Revue Hebdomadaire 11 août 1934.
- Brasillach, Robert. Portraits. Paris: Plon, 1935: 165-73.
- Buenzod, Emmanuel. "Le Poème de l'amour." La Semaine littéraire de Genève 13 sept. 1924.

- Chabaneix, Philippe. "Anna de Noailles." Bulletin de la Librairie ancienne et moderne, LIII, 1973.
- . "Le Centenaire d'Anna de Noailles." Revue des Deux Mondes nov. 1976.
- Chalon, Jean. "La Dernière des bacchantes." Le Figaro 9-10 oct. 1976: 28.
- Charasson, Henriette. "Un Grand Poète, la comtesse de Noailles." Le Temps présent 2 nov. 1913.
- . "Passions et vanités." Le Nouveau Siècle 27 juillet 1925.
- Chaumeix, André. "Les Eblouissements." Le Journal des Débats 29 sept. 1907.
- Coquelin, Louis. "Noailles (Comtesse de)." Larousse Mensuel illustré août 1933.
- Daudet, Léon. "L'Ombre des jours." Le Gaulois 2 juillet 1902.
- Delacour, André. "Le Stoïcisme chez Mme de Noailles." La Démocratie 29 oct. 1913.
- Derème, Tristan. "Le Lyrisme de Mme de Noailles, Voltaire et les muses." Comoedia 9 mars 1924.
- Dérioux, Henry. "La Poésie de Mme de Noailles." Mercure de France 1er janv. 1914.
- Du Bos, Charles. Approximations. Paris: Fayard, 1922: 55-66 (réédition: Fayard, 1965).
- Ernest-Charles, J. Les Samedis littéraires. t. I, 252-259, t. II 164-174 Paris: Perrin, 1903-4.
- Favre-Gilly, A. "Mysticisme paën: Comtesse M. de Noailles." Annales de philosophie chrétienne août (475-495) et sept. (587-611), 1912.
- Frandon, Ida-Marie. L'Orient de Maurice Barrès. Paris: Droz, 1952: 95-100 et 106-123.
- Galli Pellegrini, Rosa. "La Funzione metaforica nell' opera di Anna de Noailles: tipologia della metafora." Studi francesi, n° 57 sett.- dic. 1975: 439-50.

- Gillouin, René. "Le Sentiment de l'amour chez Mme de Noailles." Le Chroniqueur de Paris 16 avril 1908.
- Gourmont, Rémy de. Promenades littéraires, II. Paris: Mercure de France, 1906.
- Herriot, Edouard. Etudes françaises. Genève: Milieu du Monde, 1950.
---. "La Femme française." Conferencia déc. 1950.
- Houville, Gérard d'. "Les Vivants et les morts." Le Figaro 15 juillet 1913: 1.
- Jammes, Francis. "L'Evolution spirituelle de Mme la Comtesse de Noailles." Revue hebdomadaire 27 sept. 1913.
---. Oeuvres complètes, V. Paris: Mercure de France, 1926.
---. De Tout Temps à jamais. Paris: NRF, 1935.
- Jardillier, Robert. "La Musique dans l'oeuvre de Mme de Noailles." Revue Musicale 1er févr. 1931.
- Juin, Hubert. "Le Centenaire d'Anna de Noailles." Le Monde 22 oct. 1976: 23.
- Lacher, Walter. L'Amour et le divin: Anna de Noailles. Genève: Perret-Gentil, 1966.
- Lanson, Gustave. "Les Vivants et les morts." Le Matin 9 juillet 1913.
- Larnac, Jean. Comtesse de Noailles, sa vie, son oeuvre. Paris: Sagittaire, 1931.
- La Rochefoucauld, Edmée de. Anna de Noailles. Paris: Editions Universitaires, 1956 (réédition Mercure de France, 1976).
---. Courts-métrages. Paris: Grasset, 1970.
- Lasserre, Pierre. "La Littérature féminine." L'Action Française 9 févr. 1909.
---. "Les Poésies de Mme de Noailles." L'Action Française 6 juillet 1913.
---. "Mme de Noailles." La Revue Universelle 12 déc. 1920.
- Lecomte, Georges. "La poésie de la Comtesse de Noailles." La Renaissance 25 avril 1914.
- Le Dantec, Yves-Gérard. "Le Souvenir d'Anna de Noailles." Revue des Deux Mondes 1er juin 1953: 523-6.

Le Goffic, Charles. "Le Coeur innombrable." La Revue Universelle, 1901: 854-5.

---. "La Comtesse Mathieu de Noailles." La Revue Universelle, n° 125, 1905.

---. "Les Vivants et les morts." Revue hebdomadaire 11 oct. 1913.

Lefèvre, Frédéric. "Les Constantes de Mme de Noailles." La République 5 août 1930.

Marcel, Gabriel. "Hommage à la Comtesse de Noailles." L'Europe Nouvelle 6 mai 1933.

Martin du Gard, Maurice. "La Comtesse de Noailles." Les Nouvelles Littéraires 7 mai 1927.

Masson, Georges-Armand. La Comtesse de Noailles, son oeuvre. Paris: Editions du Carnet critique, 1922.

Maurras, Charles. L'Avenir de l'intelligence. Paris: Fontemoing, 1905.

Messiaen, Pierre. "Un Grand Poète." Revue Forézienne oct. 1904: 302-17.

Mignot-Ogliastri, Claude. Anna de Noailles, une amie de la princesse Edmond de Polignac. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.

---. "Sous l'égide d'Anna de Noailles, une revue de jeunes écrivains: Les Essais (1904-1906)." Travaux de Linguistique et de Littérature 24 (1986): 109-23.

---. "Une Amie de Pierre Loti: Anna de Noailles: Dix lettres de Pierre Loti à Anna de Noailles." Revue Pierre Loti 7(28) (oct.-déc. 1986): 73-86.

Mistler, Jean. "Centenaire d'Anna de Noailles." L'Aurore 26 oct. 1976.

Montesquiou, Robert de. "Deux Muses." La Renaissance Latine 15 juin 1912: 214-21.

Nouvelles Littéraires, Les. N° spécial: Mauriac, Painlevé, Cocteau, M. et R. Martin du Gard, Fargue, Gregh, Blum, Blanche, Jaloux. 6 mai 1933.

Ortega y Grasset, José. "La poesia de Ana de Noailles." Revista de Occidente, ano 1, n° 1, jul. 1923: 29-41.

Péguy, Charles. Un poète l'a dit.... Paris: Gallimard, 1953.

Perche, Louis. Anna de Noailles. Poètes d'aujourd'hui, n° 116 Paris: Seghers, 1964 (réédition 1969).

- Pierrefeu, Jean de. "Les Vivants et les morts." L'Opinion 5 juillet 1913.
- Proust, Marcel. "Les Eblouissements." Le Figaro 15 juin 1907: 1.
- Rat, Maurice. "La Comtesse de Noailles." Vie et langage mai et juin 1963.
- Régnier, Henri de. "Un Premier Livre." Le Gaulois 12 mai 1901: 1.
- Rilke, Rainer Maria. Les Amantes. Trad. Maurice Betz. Paris: Emile-Paul Frères, 1944.
- Sabatier, Robert. La Poésie du XX^e siècle, I. Paris: Albin Michel, 1982.
- Sainte-Marie Perrin, Elisabeth. "La Comtesse de Noailles." Le Correspondant 25 nov. 1913: 686-702.
- Séché, Alphonse. "Les Muses Françaises." Anthologie des femmes poètes, II Paris: Louis-Michaud, 1908. 212-27.
- Sonial, Hélène. "Les poèmes d'amour de Mme de Noailles." La Vie féminine 1^{er} oct. 1918.
- Souday, Paul. "Mme de Noailles académicienne." Le Temps 23 janv. 1922.
- Thérive, André. "L'Enseignement de Mme de Noailles." Revue critique des Idées et des Livres 10 févr. 1921: 257-69.
- . "Un Poème intellectuel de la passion." L'Opinion 15 août 1924.
- Vallery-Radot, Robert. Le Réveil de l'esprit. Paris: Perrin, 1917. 175-80.
- Van Bever, Adolphe et Léautaud, Paul. Poètes d'aujourd'hui, morceaux choisis, II. Paris: Mercure de France, 1942. 323-41.
- Vaudoyer, Jean-Louis. "L'Oeuvre de Mme de Noailles." Les Essais 15 oct. 1904: 1-10 et 15 nov. 1904: 87-97.
- . "Les vivants et les morts." Excelsior 8 juillet 1913.
- . "Les Forces éternelles." Revue hebdomadaire 25 déc. 1920.
- Vincent, abbé Francis. "La Comtesse de Noailles." La Croix 8 mai 1913 (repris dans Les Ames d'aujourd'hui. Paris: Beauchesne, 1923).
- Voisins, Gilbert de. "L'Ombre des jours." La Renaissance Latine 15 août 1902.

Yver, Colette. "Sur un livre de Mme de Noailles." Le Gaulois 20 août 1923.

9. Sur Rainer Maria Rilke:

Andréas-Salomé, Lou. Rainer Maria Rilke. Trad. Jacques le Rider. Paris: Maren Sell et Cie, 1989.

Bauer, Marga. Rainer Maria Rilke und Frankreich. Bern: Paul Haupt, 1931.

Betz, Maurice. Rilke vivant. Paris: Emile-Paul Frères, 1936.

---. Rilke à Paris. Paris: Emile-Paul Frères, 1941.

Dédéyan, Charles. Rilke et la France. Paris: Sedes, 1933.

Despert, Jean. La Pensée de Rainer Maria Rilke à travers les grands thèmes de son oeuvre. Paris: Cahiers de la Tour de Babel, éd. C.E.L.F. n° 195, 1962.

Goertz, Hartmann. Frankreich und das Erlebnis der Form im Werke Rainer Maria Rilke's. Stuttgart: Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1932.

Großmann, Dietrich. Rainer Maria Rilke und der französische Symbolismus. Jena: Universitäts-Buchdruckerei Gustav Nevenhahn, 1938.

Guardini, Romano. Rainer Maria Rilke's Deutung des Daseins. München: Kösel, 1953.

Rilke, Rainer Maria. Vergers et quatrains valaisains. Paris: Gallimard, 1926.

---. (Trad. de "Tu vis, je bois l'azur"). Gesammelte Werke, VI, Übertragungen. Leipzig: Insel Verlag, 1927. 340-4.

---. Les Livres d'une amante. Trad. Maurice Betz. Paris: Emile-Paul Frères, 1944.

---. Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Paris: Emile-Paul Frères, 1947.

---. "Die Bücher einer Liebenden." Sämtliche Werke, VI. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1966.

---. Journal florentin. Trad. Maurice Betz. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

---. Les Elégies de Duino. Les Sonnets à Orphée. Trad. J.-F. Angelloz. Paris: Garnier Flammarion, 1992.

---. Lettres à un jeune poète. Trad. Claude Porcell. Paris: Garnier Flammarion, 1994.

Stephens, Anthony. "Das Gedichtbuch der Anna de Noailles." Rilke heute. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975. 155-82.

Sugar, L. de. Baudelaire et Rainer Maria Rilke. Paris: Nouvelles Editions Latines, 1953.

10. Divers ouvrages consultés:

Abrams, M. H. The Mirror and the Lamp. New York: Oxford UP, 1953.

Ackermann, Erich. Lukrez und der Mythos. Wiesbaden: Steiner, 1979.

Anthologia Graeca. 13 vol. Trad. Pierre Waltz. Paris: Les Belles Lettres, 1928.

Aspley, Keith and Peter France, ed. Poetry in France. Metamorphosis of a Muse. Edinburgh UP, 1992.

Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

---. On Poetic Imagination and Reverie: Selections from the Works of Gaston Bachelard. Trans. Colette Gaudin. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1971.

---. Fragments d'une poétique du feu. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

Banville, Théodore de. Petit Traité de poésie française. Paris: Editions d'Aujourd'hui, 1978.

Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. 2 vol. Paris: Gallimard/La Pléiade, 1975.

Bénichou, Paul. Les Mages romantiques. (Lamartine, Vigny, Hugo) Paris: Gallimard, 1988.

Benn, Gottfried. Probleme der Lyrik. Wiesbaden: Limes Verlag, 1951.

Bianquis, Geneviève. Nietzsche en France. Paris: Alcan, 1929.

- Bowra, Cecil M. Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides. Oxford UP, 1936.
- Caillois, Roger. Le Mythe et l'homme. Paris: Gallimard, 1972.
---. Approches de la poésie. Paris: Gallimard, 1978.
- Calin, William. In Defense of French Poetry, An Essay in Revaluation. U. Park and London: Pennsylvania State UP, 1987.
- Campbell, David A. The Golden Lyre: The Theme of the Greek Lyrik Poets. London: Duckworth, 1983.
- Clerc, Charly. Le Génie du paganisme. Paris: Payot, 1926.
- Delboulle, Achille. Anacreon et les poèmes anacréontiques. Texte grec avec les traductions et imitations des poètes du 16^e siècle. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- Depierris, Jean-Louis. Tradition et insoumission dans la poésie française. PU de Nancy, 1992.
- Desonay, F. Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens. Paris: Champion, 1928.
- Ducros, Jean. Le Retour de la poésie française à l'antiquité au milieu du XIX^e siècle. Paris: Colin, 1918.
- Eliot, T.S. The Use of Poetry and the Use of Criticism. Cambridge: Harvard UP, 1933.
- Emerson, Ralph Waldo. The Collected Works. The Belknap Press of Harvard UP, 1983.
- Giebel, Marion. Sappho in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.
- Goethe, Johann Wolfgang von. Pensées. Maximes et réflexions. Trad. Jacques Porchat. Paris: Bibliotheca Magna, 1936.
- Greek Pastoral Poetry: Theocritus, Bion, Moschus, the pattern poems. Trans. and introduction by Antony Holden. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- Grimm, Reinhold, hrsg. Zur Lyrik-Diskussion. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.

- Halperin, David. Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry. New Haven: Yale UP, 1983.
- Hamm, Victor M. Language, Truth and Poetry. Milwaukee: Aristotelian Society of Marquette U., 1960.
- Hegel, Friedrich. Esthétique. Trad. Claude Khodoss. Paris: Presses Universitaires de France, 1945.
- Hulubei, Alice. L'Eglogue en France au XVI^e siècle. Paris: Droz, 1938.
- Hutchinson, G.O. Hellenistic Poetry. New York: Oxford UP, 1988.
- Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics." Style and Language. Cambridge: MIT Press, 1960: 350-77.
- . Questions de poétique. Paris: Seuil, 1973.
- Janik, Dieter, hrsg. Die französische Lyrik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- Johansen, Svend. Le Symbolisme. Genève: Slatkine, 1972.
- Langlois, Walter G., ed. The Persistent Voice Essays on Hellenism in French Literature since the 18th Century in Honor of Professor Henri M. Peyre. Genève: Droz, 1971.
- Ledwidge, Bernard. Sappho: la première voix d'une femme. Paris: Mercure de France, 1987.
- Mallarmé, Stéphane. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard//a Pléiade, 1945.
- Man, Paul de. The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia UP, 1984.
- Mendès, Catulle. Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900. Genève: Slatkine Reprints, 1993.
- Meunier, Mario. Sappho, Anacréon et anacréontiques. Paris: Grasset, 1932.
- Nageotte, Emile. Histoire de la poésie lyrique grecque. 2 vol. Paris: Garnier Flammarion, 1889.
- Pérard, Henri. Les Poètes maudits. Dijon: CRDP de Bourgogne, 1993.

- Peyre, Henri. Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843-1870. New Haven: Yale UP, 1932.
- . L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne. New Haven: Yale UP, 1955.
- . Qu'est-ce que le romantisme? Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- . What is Symbolism? Trans. Emmett Parker. University of Alabama Press, 1980.
- Pichon, René. "L'Antiquité romaine et la pensée parnassienne." Revue des Deux Mondes 1er sept. 1911: 132-66.
- Porter, Lawrence. The Renaissance of the Lyric in French Romanticism. Lexington, KY: French Forum Publishers, 1978.
- Poulet, Georges. Les Métamorphoses du cercle. Paris: Flammarion, 1979.
- . La Poésie éclatée: Baudelaire, Rimbaud. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- . La Pensée indéterminée. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- . La Distance intérieure. Paris: Plon, 1989.
- Prendergast, Christopher, ed. Nineteenth Century Poetry. Introduction to Close Reading. Cambridge UP, 1990.
- Raymond, Marcel. De Baudelaire au surréalisme. Paris: Corti, 1963.
- Renéville, Roland de. L'Expérience poétique. Paris: Gallimard, 1938.
- Richard, Jean-Pierre. Poésie et profondeur. Paris: Seuil, 1955.
- . Etudes sur le romantisme. Paris: Seuil, 1971.
- . Microlectures. Paris: Seuil, 1979.
- Robert, Bernard-Paul. Antécédents du Surréalisme. Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1988.
- Robinson, David Moore. Sappho and her Influence. New York: Cooper Square, 1963.
- Roulet, Jean. Recherches sur la discontinuité du style. Notes d'esthétique littéraire. Neuchâtel: Messeiller, 1955.
- Sabatier, Robert. Histoire de la poésie française. La poésie du vingtième siècle. Paris: Albin Michel, 1982.

- Sappho and the Greek Lyric Poets. Trans. Willis Barnstone. New York: Schocken Books, 1988.
- Sappho's Lyre: Archaic Lyric and Women Poets of Ancient Greece. Trans. W.J. Johnson. Berkeley: U. of California Press, 1991.
- Schadewaldt, Wolfgang. Sappho. Welt und Dichtung. Dasein in der Liebe. Postdam: Eduard Stichnete, 1950.
- Scott, Clive. The Emergence of Free Verse in France. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Segal, Charles. Poetry and Myth in Ancient Pastoral: Essays on Theocritus and Virgil. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1981.
- Silver, Isidore. Ronsard and the Hellenic Renaissance in France. St. Louis: Washington UP, 1961.
- Spoerri, Theophil. Der Weg zur Form. Hamburg: Furche Verlag, 1954.
- Tiegem, Philippe van. Les Grandes Doctrines littéraires en France, de la pléiade au surréalisme. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- Valéry, Paul. Oeuvres. éd. Jean Hytier. Paris: Gallimard/La Pléiade, 1957.
- Wahl, Jean. Poésie. Pensée. Perception. Paris: Calmann-Lévy, 1949.
- . Existence et pensée. A.G.E.M.M., cahier n° 8, 1962.
- Wendel, Herta. Arkadien im Umkreis bukolischer Dichtung in der Antike und in der französischen Literatur. Giessen: Romanisches Seminar, 1933.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. Kleine Schriften. 6 vol. Berlin: Weidmann, 1935-72.
- Wordsworth, William. "Literary Criticism." Pref. to Lyrical Ballads, with Other Poems. U. of Nebraska Press, 1966.