

## « Une chère image » *Graziella*, le temps de l'imaginaire

Jacques-David Ebguy  
Université de Paris – CERILAC

Un jeune homme de dix-huit ans quitte Paris et la maison paternelle et s'en va courir le monde. Est-on là au début d'un roman d'apprentissage, contant classiquement le parcours d'un jeune personnage rêveur se heurtant à la réalité avant que d'apprendre à y trouver place ? Pas tout à fait, non, car le récit qui s'ensuit – *Graziella* de Lamartine – est d'abord la narration émerveillée et merveilleuse, à la première personne, de la découverte d'un espace, l'Italie, et d'un être, Graziella, fille d'un pêcheur de la région de Naples. Le roman, exposition des rêves et des aspirations d'un jeune homme (à la fois personnage et narrateur), des images qui peuplent son esprit ou se présentent à ses yeux, semble mettre l'imaginaire au poste de commandement ; imaginaire qui est donc ici tout à la fois un thème, une structure et un « certain mode de constitution du sujet, de l'objet, mais aussi de la forme et du sens<sup>2</sup>. » Telle sera ici la voie que nous suivrons, sensible à la fois à ce que raconte le roman, à la manière dont il le raconte, et au fait même qu'il le raconte : lire *Graziella* comme un roman de l'imaginaire, du *temps* de l'imaginaire, se retournant pourtant contre son règne pour faire advenir une écriture et un sujet.

### L'union imaginaire

*Que pleurent dans la nuit nos cœurs à l'unisson*

Le roman l'énonce d'emblée : « nous étions tous deux à cet âge où il est permis de confondre les rêves avec les réalités<sup>3</sup> ». Le temps de *Graziella* est d'abord celui de la jeunesse comme âge de l'imagination triomphante, du rêve conquérant. Un peu plus avant dans le roman, ce qui fait rester le narrateur-personnage en Italie est sa « passion du vague et de

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, « Ouvriers », *Illuminations*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1984, p. 170. Rappelons que dans *Jocelyn*, Lamartine utilisait une image proche lorsque Laurence se confessait à Jocelyn :

« Des flots d'adorateurs roulèrent sur mes pas ;  
Je les laissais m'aimer, mais, moi, je n'aimai pas.  
L'ombre de mon ami m'entourant d'un nuage,  
Toujours entre elle et moi jetait sa chère image. »

<sup>2</sup> Michel Collot, *Gérard de Nerval du réel à l'imaginaire*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 2019, p. 86.

<sup>3</sup> Alphonse de Lamartine, *Graziella* [1849], Paris, Librio, 2013, p. 17. Toutes nos références à cette édition de feront désormais dans le corps du texte sous la forme : numéro de page entre parenthèses.

l'inconnu, cette perspective aérienne des jeunes imaginations » (p. 56). Certes, tout commence par un départ – le jeune héros-narrateur s'arrache à l'influence paternelle, renonce à l'inactivité et à l'oisiveté – mais c'est un départ pour un monde de rêve, forgé par une « imagination jeune » (p. 5) et un imaginaire, dont les premiers chapitres du roman détaillent les différents aspects. L'identification de la voix du narrateur à celle du personnage, l'adéquation entre sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé, frappantes dans les premiers chapitres, les adresses au lecteur, invité à prendre connaissance de l'univers personnel du personnage, renforcent évidemment ce poids et ce rôle constitutif de l'imaginaire. Tout n'est que « rêve » (p. 10, 43...) et « félicité imaginaire » (p. 94), rêveries, idéal et « passions de l'âme ». L'écriture rend des émotions, chante des réalités, déploie un imaginaire plutôt qu'elle n'analyse des fonctionnements.

Cet imaginaire se déploie d'ailleurs aussi bien dans le domaine esthétique et politique que sentimental. Au premier chapitre du roman, la liberté est ainsi définie comme « idéal divin de l'homme » et « premier rêve de la jeunesse » (p. 10) : nulle distinction ne semble pouvoir être établie entre rêves et idéal, imagination et raison, aspiration mythifiée et valeur morale ou politique. Dans le premier temps de l'œuvre, cette absence de solution de continuité se trouve confirmée à tous les niveaux, puisque nous sont présentés des personnages faisant l'expérience en acte des idéaux esthétiques, éthiques et politiques qui fondent leur être. On perçoit sur ce point la différence avec les romans d'apprentissage du XIX<sup>e</sup> siècle figurant l'expérience de la désillusion, de la discordance entre l'imagination et la réalité. Le narrateur et son ami sont au début du roman, nous l'avons vu, « à cet âge où *il est permis de confondre* les rêves avec les réalités » (p. 17, nous soulignons) : celles-ci coïncident avec ceux-là. Les personnages voient ce qu'ils ont prévu de voir, accomplissent ce qu'ils souhaitaient accomplir. « [L]e lendemain nous exécutâmes ce que nous avions rêvé. » (p. 17) : l'enchaînement du passé simple et du plus-que-parfait dit bien cette magique continuité, qui est le mode même sur lequel avance d'abord le roman. Au chapitre deuxième, le moment de la vie sur l'île auprès de la famille de Graziella, occasion d'une plongée dans les réalités matérielles, est aussi, immédiatement, celui d'un retour aux livres<sup>4</sup>, à un rapport imaginaire aux livres, à ces trois livres qui par un bienheureux hasard, exaltent « l'amour, l'enthousiasme » et « l'action politique » : le narrateur et son ami se font héros de ces livres, se projettent dans les situations « fictives ou réelles », la distinction n'importe plus, « que le poète ou l'historien », ici assimilés, racontaient « pour » eux.

Le temps de l'imaginaire est donc celui où le narrateur-personnage, fondamentalement, vit avec des images, *au milieu* des images : images réelles, images produites par sa conscience, images-souvenirs qui l'habitent et le hantent. La « mer » qu'il veut voir et qui l'émerveille par avance est celle « dont les voyageurs et les poètes avaient jeté dans [s]on esprit tant d'éclatantes images » (p. 5) : d'emblée, il s'agit d'aller à la rencontre d'images. D'où ce trait fondamental de ce qu'on pourrait appeler l'écriture de l'imaginaire :

---

<sup>4</sup> Trois livres ont été sauvés du naufrage du bateau raconté dans l' « Episode ».

l'allongement des phrases, le recours aux énumérations ouvertes, à la succession fluide de propositions-images que vient parfois rassembler et subsumer un « tout » récapitulatif :

La pêche de la veille, la barque balancée sous nos pieds, la mer furieuse, les rochers inaccessibles, la figure de Graziella entre deux volets, aux clartés de la résine : toutes ces images se croisaient, se brouillaient, se confondaient en nous. (p. 30)

Dans *Graziella*, l'évocation d'images qui emplissent la conscience des personnages ou se déploient sous leurs yeux (distinction que le texte lève pendant un temps) n'a donc pas pour fonction de faire éprouver l'écart à la réalité ou de mesurer sa réduction, mais de plonger le lecteur dans un bain d'images qui permettent de passer d'une phrase à une autre, d'un épisode à un autre, et d'effacer toutes les frontières.

Le roman, thématissant la question, va jusqu'à faire de l'image *ce qui sauve*, lors de l'épisode de la maladie du narrateur, au début du chapitre troisième. Si, d'un point de vue purement rationnel, la croyance en l'action des images relève de la superstition, l'énonciation romanesque semble donner consistance à ce pouvoir des images, aussi bien mentales que réelles. Tombé malade, le narrateur est littéralement guidé par « l'image de la pauvre famille du pêcheur de la Margellina » (p. 57). C'est la mobilisation d'images qui lui permet de se rendre auprès d'eux, en une abolition des obstacles et des distances rien moins que vraisemblable. Au près des pêcheurs, les images se concrétisent : nul hasard à ce que Graziella, dévouée garde-malade, lui offre une « image sainte » en guise de protection (p. 59). Et le moment du réveil du narrateur, retrouvant un espace, une nature, des êtres et des sentiments que les longues phrases, anaphores et hyperboles célèbrent, est celui du surgissement progressif d'une image, celle de « la figure de Graziella » (p. 59), comme si l'imaginaire était ce qui exigeait, ou permettait, la concrétisation de l'image, le passage de la *cosa mentale* à la réalité.

C'est que l'imaginaire, dans le roman de Lamartine, est surtout, comme l'écrit Éric Marty reprenant Lacan, « ce qui représente et ce qui lie<sup>5</sup> ». D'un côté, l'imaginaire fait le lien, rapproche les réalités et les domaines de la réalité. La vision du narrateur tend ainsi à associer les êtres et leur milieu, les personnages et les paysages, les hommes et les éléments. D'emblée, la prose rend sensible, par le jeu des assonances et des allitérations, par son rythme régulier et fluide, à l'atmosphère harmonieuse qui semble envelopper êtres et choses et les assimiler les uns aux autres : la prière et les chants de la famille romaine dans laquelle le narrateur réside deviennent un « vague et monotone murmure semblable à celui du flot qui s'apaise sur une plage où le vent tombe avec la nuit » (p. 9). L'expansion de la

---

<sup>5</sup> Éric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Paris, Editions du Seuil, « Fiction et Cie », 2006, p. 215. Michel Collot précise bien, pour sa part, qu'en psychanalyse, la relation imaginaire serait le « rapport narcissique et leurrant que le sujet entretient avec son Moi : l'identification à l'image spéculaire en fournit l'exemple privilégié. Elle recouvre aussi un type de relation d'objet, marqué par la recherche du semblable, d'un couple strictement duel et fusionnel, excluant l'intervention d'un Tiers. Mais elle concerne également une pratique du langage et une vision du monde, désignant alors plus généralement "un type d'appréhension où des facteurs comme la ressemblance, l'homéomorphisme jouent un rôle déterminant, ce qui atteste une sorte de coalescence du signifiant au signifié." – Jean Laplanche et Jean-Bernard Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, « Imaginaire », Paris, PUF, 1973, p. 196 » (Michel Collot, *op. cit.*, p. 86).

comparaison fait communiquer, voire communier (on pourrait presque parler ici de synesthésie), les voix, l'eau, l'air, la terre et le ciel. Plus simplement encore, le pêcheur qu'il rencontre plus tard lui apparaît « sous la garde immédiate du ciel » (p. 18). La même continuité se retrouve entre les éléments naturels et les produits du travail de l'homme – « Un soleil étincelant moirait la mer de rubans de feu et se réverbérait sur les maisons blanches d'une cote inconnue » (p. 19) –, ou entre l'extérieur et l'intérieur – « La lueur de cette maison brillait jusqu'au fond de mon âme » (p. 15). Le mouvement de la description, la condensation de l'image, établissent une symbiose. Sans doute le phénomène culmine-t-il lors des évocations de Graziella. Dès sa première apparition, la comparaison établie et son expansion libre et mélodieuse, ainsi que les vertus unifiantes des assonances en « ant » ou des allitérations en « l » ou « f », permettent d'accorder étroitement la figure et son cadre : « Les dents courtes, mais éclatantes, brillaient aux lueurs flottantes de la torche comme des écailles de nacre aux bords de la mer sous la moire de l'eau frappée du soleil. » (p. 28) Dans les séquences descriptives consacrées à la jeune femme, explicitement rapportées au point de vue du jeune personnage-narrateur, les parallélismes syntaxiques, les échos sonores, la litanie entêtante des imparfaits, l'absence de connecteurs logiques, l'attention extrême du narrateur à la réalité (d'où la précision des notations) et l'élan de son imaginaire, manifestent cette volonté d'établir une forme de *continuum* entre tous les éléments du réel (l'humain, l'animal, le végétal et le minéral) :

Graziella, dont nous entendions le pied cadencé faisant tourner la meule, le bruit du rouet de la grand-mère et les voix des enfants qui jouaient avec les oranges sur le seuil de la maison, accompagnaient mélodieusement notre travail. Graziella sortait de temps en temps pour secouer ses cheveux sur le balcon, nous échangeons un regard, un mot amical, un sourire. Je me sentais heureux, sans savoir de quoi, jusqu'au fond de l'âme. J'aurais voulu être une des plantes d'aloès enracinées dans les clôtures du jardin, ou un des lézards qui se chauffaient au soleil auprès de nous sur la terrasse et qui habitaient avec cette pauvre famille les fentes du mur de la maison. (p. 63)

Tout s'enlace et se soude, tout va *avec* tout. L'écriture du roman (énumération fluide, établissement d'analogies, récapitulations unifiantes) dessine donc une figure de l'Un-Tout.

Dans les premiers chapitres de *Graziella*, le personnage-narrateur, et avec lui le lecteur, se meut d'ailleurs dans un monde de similitudes. En une inversion de la logique apparente de l'histoire (une sortie de l'espace domestique à la rencontre de l'inconnu), le jeune homme ne cesse de retrouver une réalité à la ressemblance de son monde, et des êtres à son image. L'atmosphère qui règne dans la famille où il séjourne à Rome lui rappelle l'atmosphère de la maison maternelle (p. 9). Se lie-t-il à un jeune homme, qui voyage avec lui ? Ce jeune homme prend le visage d'un double, miroir de soi et de sa jeunesse : « nos deux existences font comme partie l'un de l'autre, et que j'ai parlé de lui presque partout où j'ai eu à parler de moi<sup>6</sup> » (p. 14). Observant Graziella au milieu de sa famille, il note : « Le cœur de Graziella avait passé dans tous les membres de la famille » (p. 60). Cette universelle ressemblance est tantôt rapportée à la nature même des êtres croisés – le roman, se faisant

---

<sup>6</sup> La formule est mise en valeur par sa place à la conclusion du premier chapitre du livre.

rousseauiste, oppose ainsi « les hommes de la nature » aux « hommes de la société », les premiers, à l'inverse des seconds, « se soudent tout de suite », forment « des liaisons » une « communauté de vie » (p. 63) –, tantôt renvoyée à l'imaginaire du personnage. Mais le contenu du récit, ici, *vérifie* ce que repère ou pose la description : le roman raconte l'établissement de liens – les relations avec Graziella et sa famille se sont « cimentées (p. 77) selon la forte image utilisée – entre des êtres d'emblée rapprochés voire identifiés par le regard qui les englobe. Le rapport du narrateur à Graziella appelle une attention particulière : s'y manifeste tout particulièrement le déni de l'altérité au cœur du romanesque initial de Lamartine. Car si tout, ou presque, – n'est-ce pas la loi du roman d'amour ? – sépare d'abord les deux jeunes gens mis en présence (origine sociale, nationalité, activité, sexe, apparence physique, rapport au monde...), *Graziella* ne cesse ensuite d'insister sur l'effet-miroir créé par la rencontre. Très vite, le narrateur a l'impression d'avoir trouvé une nouvelle famille – « Cette famille et moi nous étions déjà parents » (p. 61) – ; la jeune femme, « ma compagne et ma sœur » (p. 77), lui rappelle sa mère et ses sœurs ; il souhaite, lors de leurs promenades, être pris pour son frère (donnant une coloration vaguement incestueuse à l'affect qui les relie). Si amour il y a (mais le terme n'est pas utilisé), il est « imaginaire ». Le moi se voit (ou s'efface, dans le cas de Graziella ?) dans l'autre ; plus encore, l'Autre qui doit être décrit, évoqué, célébré est celui en qui le moi se reconnaît. « Si le désir glisse de ressemblance en ressemblance, c'est que le sujet lui-même s'identifie à son objet sans jamais en reconnaître l'altérité<sup>7</sup>. » Le poème de la fin du roman, adoptant cette fois la perspective de Graziella, retrouve la même réduction de l'autre à une image, ensuite assimilée à soi, la même absorption du monde par l'être amoureux et imageant :

Mon image en son cœur se grava la première,  
Comme dans l'œil qui s'ouvre, au matin, la lumière ;  
Elle ne regarda plus rien après ce jour ;  
De l'heure qu'elle aima, l'univers fut amour !  
Elle me confondait avec sa propre vie,  
Voyait tout dans mon âme, et je faisais partie  
De ce monde enchanté qui flottait sous ses yeux,  
Du bonheur de la terre et de l'espoir des cieux.

Graziella s'est « collée » à l'image du jeune homme aimé. La première partie du roman, plus globalement (le jeune homme en Italie, face à l'Italie), présente, pour reprendre la belle formule de Roland Barthes, une « coalescence paradisiaque du sujet et de l'Image<sup>8</sup> ».

Ce sont enfin les époques que rapproche l'imaginaire (tout à la fois forme de représentation et moment). Les distinctions chronologiques que le roman d'apprentissage, par exemple, se plaît à marquer, tendent à se brouiller ; passé et présent se fondent en une commune perception du monde. Cette nécessité, qui tourne à l'obsession, du lien entre les époques est d'ailleurs thématifiée lors de l'évocation de la petite statuette de Saint-François,

---

<sup>7</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 119.

<sup>8</sup> Roland Barthes, « Sur la lecture », *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 43.

chargée d'assurer la continuité entre l'ancienne et la nouvelle barque, et donc de faire le lien entre l'ancien et le nouveau :

Il se proposait de l'incruster le lendemain sur l'extrémité intérieure de la proue, afin qu'il y eût dans la nouvelle barque quelque chose de l'ancienne. C'est ainsi que les peuples de l'Antiquité, quand ils élevaient un temple sur l'emplacement d'un autre temple, avaient soin d'introduire dans la construction du nouvel édifice les matériaux, ou une colonne au moins, de l'ancien, afin qu'il y eût quelque chose de vieux et de sacré dans le moderne, et que le souvenir lui-même fruste et grossier eût son culte et son prestige pour le cœur parmi les chefs-d'œuvre du sanctuaire nouveau. (p. 38)

Le rappel et le lien sont doubles, puisqu'il s'agit de reprendre une pratique antique en prolongeant la vie d'un objet. La vie en Italie, telle que la prend en charge le récit lamartinien, semble en fait rendre vaine toute différenciation entre les temps :

Je vécus ainsi pendant les derniers mois de l'automne et pendant les premiers mois de l'hiver. L'éclat et la sérénité de ces mois de Naples les font confondre avec ceux qui les ont précédés. Rien ne troublait la monotone tranquillité de notre vie. (p. 63)

Mais si le présent rappelle le passé, l'ouverture se fait aussi en direction de l'avenir et d'une potentielle abolition du temps. « [N]ous aimions à nous figurer que cette vie n'aurait point de terme » (p. 21) lit-on ainsi à la clôture de la section VI de l'« Épisode ». Telle est la temporalité de l'imaginaire : à la fois en expansion, ouverte, et constituant un temps hors du temps, refuge ou pli dans lequel voudraient se lover les « héros » du roman<sup>9</sup> : « Nous aurions désiré, moi surtout, que la tempête ne finît jamais » (p. 39), comme si le jeune homme enclos dans son nouveau monde et dans son bonheur pouvait ne jamais plus en sortir. Le discours narratorial l'énonce, en une de ces méditations – on passe d'un cas à une catégorie particulière pour s'élever à une loi générale – qui scandent le texte :

Le soir de ce jour et les deux jours qui suivirent, il fallut relire deux fois à la jeune fille le même récit. Nous l'aurions relu cent fois de suite qu'elle ne se serait pas lassée de le demander encore. C'est le caractère des imaginations du Midi, rêveuses et profondes, de ne pas chercher la variété dans la poésie ou dans la musique ; la musique et la poésie ne sont, pour ainsi dire, que les thèmes sur lesquels chacun brode ses propres sentiments ; on s'y nourrit, sans satiété, comme le peuple, du même récit et du même air pendant des siècles. La nature elle-même, cette musique et cette poésie suprême, qu'a-t-elle autre chose que deux ou trois paroles et deux ou trois notes, toujours les mêmes, avec lesquelles elle attriste ou enchante les hommes, depuis le premier soupir jusqu'au dernier ? (p. 53)

En ce passage, constellé de structures binaires et de symétries, se dévoile ce fantasme de l'éternel retour du même au cœur de la vision imaginaire, que manifestent tout au long du roman la prégnance de l'itératif, la circulation des motifs et des leitmotifs, la répétition de certaines descriptions, l'abondance des parallélismes ou des alternances d'une côté, des comparaisons et des métaphores de l'autre. Si le jeune homme veut mener la même vie que

---

<sup>9</sup> Rappelons, là encore, la description rétrospective que donne le poème final du rapport au temps de Graziella amoureuse : « Elle ne pensait plus au temps, à la distance ; / L'heure seule absorbait toute son existence ; / Avant moi cette vie était sans souvenir, / Un soir de ces beaux jours était tout l'avenir ! » (p. 109)

les pêcheurs, c'est en raison de leur fondamentale identité commune. Imaginaire personnel et imaginaire politique, si l'on peut dire, se rejoignent ici et l'on ne s'étonnera pas que soit mobilisée une écriture de la maxime pour souligner cette parenté et cette universalité<sup>10</sup> de certains traits : la sentence « Les mêmes instincts sont une parenté entre les hommes » (p. 21) survient ainsi au terme d'un long développement où se lit en trois temps la montée en généralité et l'effacement des frontières entre le « je » et l'extérieur :

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.

Cette transformation, d'ailleurs, nous coûtait peu à mon ami et à moi. [...] Du berger ou du laboureur de nos montagnes au pêcheur du golfe de Naples, il n'y a de différence que le site, la langue et le métier. Le sillon ou la vague inspirent les mêmes pensées aux hommes qui labourent la terre ou l'eau. La nature parle la même langue à ceux qui cohabitent avec elle sur la montagne ou sur la mer. (p. 20-21)

Nul hasard non plus à ce que l'image par excellence de cet « Un-tout » se retrouve dans l'expérience de la lecture collective, longuement décrite dans la dernière partie du deuxième chapitre :

Nous essayâmes alors, un soir de leur lire *Paul et Virginie*. [...] À peine cette lecture eut-elle commencé, que les physionomies de notre petit auditoire changèrent et prirent une expression d'attention et de recueillement, indice certain de l'émotion du cœur. Nous avons rencontré la note qui vibre à l'unisson dans l'âme de tous les hommes, de tous les âges et de toutes les conditions, la note sensible, la note universelle, celle qui renferme dans un seul son l'éternelle vérité de l'art : la nature, l'amour et Dieu. (p. 48-49)

Le passage s'affiche en apparence comme l'apothéose de ce qui a été précédemment décrit : en ce moment de lecture à la voix haute, tel que le récit le prend en charge, se fait l'expérience en acte de l'universalité de la nature humaine, de la possibilité d'une communauté humaine, par-delà tous les clivages.

Excepté ma voix lente et monotone, qui traduisait littéralement à cette famille de pêcheurs ce poème du cœur, on n'entendait aucun bruit que les coups sourds et éloignés de la mer qui battait la côte là-bas sous nos pieds. Ce bruit même était en harmonie avec la lecture. C'était comme le dénouement pressenti de l'histoire, qui grondait d'avance dans l'air au commencement et pendant le cours du récit. Plus ce récit se déroulait, plus il semblait attacher nos simples auditeurs. (p. 50)

En se prolongeant, l'expérience, minutieusement narrée, semble vérifier le triomphe du *lien* : entre le livre et le monde, la voix et l'auditoire, entre Graziella et le livre, jusqu'à l'ébranlement sensible que rend la force des images (« brûler », « faire jaillir » « éclore »). Tel est le « registre propre des lectures imaginaires : lisant un roman d'amour, c'est peu dire que

---

<sup>10</sup> Universalité soulignée plus nettement encore à d'autres endroits du roman : « L'homme est partout l'homme. Sa nature sensible a toujours les mêmes instincts, qu'il s'agisse du Parthénon, de Saint-Pierre de Rome ou d'une pauvre barque de pêcheur sur un écueil de Procida. » (p. 38) ; « Nous restâmes seuls, mon ami et moi, confondus de la toute puissance de la vérité, de la simplicité et du sentiment sur tous les hommes, sur tous les âges et sur tous les pays. » (p. 53)

je me projette, je colle à l'image de l'amoureux (de l'amoureuse), enfermé avec cette image dans la clôture même du livre<sup>11</sup>. » Par un phénomène de translation frappant, que le roman enregistre avant que de l'analyser, l'amour raconté se transforme en désir réel, la proximité « imaginaire » avec le monde et les personnages du livre se convertit en proximité sensuelle avec l'homme qui lit, le narrateur.

Adossée au mur de la terrasse, au pied duquel j'étais étendu moi-même, elle se rapprochait de plus en plus de mon côté, appuyée sur sa main gauche, qui portait à terre, dans l'attitude du gladiateur blessé. Elle regardait avec de grands yeux bien ouverts tantôt le livre, tantôt mes lèvres, d'où coulait le récit ; [...] Avant que je fusse arrivé au milieu de l'histoire, la pauvre enfant avait oublié sa réserve un peu sauvage avec moi. Je sentais la chaleur de sa respiration sur mes mains. Ses cheveux frissonnaient sur mon front. (p. 49-50)

C'est alors le jeune « héros » du moment qui change de statut, magiquement, *imaginativement*. Il exprime les « choses que tout le monde sent » (p. 51) ; sujet « absolu », il est l'« Un » qui dit et (re)crée le tout. La voix « lisante » « traduit le poème » qui lui-même « traduit la nature » (p. 51). La chaîne de rapports construite apparaît tout à fait clairement : une égalité, une universalité (« les hommes », de la naissance à la mort<sup>12</sup>...) est marquée ; est exalté en même temps un Sujet exceptionnel, le lieu substantiel d'une vérité qui fascine et séduit (la Nature, le texte qui la dit, l'être qui le lit...).

Mais cette vérité est-elle autre chose qu'une image ? Peut-il y avoir une unité, un rapport véritables, un Tout durable ? Le roman n'en reste pas à cette célébration qui clôture, ne se contente assurément pas de mettre en scène des jeux de miroir, d'établir des liens entre êtres, temps, milieux, situations. C'est peut-être sa cruauté<sup>13</sup>, ou sa vérité : l'unité est de façade, le miroir est ébréché.

## Les limites de l'imaginaire

*Sa vie est un étrange et douloureux divorce  
Il n'y a pas d'amour heureux*

*Graziella* avance, au fond, selon un double régime : sur le plan du récit, il s'agit de raconter l'isolement progressif de son personnage principal ; sur le plan du discours ou du commentaire de l'action, de prendre progressivement ses distances avec le personnage dont est narrée l'histoire. S'il nous tient d'abord au plus près de ce que vit le personnage, le roman de Lamartine introduit ensuite une forme de questionnement, de « décollement », qui fait voir l'imaginaire du personnage comme une construction, voire un mensonge. Comme chez Nerval lu par Michel Collot, l'imaginaire y est à la fois mis en œuvre et « mis en cause<sup>14</sup> » :

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 155.

<sup>12</sup> Voir le passage consacré à la nature (p. 53) précédemment cité.

<sup>13</sup> Sur cette cruauté et cette « violence » du texte, voir l'article très éclairant de Jean-Marie Privat et de Marie-Christine Vinson, « J'écrivais sur mon genou l'histoire de *Graziella* », dans le présent « volume ».

<sup>14</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 157.

le roman énonce « au niveau de l'histoire [...] la dévotion aux images », mais il la « dénonce<sup>15</sup> » au niveau du discours, et manifeste le « négatif » caché par les images.

Le texte, d'abord par petites touches, puis plus explicitement, introduit donc des écarts, signale des aveuglements, entrave l'identification spéculaire triomphante. Il suffit en un sens de rapporter ce qui a été « montré » – les perceptions, sensations, idées exprimées – à leur source (une perspective, une conscience, un corps singuliers) pour que soit suggérée la possibilité d'une distorsion et relativisé le regard du narrateur :

L'homme a beau regarder et embrasser l'espace, la nature entière ne se compose pour lui que de deux ou trois points sensibles auxquels toute son âme aboutit. Ôtez de la vie le cœur qui vous aime : qu'y reste-t-il ? Il en est de même de la nature. Effacez-en le site et la maison que vos pensées cherchent ou que vos souvenirs peuplent, ce n'est plus qu'un vide éclatant où le regard se plonge sans trouver ni fond ni repos. Faut-il s'étonner après cela que les plus sublimes scènes de la création soient contemplées d'un œil si divers par les voyageurs ? C'est que chacun porte avec soi son point de vue. (p. 79)

Par le recours aux modalisateurs (« je croyais » (p. 92), « je crus » (p. 83), « pour ainsi dire »...) sont disjoints le plan de l'énonciation et le plan de l'énoncé et épinglées les erreurs d'appréhension du jeune homme qu'était le narrateur. Ainsi de ce passage :

Jamais l'image de Graziella ne m'avait apparu jusque-là aussi ravissante et aussi obstinée devant les yeux. J'en jouissais comme de quelque chose qu'on voit tous les jours et dont on ne sent la douceur qu'en la perdant. Sa beauté même n'était rien pour moi jusqu'à ce jour ; je confondais l'impression que j'en ressentais avec l'effet de l'amitié que j'éprouvais pour elle et de celle que sa physionomie exprimait pour moi. Je ne savais pas qu'il y eût tant d'admiration dans mon attachement ; je ne soupçonnais pas la moindre passion dans sa tendresse. (p. 78)

D'une proposition à l'autre se dit un basculement, une prise de conscience ; l'imparfait (« je confondais », « je ne savais pas », « je ne soupçonnais pas ») accuse la distance entre le temps de l'écriture et le temps de la vie. Au chapitre quatre, le roman prend de plus en plus la forme d'une relecture, d'une *réinterprétation* du passé, le narrateur usant maintenant des comparaisons poétiques pour leur vertu explicative :

J'ai tort de tant accuser la sécheresse de mon cœur alors en le comparant à ce qu'il a ressenti depuis. Au fond, je commençais à aimer Graziella mille fois plus que je ne me l'avouais à moi-même. 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 et 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. Bien que mon cœur fût du sable alors, cette fleur de mer s'y enracinait pour plus d'une saison comme les lis miraculeux de la petite plage s'enracinent sur les grèves de l'île d'Ischia. (p. 94)

Le récit du passé devient alors entreprise d'élucidation, volonté de démêler les fils enchevêtrés d'affects multiples ou composites (amour ? désir ? illusion ? plaisir d'être aimé ?) ; le roman se fait entreprise de *correction*, avance par rectifications successives, au

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 158.

point qu'au quatrième chapitre, celui de la lucidité émergente, le narrateur fait parfois se succéder immédiatement des éclairages divergents :

ces émotions faisaient, en tombant dans le mien, une impression si neuve et si délicieuse, qu'en les sentant je croyais les éprouver. Erreur ! j'étais la glace et elle était le feu. En le reflétant, je croyais le produire. N'importe ; ce rayonnement, répercuté de l'un à l'autre, semblait appartenir à tous les deux et nous envelopper de l'atmosphère du même sentiment. (p. 92)

Le décalage, l'écart à soi (« je croyais », « semblait ») introduit par la distance temporelle et par le retour analytique qu'autorise l'écriture font de l'amour naissant une illusion : le narrateur n'a aimé qu'une image, n'a désiré que le désir de l'autre. De part et d'autre du « Erreur ! » s'opposent deux régimes d'écriture (amplitude fluide d'un côté, brièveté tranchante des formules exposantes de l'autre) et deux perceptions de la réalité de l'amour. Et si l'enchaînement semble ici provisoirement donner la victoire à l'amour, cet amour n'est qu'un « climat », qui laisse les cœurs et les consciences séparés. Deux temps seraient donc à distinguer : celui de la jeunesse et de l'imaginaire d'un côté, celui du retour sur soi, de l'autre – l'âge mûr, « cet âge où l'on s'analyse à soi-même ce qu'on éprouve, pour se donner une vaine définition de son bonheur. » (p. 72)

Au lyrisme, aux exclamations emphatiques, à la « vision avec » du début du livre, s'oppose une écriture plus analytique, plus contrôlée, dont la visée est de clarifier et de discerner. L'énonciation établit désormais, rythmiquement et syntaxiquement (par l'usage de la ponctuation notamment), des distinctions.

Hélas ! c'était un martyre aussi pour la pauvre Graziella. Mais ce n'était pas, comme on eût pu croire en la voyant, le martyre de la vanité. C'était le martyre de son amour. (p. 99)

L'usage du présentatif en témoigne : il faut nommer, définir, présenter ce que fut la vérité de la situation : « Elle ne se doutait pas et je me doutais à peine moi-même [...] » (p. 72). D'où une écriture de la maxime qui enferme, condense la signification des rapports établis, des positions adoptées, des âges de la vie : « Le spectacle est dans le spectateur » (p. 79) ; « Un nuage sur l'âme couvre et décolore plus la terre qu'un nuage sur l'horizon » (*ibid.*). Au terme de l'aventure racontée, ou presque, l'écriture se fait plus méditative encore, le narrateur adopte la position de surplomb de celui qui est passé de l'autre côté, qui s'exprime *depuis* la réalité ; le texte se creuse alors d'une profondeur temporelle dont ne dispose pas le monde de l'imaginaire :

L'amour vrai est le fruit mûr de la vie. À dix-huit ans, on ne le connaît pas, on l'imagine. Dans la nature végétale, quand le fruit vient, les feuilles tombent ; il en est peut-être ainsi dans la nature humaine. Je l'ai souvent pensé depuis que j'ai compté des cheveux blanchissants sur ma tête. Je me suis reproché de n'avoir pas connu alors le prix de cette fleur d'amour. Je n'étais que vanité. La vanité est le plus sot et le plus cruel des vices, car elle fait rougir du bonheur ! (p. 104)

Dès lors, la courbe du récit et celle de l'énonciation se rejoignent : le sujet de l'histoire se sépare des images comme le sujet écrivant renonce, plus tard, à sa croyance en leur vérité. La fin du récit saisit même un *retournement*. L'image bienfaitrice se fait accusatrice,

le monde du sujet n'est plus homogène à celui des images, le même (imaginaire) devient l'autre (réel) :

Je restai ensuite plus de trois mois sans recevoir aucune lettre. Je pensais tous les jours à Graziella. Je devais repartir pour l'Italie au commencement du prochain hiver. Son image triste et charmante m'y apparaissait comme un regret, et quelquefois aussi comme un tendre reproche. (p. 104)

Le récit de la défaite de l'imaginaire vient en signifier la fatale incomplétude.

En ce sens, peut-être le moment de la lecture de *Paul et Virginie*, déjà évoqué, est-il celui du *basculement*, de la sortie de l'Eden inaugural. Ici commence la prise de conscience (du personnage principal, du narrateur, du lecteur). Car cette lecture, tissant un lien entre l'aventure racontée, le lecteur et son auditoire, met aussi en valeur, par sa description insistante des réactions de Graziella, son désarroi et sa vaine quête d'une présence ou d'un sens réconfortants :

Elle regardait avec de grands yeux bien ouverts tantôt le livre, tantôt mes lèvres, d'où coulait le récit ; tantôt le vide entre mes lèvres et le livre, comme si elle eût cherché du regard l'invisible esprit qui me l'interprétait. (p. 49)

Graziella, voulant donner un corps et un esprit à la lettre du texte, n'étreint que du vide. Si la jeune femme, fascinée par la relation dépeinte, fait de celui qui lit<sup>16</sup> le substitut des personnages évoqués, la froideur du narrateur, comme privé d'émotion et de larmes, dit bien que l'expérience de la lecture est à la fois ce que partagent les protagonistes et ce qui les partage : « Je repoussais en souriant la lampe de la main sans détourner mon regard de la page, et je sentais mes doigts tout chauds de ses pleurs » (p. 50).

Dans ce mouvement d'interrogation, voire de dissolution de l'imaginaire, font en fait retour les lois *symboliques*, un temps suspendues, les frontières de tous ordres, un temps effacées. D'emblée une forme d'incommunicabilité avait été manifestée : entre les pêcheurs attachés à leur terre, à leur milieu, et ces jeunes gens en rupture de banc. Ce qui est la condition du roman et du romanesque – le départ des deux jeunes gens quittant la France et leur famille – est aussi, du point de vue de ceux dont ils adaptent le mode de vie, leur faute originelle, le signe indélébile de leur différence. Aussi le roman énonce-t-il, parallèlement au récit d'adoption ou d'*intégration* imaginaire qu'il développe, les signes d'un écart qui persiste : il apparaît ainsi, en un constat qui brise l'unanimité ou l'utopie politique par ailleurs célébrée (le lien communautaire qui s'ébauche par exemple), que certaines passions sont inconnues au peuple (p. 48). Le personnage de Cecco, plus tard, est-il rien d'autre que la voix de la réalité, pariant sur le retour des identifications et distinctions sociales ?

calculait-il instinctivement que mon empire sur les penchants de sa cousine ne serait pas éternel ; qu'une circonstance quelconque, mais inévitable, nous séparerait ; que j'étais étranger, d'un pays lointain, d'une condition et d'une fortune évidemment incompatibles avec celles de la fille d'un marinier de Procida ; qu'un jour ou l'autre l'intimité entre sa

---

<sup>16</sup> Graziella veut faire « éclore les paroles sur [s]es lèvres » (p. 50) alors qu'il n'est que lecteur.

cousine et moi se romprait comme elle s'était formée ; qu'elle lui resterait alors seule, abandonnée, désolée ; que ce désespoir même fléchirait son cœur et le lui donnerait brisé, mais tout entier. (p. 75)

Car il y a deux espaces, géographiques et symboliques, et toute la dialectique du roman consiste à suggérer l'existence du monde social au-delà ou autour de l'enclos imaginairement et concrètement construit :

Que nous étions heureux ensemble lorsque nous pouvions oublier complètement qu'il existait un autre monde au-delà de nous, un autre monde que cette maisonnette au penchant du Pausilippe ; cette terrasse au soleil, cette petite chambre où nous travaillions en jouant la moitié du jour ; cette barque couchée dans son lit de sable sur la grève, et cette belle mer dont le vent humide et sonore nous apportait la fraîcheur et les mélodies des eaux !

Mais, hélas ! il y avait des heures où nous nous prenions à penser que le monde ne finissait pas là, et qu'un jour se lèverait et ne nous retrouverait plus ensemble sous le même rayon de lune ou de soleil. (p. 94)

La rupture introduite par le changement de paragraphe, l'usage de l'adversatif, la redistribution de certains termes (« monde », « jour », « soleil »...) le changement de temps (de l'imparfait au conditionnel), la signification ultime et brutale de ce changement (« ensemble » / « plus ensemble ») exposent clairement cette division apparemment indépassable des temps et des espaces. Si une « circonstance » (p. 74) – le désir de Cecco d'épouser Graziella conduit les deux jeunes gens à s'interroger sur la nature de leur relation – interrompt la continuité du temps et fait bifurquer le récit, c'est qu'elle rappelle précisément l'existence du monde et des différences (de nationalité et de langue, d'âge, de classe, de manière d'être), par-delà la communauté que forment Graziella et le narrateur. C'est le temps du roman : temps des écarts et des différences, temps dialectique et discontinu. Souvenons-nous qu'au moment de l'évocation de son « devenir-peuple », le narrateur avait affirmé : « Nous avons *presque* son costume » (p. 20, c'est nous qui soulignons). Toute la « narrativité » et le pathétique du roman tiennent dans ce « presque », qui régulièrement fait retour<sup>17</sup>.

La scène tragique de la robe « essayée » par Graziella, à tous égards fondamentale, l'est d'abord parce qu'elle fait événement de l'effort pour supprimer le « presque », et, *in fine*, de l'exposition dramatique de la différence comme telle. Graziella « se déguise » en femme du monde pour plaire au narrateur ; mais celui-ci juge son comportement, son habillement, mal ajustés à sa nature<sup>18</sup> :

J'avais tout de suite et trop bien compris la pensée de la pauvre enfant. Honteuse de la différence de condition entre elle et moi, elle avait voulu éprouver si un rapprochement

---

<sup>17</sup> Cf. : « je me sentais presque sous le toit paternel dans cette famille inconnue. » (p. 9) ; « j'ai parlé de lui presque partout où j'ai eu à parler de moi... » (p. 14) ; « La vieille femme se jeta à nos pieds et nous demanda pardon de ses soupçons. Depuis cette heure, elle nous aima presque autant qu'elle aimait sa petite-fille ou Beppo. » (p. 38) ; « Aimer pour être aimé, c'est de l'homme ; mais aimer pour aimer c'est presque de l'ange. » (p. 75)

<sup>18</sup> Pour une lecture plus précise et plus « sensible » de cette scène, je renvoie à la belle analyse de Paule Petitier (« *Graziella*, roman des objets ») dans le présent « volume ».

dans le costume rapprocherait à mes yeux nos destinées. Elle avait tenté cette épreuve à mon insu, avec l'aide de ses amies, espérant m'apparaître tout à coup ainsi plus belle et plus de mon espèce qu'elle ne croyait l'être sous les simples habits de son île et de son état. Elle s'était trop trompée. (p. 99)

La cadence mineure marque l'ampleur de l'erreur et fait entendre la frappe de la réalité symbolique et sociale. Le lecteur, dans son appréhension de la scène, ne peut que prendre acte de l'absence de communication et adopter le point de vue de l'un ou l'autre des acteurs. Graziella est assignée par le regard du narrateur à une place, dont elle ne peut changer<sup>19</sup>, comme si le narrateur (le romancier ?) dénonçait la « passion de l'impossible<sup>20</sup> » qui meut le peuple. Les ultimes paroles de Graziella, inversement, prenant acte de la coupure, ne s'adressent qu'aux accessoires, à la fois causes et révélateurs de la disjonction. La fusion était confusion, l'indistinction était une illusion, les oppositions se rétablissent. Le roman semble donc conduire, contre l'empire de l'imaginaire, ou en en limitant la force, à accepter la loi du symbolique.

À moins que, plus profondément encore, l'œuvre de Lamartine ne fasse revenir la menace de l'absence de sens et du déchirement. Si le symbolique est magiquement oublié, une certaine *réalité* semble en même temps déniée par le discours tout-puissant du narrateur. Réalité de la temporalité, du passage du temps tout d'abord. À mesure qu'avance le roman, à mesure que se réduit l'espace qu'il explore (on passe d'une région, d'une activité, d'une communauté, à une histoire d'amour), sont laissées en arrière une partie du monde et une part de ce que sont les personnages. La séquence de la lecture – première expérience du décalage entre les êtres – est ainsi suivie (c'est le passage du deuxième au troisième chapitre) tout à la fois d'un retour à la ville et de l'évocation de la naissance d'un amour qui fait le vide<sup>21</sup>. Le retour à Naples et, surtout, la séparation du narrateur d'avec son ami, son double, au tout début du chapitre trois, signent symboliquement le moment de la rupture avec le passé : la cadence mineure, adéquate à cette rétractation de l'univers, devient le rythme dominant – « Il me prêta cinquante louis pour combler le vide que ces six mois avaient fait dans ma bourse<sup>22</sup>, et il partit. » (p. 56) ; « Je me noyais le cœur de mélancolie. » (p. 56, après une phrase particulièrement longue) ; « Il s'en alla. Je ne le revis plus. » (p. 57) –, renversements et antithèses se substituent aux symétries, et les assonances et allitérations disent à présent l'enfermement en soi et l'assèchement de l'imaginaire : « me semblait maintenant une mort lente » (p. 56). Une partition mouvante s'établit entre ce qui est encore vivant, encore visible et ce qui s'oublie et s'efface. Le temps perpétuellement divisé et destructeur de la vie s'oppose donc au temps de l'imaginaire. Aussi le narrateur finit-il par manifester, au quatrième chapitre, l'impossibilité de l'Un-tout que célébrait d'abord le roman.

---

<sup>19</sup> Voir son constat : « Je vois bien qu'il faut rester ce que je suis et mourir où je suis né. » (p. 101)

<sup>20</sup> Selon la célèbre formule utilisée par Lamartine à propos des *Misérables* de Hugo.

<sup>21</sup> Voir p. 79.

<sup>22</sup> Notons l'image ici utilisée : les six derniers mois (objets des chapitres un et deux) ont fait « le vide ».

Je passai un jour entier à me promener dans les rues désertes de la ville engloutie. Ce tombeau, ouvert après deux mille ans et rendant au soleil ses rues, ses monuments, ses arts, me laissa aussi insensible que le Vésuve. L'âme de toute cette cendre a été balayée depuis tant de siècles par le vent de Dieu qu'elle ne me parlait plus au cœur. Je foulais sous mes pieds cette poussière d'hommes dans les rues de ce qui fut leur ville avec autant d'indifférence que des amas de coquillages vides roulés par la mer sur ses bords. Le temps est une grande mer qui déborde, comme l'autre mer, de nos débris. On ne peut pas pleurer sur tous. À chaque homme ses douleurs, à chaque siècle sa pitié ; c'est bien assez. (p. 80)

Le rétrécissement des phrases et des propositions mime le rétrécissement du cœur et de la perspective. L'amour, en essence, implique aveuglement, perspective auto-centrée et souffrance. Le mouvement du texte consiste donc aussi à repousser dans le passé une part de l'expérience vive et à faire ainsi venir au premier plan le « fond de tristesse » (p. 95) présent en filigrane depuis le début du récit. L'évocation de la vie de la famille de Graziella avait offert une première version, en réduction, de cette temporalité destructrice :

Les filles étaient mortes religieuses dans le monastère de l'île. Les fils avaient perdu toute la fortune dans les tempêtes qui avaient englouti leurs navires. La famille était tombée en décadence. Elle avait échangé jusqu'à son beau nom grec contre un nom obscur de pêcheur de Procida. « Quand une maison s'écroule, on finit par en balayer jusqu'à la dernière pierre », nous disait Andréa. « De tout ce que mon aïeul possédait sous le ciel, il ne reste rien que mes deux rames, la barque que vous m'avez rendue, cette cabane qui ne peut pas nourrir ses maîtres, et la grâce de Dieu. » (p. 46)

L'imaginaire est aussi une manière de s'accrocher aux restes de ce qui fut, rêve de refaire du débris un tout, du fragment une totalité. Le même constat revient d'ailleurs à la fin du roman :

Douze ans plus tard je revins à Naples. Je cherchai ses traces. Il n'y en avait plus ni à la Margellina ni à Procida. La petite maison sur la falaise de l'île était tombée en ruine. (p. 105)

Ce qu'occulte aussi la célébration des images et des rêves d'unité et d'harmonie a donc pour nom la mort. L'image laisse derrière elle tristesse, pulsion de mort et néant. Les signes matériels et symboliques de la mort sont en fait introduits dans l'espace fictionnel dès l'« Épisode », quand la grand-mère de Graziella manifeste la volonté de transformer les débris du bateau en planches pour un cercueil (p. 36). À la présence des images dans la première partie du roman, répondent plus tard la « présence » effrayante du « vide et de la nuit » (p. 77) que fait apparaître le possible éloignement de Graziella, laissant un « vide » à sa place (*ibid.*), le « vide de la chambre » dans lequel le narrateur se retrouve, le vide que rencontre le regard en quête d'une présence :

Ôtez de la vie le cœur qui vous aime : qu'y reste-t-il ? Il en est de même de la nature. Effacez-en le site et la maison que vos pensées cherchent ou que vos souvenirs peuplent, ce n'est plus qu'un *vide éclatant* où le regard se plonge sans trouver ni fond ni repos. (p. 79, c'est nous qui soulignons)

Les ruptures de construction, la brièveté des sections dans le quatrième chapitre semblent porter la marque de cette tristesse mortifère. Les deux « sillons creux et serpentant jusqu'à

[l]a bouche » (p. 36) du père de Graziella avaient d'ailleurs d'emblée été lus comme le signe d'une brisure et d'une désunion. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de constater que le narrateur, dans le quatrième chapitre, procède très explicitement à un renversement :

les images pressées de toutes ces douces habitudes de notre vie passée, qui me remontaient à la fois dans la pensée et qui s'évanouissaient tout à coup pour me laisser comme dans un abîme de solitude et de néant ; tout cela me fit sentir pour la première fois ce qu'était pour moi la société de cette jeune fille et me montra trop qu'amour ou amitié, le sentiment qui m'attachait à elle était plus fort que je ne le croyais, et que le charme, inconnu à moi-même, de ma vie sauvage à Naples ce n'était ni la mer ni la barque, ni l'humble chambre de la maison, ni le pêcheur, ni sa femme, ni Beppo, ni les enfants, c'était un seul être, et que, cet être disparu de la maison, tout disparaissait à la fois. Elle de moins dans ma vie présente, et il n'y avait plus rien. Je le sentis : ce sentiment confus jusque-là, et que je ne m'étais jamais confessé, me frappa d'un tel coup que tout mon cœur en tressaillit, et que j'éprouvai quelque chose de l'infini de l'amour par l'infini de la tristesse dans laquelle mon cœur se sentit tout à coup submergé. (p. 78)

Accumulation de déterminations, fluidité des enchaînements, énumérations, jeux de symétries, de correspondances, règne d'un affect dominant et unifiant : tous les traits de l'écriture de l'imaginaire se retrouvent ici, mais sous un signe inversé ; il s'agit désormais de manifester un contraste, de dessiner une division interne à la temporalité et à la conscience du personnage. Dans cet autre temps, cet autre régime de l'imaginaire, les images portent présence *et* absence : elles livrent passage au néant.

On retrouve la même ambiguïté et le même renversement dans la scène-pivot de la lecture collective. Après le partage, la communion, l'abolition des différences, arrivent la séparation, la tristesse, le manque : « On se sépara » (p. 52). Le narrateur met tout particulièrement l'accent sur l'effet de pétrification produit par la lecture et sur le silence qui s'installe ensuite. Tout se passe, là encore, comme si la lecture faisait remonter à la surface ce fond morbide du symbolique, cette disjonction des mots et des choses, des sentiments et de la réalité, des désirs et des êtres, qui les laissent vides et creux : « [mes paroles] semblaient, à la fin du récit, venir de loin et tomber de haut dans l'âme avec l'accent creux d'une poitrine vide où le cœur ne bat plus et qui ne participe plus aux choses de la terre que par la tristesse, la religion et le souvenir. » (p. 52)

Mais si la construction du roman consiste pour une part à opposer à l'imaginaire la pulsion de mort, c'est aussi l'éros et sa véritable nature que le texte fait revenir en contrebande, malgré son discours apparent. La scène de « déguisement » de Graziella, par exemple, peut être lue en ce sens. Dans la frappante description de l'habit qui se déchire – « la nature avait rompu l'étoffe à chaque mouvement » (p. 100) –, par la teneur de la comparaison « naturalisante » – « comme une écorce de sycomore qui se déchire sur les branches de l'arbre aux fortes sèves du printemps » (p. 100) –, n'est pas seulement manifesté la persistance des clivages sociaux mais la nature d'un corps érotisé (il est question à mots couverts des seins et des épaules de Graziella), et d'un désir sur lequel bute le narrateur. Ainsi, ce qui est forclos (le désir de l'autre et le corps) se dit autrement. Au rebours d'un romantisme facile ou d'un désenchantement convenu (un être passionné se heurte aux lois

qui entravent l'expansion de l'amour), *Graziella* oppose – dans le chapitre quatre notamment, qui laisse le narrateur et Graziella en vis-à-vis – la complexe réalité du désir aux fictions consolantes et aveugles de l'imaginaire<sup>23</sup>. Tout avait été annoncé, en un sens, par l'ouverture du roman, proposant une version comique et condensée de son intrigue globale. « Cette aventure vous apprendra à ne pas vous fier aux apparences d'amitié qu'on aura pour vous plus tard ; cela pourrait bien être autre chose. » (p. 7) dit la jeune femme attirée par lui au jeune narrateur qui l'avait naïvement prise pour un amical compagnon de voyage. Cet « autre chose » est l'objet « réel » du roman : la différence sexuelle et le désir, oubliés par un narrateur qui ne veut avoir affaire qu'au même.

Telle est peut-être la loi de ce réel, qui creuse de son altérité menaçante la ligne claire du récit de l'enchantement imaginaire : il n'est pas de rencontre possible. Là où existent un désir, une aspiration – politique, sentimentale ou érotique –, s'installent le malentendu et la distance. D'où cette figuration récurrente de la déchirure et du débris qui hante le roman. À l'orée de *Graziella*, ce sont les « vestiges du temps et de la mort » (p. 8) qu'observe le narrateur à Naples. Narrateur qui ne cesse ensuite d'être confronté à la violence déchirante de l'Histoire et de l'existence, à la dislocation, au morcellement de ce qui devrait ne faire qu'un. La scène de l'accident de bateau en mer en donne, de manière volontairement insistante, une image emblématique :

les autres parties de la coque, la poupe, le mât, les membrures, les planches peintes, étaient semées ça et là sur la grève, semblables aux membres des cadavres déchirés par les loups après un combat. Quand nous arrivâmes sur la plage, le vieux pêcheur était occupé à courir d'un de ces débris à l'autre. Il les relevait, il les regardait d'un œil sec, puis il les laissait retomber à ses pieds pour aller plus loin. Graziella pleurait, assise à terre, la tête dans son tablier. Les enfants, leurs jambes nues dans la mer couraient en criant après les débris des planches, qu'ils s'efforçaient de diriger vers le rivage. (p. 32)

Comme un leitmotiv, revient la mention des « débris » (voir également p. 33), et la comparaison avec les cadavres déchirés par les loups, presque étrange en sa radicalité, dit bien la portée de ce qui arrive. « [O]ù est-elle son image, jouet des flots ? » (p. 33) demande explorée la grand-mère de Graziella : expérience inaugurale et sans cesse rejouée de la rupture de l'unité, de la perte de l'image (où est l'image qui unifie et donne sens ?), dont, au fond, ne se relèveront jamais tout à fait les personnages. À la fin du roman, quand le narrateur, en quête de réparation, encore guidé par son imaginaire, part chercher Graziella disparue, il ne recueille plus qu'un fragment du tout privé de vie – les « tresses coupées de ses beaux cheveux noirs [...] déchirés » (p. 90), pareilles à « une branche morte détachée de l'arbre » (*ibid.*)

Encore le morcellement ne touche-t-il pas que des objets matériels ou des réalités physiques : c'est plus fondamentalement le langage, la possibilité de dire immédiatement la souffrance d'être qui est attaqué. Notons ainsi que la destruction du bateau, source de pleurs

---

<sup>23</sup> La vive critique de Flaubert reprochant à Lamartine l'escamotage de toute dimension sexuelle dans son roman apparaît en ce sens quelque peu injuste, ou « décalée ».

et du surgissement des souvenirs (c'est le versant élégiaque du roman), avait aussi été associée à un « dire » désordonné, incomplet, en voie d'extinction : ce ne sont que « lambeaux de plainte », « accents confus » (p. 32), jusqu'au tarissement de la parole : « Puis elle alla se rasseoir et ne dit plus rien » (p. 33). L'évocation elliptique et indirecte des violences de l'Histoire et de la politique, au début du roman, se concrétise pareillement dans l'image des *disjecta membra* d'un courrier en souffrance : « Les dépêches déchires et les lambeaux de lettres flottaient au vent » (p. 13) ; et lorsque advient enfin le moment du dévoilement (Graziella confesse au narrateur son amour et son désir), par un paradoxe qui synthétise peut-être une des directions de l'histoire racontée (la négativité a-symbolique du malheur *vs* l'imaginaire construction du bonheur), le flux de la parole libératrice, puisant dans les images chéries du passé, aboutit à une suspension du langage : une âme se verse dans une autre, mais les lèvres ne peuvent produire un sens, « finissent par balbutier des sons inarticulés et confus comme des baisers d'enfant qui s'endort. » (p. 92) Faut-il y lire l'échec du symbolique à rédimmer les failles de l'imaginaire, à énoncer les blessures du réel ?

Il y a du récit malgré tout, pourrait répondre le lecteur de *Graziella* : une voix émerge, une parole se fait entendre, un sens se dessine, lequel implique d'aborder l'œuvre de Lamartine sur un autre plan, d'adopter un parcours de lecture différent.

## Naissance d'un écrivain

*Ce qu'il faut de malheur pour la moindre chanson  
Ce qu'il faut de regrets pour payer un frisson  
Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare*

Louis Aragon

Qu'est-ce qui, fondamentalement, a changé entre le début et la fin du roman ? À la fois le statut du narrateur, son rapport à sa parole, et la place accordée à Graziella par le texte. L'attention à ce double devenir permet de lire aussi le roman comme l'histoire de l'accès progressif d'un personnage à son désir et à sa vocation propres.

D'emblée, le jeune homme qui court le monde affirme la véritable finalité de ses voyages et de la relation qu'il établit avec les pêcheurs dont il veut mener la vie : pas seulement vivre, jouir, mais *raconter* ce plaisir, en faire l'objet d'un récit-poème :

Ces nuits tièdes et lumineuses passées sous la voile, dans ce berceau ondoyant de larmes et sous le ciel profond et étoilé, nous semblaient une des plus mystérieuses voluptés de la nature, qu'il fallait surprendre et connaître, ne fût-ce que pour la raconter. (p. 17)

Arrivant à Ischia, le narrateur célèbre par une longue description les maisons suspendues aux pentes de la montagne, qui sont « en songe » « la demeure idéale *d'un poète* ou d'un amant » (p. 19, c'est nous qui soulignons). Mais ce ne sont alors que « songes » précisément, au temps de l'imaginaire des jeunes gens. Quand le jeune « héros » et son ami soutiennent à Graziella et sa famille qu'ils ont quitté proches et patrie pour regarder le monde,

s'éprouver vivants et « recueillir des impressions, des sentiments, des idées, que nous écrivions peut-être ensuite en vers, comme ceux qu'ils voyaient écrits dans nos livres » (p. 46), cette proclamation est accueillie par des rires incroyables : les prétendus poètes n'ont ni l'apparence physique ni les moyens de leur poésie.

Le chapitre trois a, sur cet axe narratif, valeur de transition. Le narrateur, au présent de vérité générale, fait de l'homme un être voué à la parole et à la poésie :

Il semble que la parole soit la seule prédestination de l'homme et qu'il ait été créé pour enfanter des pensées, comme l'arbre pour enfanter son fruit. L'homme se tourmente jusqu'à ce qu'il ait produit au-dehors ce qui le travaille au-dedans. Sa parole écrite est comme un miroir dont il a besoin pour se connaître lui-même et pour s'assurer qu'il existe. Tant qu'il ne s'est pas vu dans ses œuvres, il ne se sent pas complètement vivant. (p. 68)

Mais il est encore fort mauvais poète, « écrivain imaginaire » dont la pratique n'est pas à la hauteur des aspirations. D'où cette succession de temps pour dire l'accroissement de la distance entre le jeune homme et ce qu'il écrit :

J'étais à cet âge où l'âme a besoin de se nourrir et de se multiplier par la parole. Mais, comme il arrive toujours, l'instinct se produisit en moi avant la force. Dès que j'avais écrit, j'étais mécontent de mon œuvre et je la rejetais avec dégoût. Combien le vent et les vagues de la mer de Naples n'ont-ils pas emporté et englouti, le matin, de lambeaux de mes sentiments et de mes pensées de la nuit, déchirés le jour et s'envolant sans regret loin de moi ! (p. 68)

Au présent de vérité générale, nous venons de le voir, succèdent l'imparfait, le passé simple, le plus-que-parfait et le passé composé. Combiné à l'image dysphorique et récurrente, on s'en souvient, de la déchirure et des lambeaux, ce dernier temps, rejetant en arrière les sentiments couchés à l'écrit, dit la dissociation du sujet, échouant encore à accéder à la parole. Au cœur du quatrième chapitre, le diagnostic semble même cruel :

On me prenait pour un peintre qui étudiait des points de vue, parce que j'écrivais de temps en temps quelques notes sur un petit livre de dessins que mon ami m'avait laissé. Je n'étais qu'une âme errante qui divaguait ça et là dans la campagne pour user les jours. Tout me manquait. Je me manquais à moi-même. (p. 80)

Là où devrait être un écrivain, n'est pas encore un sujet.

À mesure qu'il se tourne vers les mots, le narrateur se détourne cependant de la réalité et des corps : double mouvement que la conclusion du chapitre trois manifeste. Opposant, en un enchaînement badin et amusant (p. 69), Graziella, désireuse de l'arracher à la fascination des livres, et le narrateur, oubliant le monde au profit des mots écrits ou à écrire, la scène désigne bien l'enjeu même du roman : le devenir-écrivain suppose une rupture avec le monde des sensations et des sentiments. Rêvant sur « la demeure idéale d'un poète ou d'un amour » (p. 19), le narrateur pouvait bien, dans un premier temps, rapprocher l'amour et la poésie ; il vient un moment où un choix doit être fait. La différence qu'établit Jacques Rancière, dans un texte des *Courts Voyages au pays du peuple*, entre l'acte poétique (celui de Rilke) et le récit de l'historien (celui de Michelet) pourrait ici éclairer le

cheminement lamartinien : en face de toute « organisation heureuse du sens », à la place d'un récit qui simplement « recueille et rassemble<sup>24</sup> » et fait adhérer les mots et les choses, le discours et la vie, « l'acte poétique se pose peut-être comme l'acte du rapport impossible, la séparation entre la capacité de dire juste et la satisfaction du désir amoureux, entre l'art d'écrire et l'art d'aimer<sup>25</sup>. » Si la première partie du roman, sur un plan à la fois esthétique, humain et politique, repose sur le « mythe de la totalité harmonieuse où chaque chose et chaque être trouverait sa place<sup>26</sup> », il apparaît ensuite que le poème, « deuil du rapport social<sup>27</sup> », « ne peut commencer qu'à la séparation<sup>28</sup> ». À la fin du roman, la vie « s'oriente vers l'œuvre et vers le temps de l'œuvre où elle s'accomplira<sup>29</sup> ». Faisant dans le quatrième chapitre l'expérience de l'éloignement, de la perte et de l'oubli, s'extrayant du cercle enchanté de l'imaginaire, le jeune narrateur devient sujet d'énonciation, accède à la poésie en première personne – c'est « Le premier regret », à la toute fin du roman – et au récit. « Le moi, qui est imaginaire, constitué en son noyau par une série d'identifications aliénantes, doit céder devant le sujet qui est parlant<sup>30</sup> », bref, devant l'écrivain, « sujet parlant » par excellence.

On comprend dès lors le déroulement de la trajectoire écrite de Graziella, qui s'accomplit parallèlement à cette métamorphose du narrateur. D'abord pure image à l'intérieur d'un monde imaginaire plus vaste, nous l'avons vu, le personnage devient, dans le deuxième temps du roman, un corps individualisé, qui n'est plus ajusté à sa représentation et introduit un dérèglement dans l'espace de la fiction. Corps qui doit donc être effacé, corps ensuite dénié, fragmenté, mis à mort, mis au tombeau : corps qui n'a alors d'autre lieu que la mémoire et les mots du narrateur. Le roman figure explicitement le déplacement et la substitution (du corps concret situé au corps flottant et subjectivé) à l'origine de l'écriture : « Je ne sais pas où dort ta dépouille mortelle, ni si quelqu'un te pleure encore dans ton pays ; mais ton véritable sépulcre est dans mon âme. C'est là que tu es recueillie et ensevelie tout entière. » (p. 105) Pour que le jeune homme itinérant se transforme en sujet écrivain, pour qu'il saisisse le véritable sens de l'écriture, la « distance entre la jouissance des mots et la possession des choses et des êtres<sup>31</sup> », il faut *perdre* Graziella, au double sens du terme. Dans un dernier temps, le roman célèbre et « sublime » la jeune femme, transformée en être littéraire, ramenée à son nom, celui-là même du roman : « Ton nom ne me frappe jamais en vain. J'aime la langue où il est prononcé. » (p. 106) De l'image au corps, du corps au nom : tel serait donc, *in nuce*, le cheminement de l'écriture. Ce nom, soulignons-le, n'est cependant pas inscrit dans le poème auquel semblent aboutir la trajectoire et la relation

---

<sup>24</sup> Jacques Rancière, *Courts Voyages au pays du peuple* [1990], Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 106.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>29</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986, p. 20.

<sup>30</sup> Éric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire, op. cit.*, p. 215.

<sup>31</sup> Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 112.

racontées : « Il n’y manquait que le nom de Graziella, Je l’y encadrerais dans une strophe, s’il y avait ici-bas un cristal assez pur pour renfermer cette larme, ce souvenir, ce nom ! » (p. 106) Le nom manque au poème, comme l’être manque au nom, comme le corps manque au sujet, comme le sujet manque à être-soi<sup>32</sup>. Telle est la *condition* du sujet, la condition du poème.

Au terme du parcours dessiné, Graziella est un nom que l’écriture célèbre parce qu’il arrache le « poète » à sa quiétude et signifie au-delà de lui-même, nom de la souffrance de l’amour, du sentiment ignoré. Oui, telle est bien l’écriture ici : « Une puissance, fruit probable d’une longue initiation, qui défait l’immobilité stérile de l’imaginaire amoureux et donne à son aventure une généralité symbolique<sup>33</sup>. » Ce qu’on pourrait appeler la structure en sablier du roman tient à ce double mouvement : du tout au deux (de la première à la deuxième partie, le roman se concentre sur le couple), puis du deux au monde convoqué, pris à témoin. L’accès à l’écriture trouve en effet son achèvement dans un déplacement de l’adresse : après avoir interpellé Graziella disparue, le récitant se tourne vers le lecteur : « La sienne m’a pardonné. Pardonnez-moi aussi, vous ! » (p. 111). Manière de conquérir un rapport à l’autre, et, par cette médiation, un autre rapport à soi : le texte « construit un lecteur virtuel tout à la fois lettré et sensible, qui sache s’identifier au héros mais également le juger et le pardonner<sup>34</sup> ».

Désormais impossible dans la réalité, l’amour revient cependant dans le dernier temps du roman, comme amour *qui aurait pu être*.

Combien je rougis aujourd’hui d’avoir rougi alors ! et qu’un seul des rayons de joie ou une des gouttes de larmes de ses chastes yeux valait plus que tous ces regards, toutes ces agaceries et tous ces sourires auxquels j’étais prêt à sacrifier son image ! Ah ! l’homme trop jeune est incapable d’aimer ! Il ne sait le prix de rien ! Il ne connaît le vrai bonheur qu’après l’avoir perdu ! (p. 104)

Ce qui s’énonce en ces phrases est l’émergence paradoxale d’un affect et d’une singulière dimension élégiaque, *à contretemps* : ce n’est pas l’amour perdu ou malheureux qui est déploré mais l’incapacité passée à aimer. D’où le paradoxe de ce temps de l’accès à l’écriture : plus l’être réel et le temps de la vie en commun s’éloignent et plus ils brillent dans la mémoire et dans le texte. « Plus j’ai vécu, plus je me suis rapproché de toi par la pensée. Ton souvenir est comme ces feux de la barque de ton père, que la distance dégage de toute fumée et qui brillent d’autant plus qu’ils s’éloignent davantage de nous. » (p. 105) : le roman abonde en énoncés qui établissent ainsi une corrélation inversée entre l’ordre de la présence, du plaisir immédiat, et l’ordre de la conscience et du dire<sup>35</sup>. Le passage du temps et la distance permise par l’écriture n’ont donc plus pour seule fonction de rectifier les erreurs de jeunesse du sujet

---

<sup>32</sup> Voir la citation supra : « Je me manquais à moi-même. » (p. 80)

<sup>33</sup> Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 342.

<sup>34</sup> Joëlle Gleize, « Graziella, une socio-physiologie de la lecture naïve », *Romantisme*, n° 95, 1997, p. 60.

<sup>35</sup> Plus tôt dans le chapitre (p. 78), on s’en souvient, « infini de l’amour » et « infini de la tristesse » liée à la perte, aux images de l’absence, avaient été associées.

devenu écrivain. Ils rendent possible une ré-union de la poésie et de l'amour qui se nourrit de l'absence et de la juste distance<sup>36</sup> trouvée. Car si le roman laisse « la cassure irréparable<sup>37</sup> », il raconte aussi une liaison *in absentia*. Le temps de l'écriture, temps de l'après-coup, assure le triomphe à *distance* de Graziella. Si la jeune femme avait été caractérisée par sa mémoire<sup>38</sup>, c'est, à la fin du roman, le narrateur qui se transforme en être de mémoire – « Le temps efface vite sur la terre, mais il n'efface jamais les traces d'un premier amour dans le cœur qu'il a traversé » (p. 105) ; si les larmes avaient d'emblée été instituées signes d'humanité<sup>39</sup> par Graziella, ensuite relayée par le discours du narrateur<sup>40</sup>, c'est le narrateur-écrivain qui les associe *in fine* à l'amour – « Et c'est ainsi que je connus l'amour : par une larme dans des yeux d'enfant. » (p. 94) – et exhibe de façon insistante des « larmes écrites » (p. 111) – « Il y a toujours au fond de mon cœur une larme qui filtre goutte à goutte et qui tombe en secret sur ta mémoire pour la rafraîchir et pour l'embaumer en moi. (105) » : « Le premier regret » ne nous fait-il pas passer de « *Je veux rêver et non pleurer* » (p. 107) à « *Je veux pleurer* » (p. 111)<sup>41</sup> ? En un sens, le narrateur-écrivain reprend *in fine* le geste de Graziella lui offrant ses cheveux : transformer la perte en sacrifice, la profanation en célébration, la fragmentation en offrande, l'objet nié, attaqué, mutilé – ces « tronçons », des « cheveux déchirés plutôt que coupés<sup>42</sup> » dans le cas de Graziella, les fragments de souvenirs de l'être disparu dans le cas du narrateur – en aliments du don et de la profération. Dans une certaine mesure, c'est en devenant *réellement* comme Graziella, en lui assurant cette paradoxale victoire, en saisissant dans l'après-coup ce qu'elle fut, que le narrateur s'avère capable de poésie et de récit. Le temps de l'écriture « nous donne les choses, les événements et les êtres dans une présence irréelle qui les élève à ce point où ils nous émeuvent.<sup>43</sup> » La parole littéraire qui dit ce qui n'a pas été, si elle ne ressuscite pas Graziella, comble la béance laissée par la perte, re-suscite du corps, re-dessine une image, *comme image* : « je ne puis jamais relire ces vers sans adorer cette *fraîche image* que rouleront éternellement pour moi les vagues transparentes et plaintives du golfe de Naples » (p. 111, c'est nous qui soulignons), lit-on à la conclusion du roman. En ce sens, l'écriture est aussi ce qui, après une nécessaire prise de distance, *rend* l'imaginaire,

---

<sup>36</sup> Le texte doit tout à la fois sacrifier le corps en excès aux mots, et se garder de l'excès de mots du temps de l'imaginaire et de la lecture, qui crée l'illusion de la présence et le manque : ni extinction ni euphorie du langage.

<sup>37</sup> Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 116.

<sup>38</sup> Voir « Sa mémoire avait tout conservé ; elle lui rappelait tout, comme l'herbe des montagnes du Midi, à laquelle le vent a mis le feu pendant l'été, conserve l'empreinte de l'incendie à toutes les places où la flamme a passé. » (p. 91)

<sup>39</sup> Au début du roman, la preuve, pour Graziella s'élevant contre sa grand-mère, que le narrateur et son ami sont du côté du bien est la « larme » qui brille dans leurs yeux (p. 30).

<sup>40</sup> Cf. « On ne peut jamais frapper un peu fort sur le cœur de l'homme sans qu'il en sorte des larmes, tant la nature est pleine, au fond, de tristesse ! » (p. 45) ou « on n'ébranle jamais l'homme sans qu'il en tombe des pleurs » (p. 52).

<sup>41</sup> Sur la « sentimentalité » du roman, la place qu'il laisse aux sentiments, voir l'article de François Vanoosthuyse dans le présent volume.

<sup>42</sup> Voir p. 90 : « Elle m'apparut comme la statue mutilée de la Jeunesse dont les mutilations mêmes du temps relèvent la grâce et la beauté en ajoutant l'attendrissement à l'admiration. »

<sup>43</sup> Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 20-21.

sous une forme épurée. Évoquant la réaction émue de Graziella à la lecture des vers du Tasse, le narrateur distingue la poésie de la jeunesse et la poésie de la vieillesse :

La musique de ces vers la faisait pleurer et rêver longtemps encore après que j'avais cessé de lire. La poésie n'a pas d'écho plus sonore et plus prolongé que le cœur de la jeunesse où l'amour va naître. Elle est comme le pressentiment de toutes les passions. Plus tard, elle en est comme le souvenir et le deuil. Elle fait pleurer ainsi aux deux époques extrêmes de la vie : jeunes, d'espérances, et vieux, de regrets. (p. 74)

Peut-être pourrait-on ici reconnaître la structure ternaire du roman et sa « progression » : de la poésie « imaginative » de la jeunesse à la poésie « vraie » de l'âge mûr, en passant par la lutte entre la vie et la poésie....

Cette poésie vraie, mélange de parole lyrique et de récit, fait bien plus que résumer l'expérience traversée et la manière dont elle a été vécue. Elle invente un *autre temps* dont le poème de fin donne en un sens l'image condensée : temps à la fois cyclique et fluide, qui conjoint la répétition, le « retour à » (c'est la fonction du refrain), et l'attention aux ruptures qui font qu'il y a récit. En d'autres termes, le roman (et non le simple poème) reprend<sup>44</sup> la quête (imaginaire) du lien, rétablit une forme de liaison (par le souvenir et la parole), ménage des étapes et des distinctions liées à l'irruption de la réalité, pour finalement instituer une distance symbolique plus haute (à l'Autre célébrée). *Graziella* découvre de la sorte sa dynamique propre : celle d'un acheminement libérateur vers le récit, dont témoigne l'issue du poème, substituant à la posture défensive du refrain – « *Mais pourquoi m'entraîner vers ces scènes passées ?* » (p. 107) – une paradoxale affirmation de la vie – « *Remontez, remontez à ces heures passées ! / Vos tristes souvenirs m'aident à soupirer !* » (p. 111).

« Il n'y a pas d'amour heureux », rappellera plus tard un autre poète, en une célèbre élégie ; mais peut-être y a-t-il un bonheur dans l'écriture, dans le tissage du temps écrit. Et si le « J'ai pleuré » (p. 111) conclusif, à la valeur testimoniale, semble attester l'intensité d'une souffrance, l'aspect accompli du passé composé relègue aussi l'émission des larmes dans le passé. Le roman peut commencer : c'est maintenant à la parole littéraire, sans chair mais vibrante, de s'en aller courir le monde.

---

<sup>44</sup> Au double sens du terme.