L’aristocrate et la corailleuse

Lamartine, donc, alla dans sa jeunesse « grazieller » l’étrangère, selon le néologisme ironique de Corbière. Et ce voyage en Italie nous importe en tant qu’il eut un impact ineffaçable et premier non seulement sur l’œuvre elle-même (par l’inclusion de *Graziella* dans les *Confidences*) mais aussi sur la genèse de cette œuvre, à la fois poétique et politique, inséparablement. Avant *Raphaël*, placé en regard, *Graziella* se fait la mémoire (et le mémoire) des *Méditations* et de tout ce qui vint ensuite dans leur sillage. Sachant que dans le cas lamartinien le roman revient toujours, longuement, gloser le poème, et expliciter sa circonstance lyrique. Les deux titres (*Graziella*, *Raphaël*) disent ensemble, quand on les écoute dans leur succession, un couple impossible : deux seuls prénoms, des prête-noms, le féminin, puis le masculin, deux façons de vivre l’amour et d’accéder par lui à la littérature, l’héroïne procitane, abandonnée, morte d’amour, à laquelle fait pendant juste après le poète sans œuvre, renvoyé à lui-même et métamorphosé par Julie morte. Car Lamartine interroge le moment de sa propre invention (d’écrivain appelé à l’action) en le tournant en mythe, par l’ouverture que ce voyage représenta, par cette façon qu’eut le jeune aristocrate de se frotter à la différence, à celle de la passion populaire qui changea sa vision du monde de façon à altérer en lui, en profondeur, les codes classiques de l’écriture comme des représentations sociales.

Lamartine vieilli y revient, parce qu’il fut justement à la fois un éblouissement et un « premier regret », c’est-à-dire un en-deçà des potentialités passionnelles comme des propositions politiques, au moment d’une initiation à l’existence de l’autre dans sa corporéité sensible et son appartenance quasi-inéluctable à un milieu. Le « grand écrivain » converti à la gauche républicaine livre donc au public un roman insulaire en forme d’épure, marqué au fer rouge du vécu, qui ouvre la voie de l’autofiction, dans une confidence qui tourne, sur une île, parmi de pauvres gens, à la scène primitive. On y observe que Lamartine ne cesse d’interroger le rôle de la littérature, qui fait naître à soi-même tout en exerçant un effet fascinant et mortel. Si la vocation d’écrire se révèle, c’est d’abord dans ce contexte d’un faux paradis infesté par le roman d’amour et contaminé tragiquement par les clivages sociaux : *Paul et Virginie*, pastorale colportée par un apprenti-poète mi-enchanteur mi-imposteur, signe la mort de Graziella. Et cette fin pathétique marque peut-être aussi pour Lamartine l’abandon progressif, avec la posture du jeune légitimiste par tradition familiale, d’un ancien régime d’écriture, dans la nostalgie d’un amour qui aurait pu être.

Ce qui nous intéresse ici n’est pas la réalité des faits, pour autant qu’on ait réussi à les reconstituer. Cet aristocrate en goguette, provincial et charmant, que fut le futur poète, se décrit non sans complaisance sur la route de son Grand tour, à la façon de ses pairs, aspirant au dépaysement et à la culture, désireux de prendre le grand bain de soleil des vestiges antiques : savoir refroidi, qui ne le

mènera à rien, ou à presque rien, sinon à déplorer dans certains poèmes (« Ressouvenir du lac Léman ») l'ancienne grandeur italienne. Pourquoi donc Lamartine prit-il la direction du Sud, lui qui venait d'une famille de hobereaux passablement désargentés ? Pour quelle raison impérative les Lamartine firent-ils pour leur fils ce sacrifice financier ?

Il ne s'agissait pas seulement dans ce cas particulier de donner dans une vieille mode de caste (le voyage en Italie), ni de passer au jeune aristocrate un caprice d'amateur des arts, ou encore d'aventurier sans risques. Mais bien plutôt de le sauver du pire : puisqu'il avait eu l'idée malencontreuse de tomber amoureux d'une jeune personne appelée Henriette Pommier (Lucy dans *Les Confidences*[1]), roturière de son état. Ou plutôt le texte autobiographique fusionne deux idylles, celle de 1809, avec Lucy L, Mlle Pascal ; et celle avec Henriette Pommier, en 1811. À moins encore que Lamartine n'ait jugé bon de pratiquer l'ellipse, puisque dans *Les Confidences* il ne mentionne rien d'Henriette Pommier (mais peut-être l'histoire eût-elle été trop répétitive).

En revanche l'autobiographie renseigne très clairement sur le statut de Lucy : cette « jeune personne de seize ans » « fille unique d'un propriétaire aisé de nos montagnes », avait reçu « une éducation supérieure à sa destinée et à sa fortune », de sorte qu'elle était musicienne, « parlait deux langues étrangères » et savait danser. Les familles tolèrent d'abord en souriant une inclination qu'elles trouvent « naturelle et sans danger entre deux enfants de cet âge, qui ne savaient pas même le nom du sentiment qui les entraînait ainsi[2]. » Cependant, la demoiselle n'avait ni assez de titres ni assez de fortune pour être, au regard des Lamartine, un parti convenable pour le seul héritier mâle de la famille. Car le jeune poète au cœur tendre pensait déjà mariage. Il fallut donc lui sortir au plus vite cette amourette de la tête, la lui extraire du cœur, en l'exilant un certain temps, le temps qu'il faudrait pour qu'il trouve de la distraction devant de beaux paysages, et que d'autres femmes remplacent cette jeune roturière-là. « Ainsi finirent ces amours imaginaires qui commençaient à inquiéter un peu nos parents. […] On se hâta de me faire partir avant que cet enfantillage devînt plus sérieux[3]. » On apprend aussi que cette Lucy fut « mariée pendant [s]on absence », pour prévenir tout retour de flamme. C'est pourquoi, dès juillet 1811, le jeune Lamartine est en route vers l'Italie. Les voyages forment la jeunesse, dit-on : le roman de formation du jeune héros romantique passe par la déprise sentimentale et l'amusement du jeune noble que sa famille prudente tente avec succès de détourner d'une mésalliance.

Donc, dans *Les Confidences*, de façon assez surprenante, notons que ce ne sont ni Mlle Pascal ni Henriette Pommier qui eurent droit à leur véritable romance, malgré leur antécédence et la force originelle qu'on reconnaît traditionnellement à un premier amour. Le traitement qui leur est réservé est des plus brefs, et tient des frémissements à peine, en quelques pages qui passent en l'écrasant sur toute profondeur éventuelle des sentiments. C'est bien plutôt une petite italienne qui cristallise le désir et provoque l'inflation du récit, à partir du réel, vers les zones du fantasme et les broderies de l'imaginaire. Encore beaucoup plus bas sur l'échelle sociale que la Lucy des *Confidences*, la petite procitane en question est une fille du peuple qui ne sait même pas lire[4]. En effet,

[1] Lamartine, *Les Confidences*, éditions Paléo, La collection du sable, 2007, p. 120 *et sq.*
[2] *Ibid.*, p. 123.
[3] *Ibid.*, p. 137.
[4] *Graziella*, éd. de Jean-Michel Gardair, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1979, p. 128.

que se passe-t-il dans *Graziella* ? On dirait fort que le risque de mésalliance s'aggrave. Mais au point que l'idée même d'union entre les deux jeunes gens n'est pas envisageable ; que le jeune français a cette fois tellement intériorisé la norme sociale et la loi de son milieu qu'il rejette la jeune procitane, laquelle a le malheur de l'aimer. Pire : il ne prend pas la peine de tomber amoureux. « Je pressentis ce que c'était qu'aimer, et je pris ce pressentiment pour de l'amour ! » ; « Hélas ! ce n'était pas le complet amour, ce n'en était en moi que l'ombre[5] », confesse le narrateur quasi quarante ans après. *Graziella* réécrit et déconstruit la romance de *Paul et Virginie* en détournant l'idylle vers une forme de tragique liée à une séparation qui n'est pas géographique mais bien sociétale et politique, et qui puise dans cette logique humaine une violence narrative bien plus symbolique encore que l'accident final d'un naufrage (comme c'est le cas sous la plume de Bernardin de Saint-Pierre).

Flaubert, en lisant *Graziella* en écrivant *Madame Bovary*, ne s'y est pas trompé. Il réécrit l'histoire. Il tâtonne, il en donne une estimation probable, et ne tombe pas très loin du vrai, lequel est « bête comme la vie ». « Il y aurait eu moyen de faire un beau livre avec cette histoire, en nous montrant ce qui s'est sans doute passé : un jeune homme à Naples, par hasard, au milieu de ses autres distractions, couchant avec la fille d'un pêcheur, et l'envoyant promener ensuite, laquelle ne meurt pas, mais se console, ce qui est plus ordinaire et plus amer[6]. » On a pu reconstituer à peu près les faits : on sait que Graziella s'appelait en réalité Antoniella (Antonia Jacomino), et n'était autre que la maîtresse de l'oncle de Lamartine à Naples, Dareste de la Chavanne, et la contremaîtresse de sa manufacture de cigarettes. Voilà de quoi écorner sérieusement l'histoire, ce qui pousse à s'interroger sur la fabrication du roman, et la transformation sans vergogne d'Antoniella en Graziella, devenue corailleuse de son état sur l'île d'Ischia. Car elle n'a jamais existé, s'il est besoin de le préciser, ou en tous cas elle exista réellement dans un contexte social et une relation d'une tout autre nature.

Le texte en ce sens est cruel, aussi bien dans son dire explicite que dans son inconscient social : il ne cesse de pointer l'écart des conditions que rien ne peut combler, pas même l'idylle romantique, ni l'élan du cœur ni l'authenticité de la flamme féminine. Avec le recul du temps, le narrateur reconsidère cette histoire, qui fut tout, en somme, sauf une histoire d'amour réciproque. Ce roman qu'on pourrait considérer comme une bluette sur le modèle de *Paul et Virginie* est en fait infiniment plus cruel. Car il ne cesse de mettre en récit un roman de non-amour, en raison de l'obstacle infranchissable des conditions sociales. Ces deux personnages ne peuvent pas se rencontrer : ils ne sont pas du même monde, et les indices textuels ne cessent de proliférer pour le prouver. Le narrateur tient rétrospectivement le discours de la culpabilité. « Je n'étais que vanité[7] », affirme-t-il. Quand il a quitté Graziella, il pense à elle, mais le contexte social et culturel qui est le sien étouffe son image et oblitère l'amour au point de reléguer ce lien dans le plus profond silence. C'est un amour honteux, une micro-utopie vécue sur une île, qui n'a plus lieu d'être dans la bonne société mâconnaise. « Je

[5] *Ibid.*, p. 161.
[6] Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, *Correspondance t.* II, éd. établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, Paris, 1980, p. 78.
[7] *Graziella*, p. 183.

n'aurais pas osé avouer sans rougir et sans m'exposer aux railleries quels étaient le nom et la condition de l'objet de mes regrets et de mes tristesses[8] ».

Cependant, revenant sur cet amour, s'accusant de sa distance et de ses refus, le narrateur cherche à combler l'écart social, alors même qu'il le creuse en le rappelant, par l'affirmation du cœur, qu'il a revendiqué dès les *Méditations poétiques* (1820) comme son leitmotiv lyrique et l'organe de sa poétique. Par un processus inverse, l'écriture vaut travail de réparation : l'impossible deuil d'une fille du peuple par un auteur en vogue revient par l'écriture, grâce à l'affirmation tendancieuse, politique, qu'un lien a cependant pu avoir lieu entre l'aristocrate et la corailleuse. Il aurait pu l'aimer. Il aurait dû. Outrepassant les frontières et les conventions. Et en ce sens, c'est ce qu'il fait, de façon posthume, en lui consacrant un livre, diffusant la confidence publique d'un *rapport* amoureux qui transcende en partie les castes sociales. Pouvoir de la littérature.

La façon dont Lamartine fait son propre procès, certes non sans complaisance, ne fait que renforcer l'idée que cet amour, après tout, sera ce qui restera, avec toute sa charge subversive et sa légitimité. Car les temps ont changé : nous sommes en 1844 quand il commence à rédiger les *Confidences*, date qui précède de peu une révolution populaire à laquelle Lamartine prendra part, en première ligne. C'est en janvier 1849 que *Les Confidences* commencent à paraître dans la presse. Regrettant sa morgue, ses préjugés et sa légèreté, l'aristocrate repenti se veut le porte-parole du peuple, alors que la révolution de février 48 a déjà eu lieu. Il fait son autocritique et remet les choses en perspective. Quand le jeune narrateur fait naufrage sur l'île d'Ischia, quels sont donc les trois livres symboliquement sauvés des eaux ? Un Tacite, *Paul et Virginie* et les *Lettres de Jacopo Ortis*, « espèce de Werther, moitié politique moitié romanesque, où « la passion de la liberté de son pays se mêle dans le cœur d'un jeune Italien à sa passion pour une belle Vénitienne ». Lamartine insiste sur « ce double feu de l'amant et du citoyen », qui rejoint le « double rêve » que font le narrateur et son ami eux-mêmes, « rêve de ceux qui sont capables de rêver quelque chose de grand : l'amour et la liberté[9] ». Ce livre « avait pour sanctuaire la poitrine des jeunes gens comme nous[10] » : les trois livres retenus par Lamartine témoignent à la fois de la passion sentimentale et de « la passion pour l'action politique et pour le mouvement des grandes choses[11] ». C'est pourquoi il pose si volontiers en colporteur de livres : il devient le passeur, le civilisateur en puissance.

La littérature assume alors idéalement sa fonction viatique ; elle est semence, incitatrice. Messianique. Tournée vers l'action. Et cet état d'esprit sécrète déjà ses fictions : « nous nous placions nous-mêmes dans quelques-unes de ces situations fictives ou réelles que le poète ou l'historien venait de raconter pour nous. Nous nous faisions un idéal d'amant ou de citoyen, de vie cachée ou de vie publique, de félicité ou de vertu. Nous nous plaisions à combiner ces grandes circonstances, ces merveilleux hasards des temps de révolution, où les hommes les plus obscurs sont révélés à la foule par le génie et appelés, comme par leurs noms, à combattre la tyrannie et à sauver les nations[12] ». Les temporalités se superposent. L'histoire individuelle et collective également. « Il

[8] *Ibid.*, p. 182.
[9] *Ibid.*, p. 86.
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*, p. 87.
[12] *Ibid.*, p. 87.

n'y a pas une âme de vingt ans qui ne soit républicaine[13] », affirme le narrateur. Ce qui s'exprime ici, ce n'est pas seulement l'enthousiasme à vide de la jeunesse. C'est, dans le même temps, l'écrivain homme d'Etat qui revient sur cet élan, l'exalte et le canalise en prouvant tacitement qu'il l'a réalisé, qu'il a su l'incarner et lui donner voix. Ne nous y trompons pas. La bluette lamartinienne ne serait-elle pas, de façon plus ou moins cryptée, une de ces révolutions fictives qu'anticipe la littérature en tant que principe de pensée et de subversion, ou dont elle fait l'accompagnement historique ?

Il serait donc faux, ou en tous cas réducteur, de ne voir dans *Graziella* qu'une autofiction avant la lettre, tournée vers la réécriture plus ou moins flatteuse d'une amourette avortée entre adolescents encore immatures. Car Lamartine tente de penser en même temps les liens possibles entre les êtres, alors même que les déterminismes sociaux jouent à plein régime pour empêcher qu'ils ne se reconnaissent dans leur liberté de cœurs sensibles et d'êtres aimants. Lamartine reprend cette idylle tragique pour en faire un laboratoire social dont il accuse les blocages, rejouant sur le mode nostalgique l'expérience-type d'une liaison condamnée d'avance par la société, et qui se dit sur le mode de la célébration, qui a aussi valeur d'expiation. Humiliée, abandonnée, l'« Ève naïve » que fut cette petite pêcheuse de corail construit le modèle d'une nouvelle héroïne de roman (avant Germinie Lacerteux, avant la fille Elisa des Goncourt), la fille du peuple la plus obscure, qui accède soudain à toute sa dignité de personnage éponyme. Monique Streiff-Moretti[14] le met bien en lumière dans son analyse de *Geneviève, roman d'une servante,* en s'appuyant sur la préface de Lamartine : « Comme un Christophe Colomb lancé à la découverte d'un « monde nouveau » constitué par « la sensibilité et la raison des masses », le romancier va entreprendre la colonisation de ce continent populaire qui n'attend que d'être « découvert, conquis et peuplé d'idées par les navigateurs de la pensée ».

Il ne s'agit pas seulement pour le narrateur de s'encanailler, dans *Graziella*. Il ne *joue* pas au pauvre ni à l'homme simple. Il ne se déguise pas en pêcheur italien : si l'on en croit ce qu'il dit, il le devient. Il plaide en effet pour l'identité, bien que le récit maintienne ostensiblement les signes de la différence. « Nous vivions en plein air avec le peuple et de la vie frugale du peuple. Nous nous étions faits peuple nous-mêmes pour être plus près de la nature. Nous avions presque son costume. Nous parlions sa langue, et la simplicité de ses habitudes nous communiquait pour ainsi dire la naïveté de ses sentiments[15]. » Un peu plus loin encore : « Au milieu de ces hommes simples, nous ne nous trouvions pas dépaysés ». Le voyage en Italie, par son déplacement topographique, efface l'impression de « dépaysement » social au lieu de le renforcer. Entre les habitudes des laboureurs et celles des pêcheurs, c'est la ressemblance qui s'impose. Lamartine, l'aristocrate re-naturé, habitué dès l'enfance à se mêler aux jeux des petits paysans du mâconnais, se reconnaît dans ces hommes du peuple avec lesquels il fraie jusqu'à se confondre avec eux.

Le *mea culpa* de l'aristocrate à l'égard de la petite corailleuse sera donc un geste politique : presque quarante ans plus tard, le texte dit à quel point cet amour, qui aurait dû pouvoir se donner les conditions de sa propre possibilité,

[13] *Ibid.*, p. 37.
[14] Monique Streiff-Moretti, « L'imaginaire du féminin dans *Geneviève* », *Un ange passe. Lamartine et le féminin*, Paris, Klincksieck, Paris, 1997, p. 101.
[15] *Graziella*, p. 52 -53.

trouve en littérature, désormais, son lieu. En ce sens, l'œuvre littéraire se fait l'incubatrice utopique de l'idylle hors des pesanteurs familiales et de l'édifice social, dans un contexte républicain appelé à désactiver, à terme, le spectre persistant de la mésalliance. Et le scénario est bien celui de l'aveu, celui d'un amour posthume qui ne se connaît que trop tard : « Si je ne l'avais pas aimée autant, la trace qu'elle laissa pour toute ma vie dans mon âme n'aurait pas été si profonde ni si douloureuse, et sa mémoire ne se serait pas incorporée à moi si délicieusement et si tristement, son image ne serait pas si présente et si éclatante dans mon souvenir[16]. » L'image s'est *incorporée* à la chair du narrateur : la fille du peuple italienne fait corps avec l'aristocratique écrivain. Ce que le livre met en scène, en-dehors de tout commerce charnel, c'est cette rencontre profonde entre deux êtres dont l'un reconnaît à l'autre, trop tard, son altérité désirable.

Donc, le récit-cadre est celui d'une mise en scène : *Graziella* orchestre un immense remords, celui d'un écrivain qui revient sur la passion qu'éprouva pour lui une très jeune pêcheuse de corail illettrée, au point qu'elle en mourut. C'est faux, bien entendu. Il faut à Lamartine ce mythe avantageux. Il reconstruit à loisir cette image d'une femme folle de lui, qui fut comme le préambule et le brouillon à sa vraie grande histoire d'amour, pour une femme qui appartenait bien davantage à son monde, bien qu'elle fût mariée, donc marquée elle aussi au sceau de l'interdit, à savoir Julie Charles.

Dans sa correspondance avec Virieu, Lamartine apprend la mort d'Antoniella, à la faveur d'une ambiguïté linguistique sur laquelle il ne manque pas de jouer. Son ex-maîtresse est morte *del petto*, du cœur. Que faut-il entendre ? Soit le siège du sentiment, solution qu'il adoptera avec tout son enthousiasme de romancier lyrique, en écho à ce passage du roman, où il trouve une lettre de Graziella à Milan, après l'avoir quittée (« Elle me disait qu'elle était bien de corps, mais malade de cœur[17] ») ; soit la poitrine, ce qui suggère que la maîtresse italienne est morte de la tuberculose peu après le séjour de Lamartine en Italie. De là à en déduire qu'il l'a contaminée, lui qui en était atteint, il n'y a qu'un pas. Au bilan, c'est un tombeau lyrique qu'il élève à sa mémoire. Et Corbière ne manquera pas d'ironiser sur « le fils de Lamartine et de Graziella[18] », et sur ce type de tourisme littéraire qui fait que les lecteurs du roman (un best-seller en son temps, ne l'oublions pas) cherchèrent la pierre tombale sous le monument littéraire. Un fils naturel, donc. Vivotant du commerce de la célébrité, commercialisant le mythe littéraire dont il est issu. Un bâtard dont le poème des *Amours jaunes* esquisse le roman sarcastique.

Lamartine, lui, construit rétrospectivement une image, assez puissante pour venir se graver au cœur du paysage napolitain : celle de la jeune et sensuelle italienne éveillée à l'amour et abandonnée sur la plage, tandis que le jeune et bel aristocrate français reprend la route, ayant à jamais ravagé sa vie. La fiction amplifie les signes de l'écart social. Lamartine, sur le modèle de Bernardin de Saint-Pierre, préfère délocaliser l'action sur une île, sur laquelle le narrateur et son compagnon font naufrage : ce huis-clos épure l'intrigue, et fait ressortir encore la naissance d'une passion impossible et à sens unique. Le narrateur provoque l'amour sans le ressentir. Il est celui qui en possède la clef, qui en est l'initiateur : il lit le soir, en traduction simultanée, à la famille de pauvres pêcheurs, *Paul et Virginie*. « Ce fut moi qui le traduisis en le lisant,

[16] *Ibid.*, p. 167.
[17] *Ibid.*, p. 181. *Cf.* aussi la préface de Jean-Michel Gardair, p. 12.
[18] Tristan Corbière, « Le fils de Lamartine et de Graziella », *Les amours jaunes*, poésie/Gallimard, 1973, p. 120.

parce que j'avais tant l'habitude de le lire que je le savais, pour ainsi dire, par cœur. Familiarisé par un plus long séjour en Italie avec la langue, les expressions ne me coûtaient rien à trouver et coulaient de mes lèvres comme une langue maternelle[19] ». Le jeune narrateur n'a pas la prétention ni le chauvinisme d'un des personnages de *Corinne ou l'Italie* que Mme de Staël prend plaisir à caricaturer au chapitre III : ce noble snob, le comte d'Erfeuil, qui ne daigne pas apprendre l'italien quand il se rend en Italie, pour la simple raison que le monde entier devrait parler français.

Et ce court roman de Bernardin de Saint-Pierre contient la formule même de l'amour, qui imprègne peu à peu la jeune fille au point qu'elle se met à aimer le jeune lecteur du même amour. Cet enchâssement d'un roman dans un roman et cet effet d'entraînement sentimental montre ici, avant tout, la puissance de conditionnement de la culture. Le jeune aristocrate a la parole : il la détient, il est celui qui sait, celui qui révèle le sens de la vie et des sentiments à cette famille analphabète.

Le narrateur lamartinien parle à la famille de pêcheurs dans sa langue : la réciproque n'est pas vraie, et c'est encore un indice de pouvoir supplémentaire. C'est plus qu'un professeur : c'est un corrupteur. Car il importe des représentations qui n'ont pas leur lieu sur cette île, et qui ne peuvent que perturber à jamais la marche des choses, le mariage sain et naturel de Graziella avec Cecco, son soupirant italien, comme elle homme du peuple. Au résultat, le jeune français tient la jeune fille dans sa main, et cette domination culturelle et sociale est totale. Il est son dieu, il a refaçonné son cœur.

Bien sûr, le roman romantique a gommé avec soin les aspérités d'une relation physique : loin de la réalité, le narrateur entretient la fiction d'une relation qui serait restée chaste, au grand dam d'un lecteur comme Flaubert, qui peste contre la tendance angélique de Lamartine, parce qu'il édulcore avec soin la réalité de ses « baisades ». « Et d'abord, pour parler clair, la baise-t-il ou ne la baise-t-il pas[20] ? » Il n'empêche que Graziella est un personnage qui reste du côté du corps, qui ne peut pas ne pas parler avec son corps – peut-être la seule langue qui lui reste. Mais dans ses tentatives de séduction, elle ne peut que se rendre ridicule à pleurer. Car elle se dénature. Elle cherche à devenir une autre, à se conformer désespérément à l'image qui pourrait plaire à ce jeune gentilhomme français qui ne l'épousera jamais. Graziella est celle qui regarde obsessionnellement, « au bout de la mer[21] », vers la France. Et au narrateur qui lui demande ce qu'elle regarde si fixement, elle répond : « J'y vois quelqu'un qui te ressemble ». Elle dit ce qu'elle voit : qu'il marche sur « une longue route blanche qui n'en finit pas », et « qu'il ne se retourne pas ». Lamartine ici fait figure d'anti-Orphée, avant les magies de l'écriture qui savent rappeler les morts : la vision prémonitoire de Graziella fait de lui un homme fermé, qui ne reviendra pas vers elle. Les clivages sociaux tiennent lieu très efficacement de fatalité. Bien plus, le narrateur rapporte « la scène qui lui fit le plus de peine au cœur et dont elle ne se remit jamais complètement[22] », et dont il dit que « c'était le martyr de son amour[23] ».

[19] *Graziella*, p. 96.
[20] Gustave Flaubert, lettre à louise Colet, *Correspondance, II*, éd. établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, Paris, 1980, p. 77.
[21] *Graziella*, p. 170.
[22] *Ibid.*, p. 171.
[23] *Ibid.*, p. 175.

C'est une scène assez étonnante, mortifère, où Graziella, renonçant à son costume traditionnel, revêt une robe d'aristocrate française qu'elle s'est procurée par des amies napolitaines qui « repassaient et raccommodaient les robes d'une maison d'éducation de jeunes française[24] » : elle se travestit en celle qu'elle ne peut pas être. Et ce faisant, elle ne fait que creuser encore tout l'écart qui les sépare. Lamartine l'analyse de façon tout à fait explicite et lucide : Honteuse de la différence de condition entre elle et moi, elle avait voulu éprouver si un rapprochement dans le costume rapprocherait à mes yeux nos destinées[25] ». Le texte surenchérit : ce qu'elle visait, c'est de lui apparaître « plus de [s]on espèce » en quittant « les simples habits de son île et de son état ». Au résultat Graziella elle-même prend acte en pleurant de son échec : « Je savais bien, dit-elle en gémissant, que je n'étais qu'une pauvre Procitane. Mais je croyais qu'en changeant d'habits je ne te ferais pas tant de honte un jour si je te suivais dans ton pays. Je vois bien qu'il faut rester ce que je suis et mourir où je suis née ». L'immobilisme est de rigueur : tandis que le jeune aristocrate est itinérant, qu'il a pu gagner le pays et l'île de Graziella, et tout aussi bien pourra repartir en France rapidement, l'impossibilité du voyage (celui de la jeune fille du peuple vers le pays du jeune aristocrate) témoigne du caractère littéralement irréversible de leur relation.

Lamartine ne se déguisait pas en homme du peuple italien : il l'était, ou prétend l'avoir été. En revanche, Graziella échoue à devenir cet arlequin culturel ou ce caméléon qui aurait pu manifester sa capacité au mélange et à l'ascension sociale. Aucune métamorphose n'est possible (« Telle était la chenille ; mais le papillon ? » écrit Lamartine dans la préface des *Confidences*[26], où il décrit l'apparition de la « vraie » Graziella). La jeune pêcheuse est assignée au pittoresque, condamnée à l'exotisme. Le désastre est complet.

Car sa chair ne peut pas rester cachée ni contenue : elle éclate, elle fait craquer les coutures de cette robe trop étroite, disant la vérité quasi-animale de son origine sociale, débordant le leurre d'un déguisement. « La robe éclatait de partout sur les épaules, sur le sein, autour de la ceinture » ; « Les jeunes couturières avaient eu beau épingler çà et là la robe et le fichu, la nature avait rompu l'étoffe à chaque mouvement. On voyait en plusieurs endroits, à travers les déchirures de la soie, le nu du cou ou des bras éclater sous les reprises ». L'humiliation et la souffrance de la jeune fille, sous l'œil du jeune noble, sont extrêmes. « Elle était rouge comme une grenade ». Le costume même devient une nouvelle forme de dénaturation. Le corps érotique et déjà mûr de la fille du peuple se donne à voir dans l'inadéquation et le drame de la toilette, qui en disent long sur son identité réelle, explosive. La chair parle malgré elle : elle proteste, elle crie son désir trop sanglé dans le carcan du costume et des convenances. Elle donne à voir ce que nul ne peut regarder alors. Les déchirures de l'image font basculer le beau portrait de femme ou même le nu pictural vers une représentation de l'obscénité que censurent aussitôt à la fois les personnages de la scène et l'écriture lamartinienne. La jeune femme est démasquée par son costume même : c'est une usurpatrice. La fille du peuple dont l'écrivain populaire a « incorporé » le souvenir est une chair qui déborde et qui fait éclater les normes, les costumes et les coutumes. En excès par rapport à la pauvreté sèche des corps, elle est victime et triomphante. Bien que passive et humiliée,

[24] *Ibid.*, p. 171.
[25] *Ibid.*, p. 175.
[26] *Ibid.*, p. 222.

bien que morte, elle l'emporte par sa sensualité inconsciente et la révolution involontaire qu'elle porte.

Aurélie Foglia
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle