

Graziella, roman des objets

Paule Petitier

Université Paris Diderot – CERILAC

Dans la littérature du XIX^e siècle, Flaubert illustre le statut moderne et bourgeois des objets, leur prolifération, leur statut de marchandise, leur circulation, la fascination qu'ils exercent sur les personnages et la manière dont ils peuplent leurs rêves. Lamartine, lui, semble là pour exprimer le rapport traditionnel et en voie de disparition à l'objet d'avant la marchandise, rapport centré sur sa valeur d'usage et sur la familiarité introduite par une longue possession. Je songe bien sûr aux vers célèbres de « Milly ou La terre natale » :

Objets inanimés, avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer¹ ?

Ils font écho aux propos de Rilke :

Pour les pères de nos pères, une maison, une fontaine, une tour inconnue, leur vêtement même, leur manteau, étaient encore des objets infiniment familiers, infiniment plus familiers ; presque tout leur était un réceptacle, où ils trouvaient déjà de l'humain et accumulaient encore plus d'humain².

En lisant *Graziella*, j'ai été frappée de la présence insistante des objets, alors même que le récit se place depuis le début sous le signe du refus de la prolifération moderne des objets. Le narrateur fait le choix d'une existence presque ascétique, dans des logements tous comparés à des « cellules »³, dont l'ameublement est réduit au strict minimum. Ce parti-pris correspond à un choix esthétique de la part de l'auteur, sans doute au rejet d'un certain réalisme de la profusion du détail. Mais il est inséparable, dans un texte se voulant autobiographique, de ce qui apparaît comme un choix éthique du narrateur-personnage, dont l'idéal républicain est fortement suggéré par le début du récit. La sobriété voire le

¹ « Milly ou la terre natale », *Harmonies poétiques et religieuses*, dans *Œuvres*, Paris, Gosselin et Furne, 1832, t. III, p. 245.

² R.-M. Rilke, lettre de 1912, citée par G. Agamben dans *Stanzje*, Paris, Payot & Rivages, 1998, p. 72.

³ Les logis successifs du narrateur sont tous qualifiés de « cellule » : « Vers onze heures, je rentrais dans ma petite cellule de la maison du peintre, pour déjeuner. » (p. 38) – « Je revenais le soir au vieux couvent où, grâce à l'hospitalité du parent de ma mère, j'habitais une petite cellule qui touchait aux toits » (p. 44) – « Je convins avec le pêcheur et sa femme du taux d'une petite pension que je donnerais par mois, pour le loyer de ma cellule, et pour ajouter quelque chose à la dépense du ménage. » (p. 123) Les numéros de page donnés à la suite des citations renvoient dans tout cet article à l'édition de Jean-Michel Gardair, Gallimard, Folio classique, 1979.

dépouillement sont ainsi donnés à lire comme des valeurs liées à l'idéal de liberté politique qu'exprime le narrateur.

Où les objets font corps avec l'homme et le monde

Le mode de vie du jeune voyageur, déterminé par le double choix esthétique et éthique posé par l'ouverture du récit, lui permet de se glisser de façon non problématique dans le mode de vie du peuple, fondé lui sur une sobriété forcée. Le narrateur et son ami adoptent pour quelques mois la vie extrêmement simple d'une famille de pêcheurs napolitains. Le récit peint avec des couleurs lumineuses cette vie quotidienne partagée avec le peuple, poétique parce qu'elle repose sur un petit nombre d'objets qui en expriment à la fois la simplicité et la plénitude. Ainsi n'est-il pas insignifiant que les deux jeunes hommes entrent dans la vie du peuple par le biais de leur navigation avec le vieux pêcheur Andréa. La barque est en elle-même l'emblème de ce régime ancestral des objets qui entourent l'homme sans l'écraser parce qu'ils répondent aux besoins essentiels de l'existence sans négliger le besoin esthétique et religieux.

Il embarquait ses ustensiles de pêche dans son caique peint de couleurs éclatantes et surmonté à la poupe d'une petite image sculptée de saint François. Un enfant de douze ans, son seul rameur, apportait en ce moment dans la barque deux pains, un fromage de buffle dur, luisant et doré comme les cailloux de la plage, quelques figues et une cruche de terre qui contenait l'eau. (p. 48)

La barque constitue ainsi un microcosme, qui préfigure (ou modélise, on le verra) le microcosme de l'île, esthétique parce que rien n'y excède le nécessaire. Les objets forment une totalité close, constituent un monde dans la mesure où ils sont donnés dans leur plénitude essentielle.

Ils ne sont pas pris dans le système de l'échange, leur valeur est celle de leur usage et de l'autosuffisance qu'ils permettent. Ils sont fabriqués par ceux qui les utilisent, comme les voiles dont la grand-mère déplore la perte (« deux belles voiles filées par elle, tissées de son propre chanvre », p. 67), ou proviennent de l'économie locale comme ces « capotes de grosse laine brune » (p. 54) qu'achètent les deux Français pour se protéger des embruns.

Leur proximité avec le corps est frappante : soit parce qu'ils servent directement au corps, qu'ils le couvrent ou qu'ils le nourrissent, soit parce qu'ils sont très souvent représentés avec les gestes de leur usage, et dans leur harmonie avec le corps qui les porte.

La vieille mère parut bientôt tenant à la main une lampe de terre rouge qui éclairait son visage maigre et pâle et ses cheveux aussi blancs que les écheveaux de laine qui floconnaient sur la table autour de sa quenouille. (p. 65)

S'il y a là une image pittoresque, si la phrase fait tableau, c'est aussi parce que, au-delà des contrastes colorés, du clair-obscur, de la correspondance entre les textures, l'alliance des objets et du corps constitue un tout (la vieille femme tient la lampe qui, éclairant son visage, fait ressortir ses cheveux, qui à leur tour renvoient à un autre objet, la

quenouille posée sur la table, quenouille qui est traditionnellement l'attribut des vieilles femmes).

Dans d'autres cas, l'objet constitue des groupes, relie les corps tout en évitant leur contact direct, par exemple lorsque les deux jeunes hommes « boi[vent] l'eau claire et rafraîchie de la source, puisée par [Graziella] dans une petite jarre de terre oblongue qu'elle penchait en rougissant sur son bras, pendant que [leurs] lèvres se collaient à l'orifice » (p. 83) Plus encore qu'elle ne réveille des souvenirs de la statuaire classique ou néo-classique, la scène fait ressentir la plénitude innocente de ce monde où les choses assurent l'alliance des êtres.

La proximité de ces objets avec la nature n'est pas moins remarquable, par le biais de leur matériau rustique (« capotes de grosse laine brune », p. 54, lits faits de fougère ou de bruyère, p. 66, « paniers grossiers d'herbes marines tressées en nattes par les femmes », p. 104) ou par la grâce de comparaisons (à l'exemple du fromage précédemment cité, « luisant et doré comme les cailloux de la plage »). Les objets traduisent une relation harmonieuse avec le monde naturel ; ils sont les moyens et les signes de celle-ci. Il nous faut par conséquent élargir l'alliance des objets et des corps et penser, dans l'univers dépeint au début du récit, un continuum corps-objets-monde.

Au sein de la petite population d'objets, on est frappé de la grande proportion de contenant : cruches de terre, jarres, bouteille, et même ce comble de la continuité entre ustensile et monde naturel qu'est le petit puits creusé dans la roche pour contenir l'huile (p. 84). Une partie d'entre eux est destinée à trouver place dans un contenant majeur, la barque, lors du déménagement de la famille pour l'hiver.

La barque, comme nous l'avions pressenti, est bien en fin de compte l'objet qui résume ce monde d'objets et son osmose avec le monde humain.

La fin de la première barque, de la barque originelle, suscite dans la famille de pêcheurs un chagrin qui n'est pas seulement causé par la perte de leur seul moyen de subsister.

« Il [le pauvre esquif] se débattait avec un bruit sinistre comme des voix d'hommes en perdition qui s'éteignent dans un gémissement rauque et désespéré. » (p. 70)

Le spectacle de la barque démantelée par les flots tire à la grand-mère une lamentation, « comme si ces débris eussent été les membres d'un être chéri à peine privé de sentiment » (p. 71). Nous sommes revenus ici à notre point de départ, aux vers que je citais pour commencer : l'objet est comme une partie des personnes qui l'ont fabriqué, utilisé, il est imprégné d'elles. Construite par le fils disparu, la barque porte le souvenir de celui-ci, d'autant plus que l'on voit encore sur elle les traces de ses coups de hache (p. 72).

Sans fouiller très loin dans le symbolisme de la barque, on comprend qu'elle vaut comme image de la solidarité, familiale et sociale (sens symbolique encore présent dans l'expression « être dans le même bateau »). Lorsque les deux jeunes gens font affaire avec le vieil Andréa, ce n'est pas seulement pour se promener en touristes, mais pour ramer et prendre leur part du travail des pêcheurs. La barque lisse les différences sociales par la tâche

partagée. Les débris de la première barque brisée par la tempête seront transportés dans la maison de l'île pour y être réutilisés, ce qui fait de cette maison un équivalent spatial de la barque, un lieu régi par la même logique d'unité. Sa terrasse n'évoque-t-elle pas d'ailleurs le pont d'un bateau et n'y dort-on pas sur des voiles ?

L'épisode du rachat d'une nouvelle barque par les deux jeunes Français est ambivalent. D'une part, il illustre la solidarité créée par la barque précédente, et pourrait être interprété comme le signe d'une perpétuité du monde harmonieux, reconstitué aussitôt que compromis. Il s'agit d'un remplacement presque à l'identique. Les bienfaiteurs choisissent une barque ressemblante et rachètent également les objets que contenait la première (avec un petit surplus cependant, « quelques ustensiles grossiers de ménage à l'usage des femmes », p. 75). Pour parfaire l'identification de la seconde barque à la première, Beppo y intègre la statue de saint François, qu'il incruste « sur l'extrémité intérieure de la proue », « afin qu'il y eût quelque chose de vieux et de sacré dans le moderne » (p. 80).

À la fin de cette première séquence, l'équilibre compromis par la tempête est rétabli dans le monde traditionnel, sauf que cela n'a été possible que grâce à l'intervention des étrangers, puisque le monde traditionnel, a priori étranger à la production qui excède les besoins, ne peut affronter un brusque déséquilibre. C'est donc l'argent des deux Français qui a permis de reconstituer le monde ancestral.

Reconstitution illusoire de l'unité première

Le retour à la ville est un changement spatial qui équivaut à une rupture. D'ailleurs les jeunes gens et les pêcheurs commencent par se séparer. Néanmoins, le schème du remplacement, que l'on vient de voir à propos de la barque, continue de sous-tendre la progression de l'action. La maladie du personnage-narrateur joue un rôle équivalent à celui du naufrage. Sauvé par Graziella, il s'installe dans la famille d'Andréa, la maison napolitaine remplaçant de prime abord le petit monde harmonieux de l'île. L'épisode constitue de ce point de vue une sorte de contre-don par rapport au don de la nouvelle barque : au geste de solidarité des jeunes Français répond l'accueil dans la famille, salvateur pour le narrateur. Cependant, comme dans le cas de la barque, le remplacement d'un lieu idyllique par un autre n'est pas absolument un retour à l'identique.

La situation a changé. Notamment parce que la famille n'est pas seulement revenue à l'équilibre antérieur, mais qu'elle connaît une augmentation de ses revenus. La nouvelle barque permet une pêche plus abondante, que l'on peut vendre. Graziella travaille. Il n'est pas jusqu'à la décision d'héberger le narrateur qui ne contribue à améliorer l'ordinaire de la famille. Ainsi dans l'économie familiale, à l'activité traditionnelle de la pêche s'ajoutent deux activités modernes, industrie et tourisme.

Dans un premier temps, pourtant, les données nouvelles semblent intégrées dans le monde de l'idylle, sans le perturber. Graziella est devenue corailleuse, c'est-à-dire employée

d'une fabrique de bijoux en corail. Elle polit des morceaux de corail pour en faire des « ornements ». Les biographes de Lamartine nous apprennent la transposition à laquelle a procédé le poète. Le modèle de Graziella aurait travaillé dans une fabrique de cigares. La transposition du tabac en corail participe de l'adaptation des souvenirs au monde de l'idylle. Activité plus poétique et plus féminine que celle de rouler des cigares, la fabrication de perles de corail destinées à la parure féminine se situe aussi dans le prolongement de celle de la pêche (le corail étant aussi un produit marin) et se rattache au motif de l'autochtonie, l'artisanat du corail étant une spécialité de Naples. Ouvrière à domicile, Graziella est préservée de la promiscuité de la fabrique ; bien qu'astreinte à un travail mécanique, répétitif et salarié, elle reste dans le cadre familial.

La dureté du travail de Graziella semble faire l'objet d'une semblable euphémisation. Certes, il est fait mention de « la scie circulaire qui coupait [la branche de corail] en grinçant » (p. 117), bruit discordant. Pourtant, dès la page suivante, on relève une tentative pour intégrer le travail mécanique à l'ancien univers harmonieux :

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. (p. 118)

De même, un autre désagrément de ce travail, le fait que le meulage du corail produise une poudre rose qui recouvre tout, la chambre où Graziella travaille et son propre corps, est retourné en agrément supplémentaire :

La poussière rose couvrait ses mains, et, volant quelquefois jusqu'à son visage, saupoudrait ses joues et ses lèvres d'un léger fard qui faisait paraître ses yeux plus bleus et plus resplendissants. (p. 117)

Enfin, *last but not least*, ce travail est gratifiant du fait de sa bonne rémunération, permettant un nombre d'achats étonnant :

Son salaire [...] lui permettait non seulement de tenir ses petits frères plus propres et mieux vêtus et de les envoyer à l'école, mais encore de donner à sa grand'mère et de se donner à elle-même quelques parties de costumes plus riches et plus élégants, particuliers aux femmes de leur île : des mouchoirs de soie rouge pour pendre derrière la tête en long triangle sur les épaules ; des souliers sans talon, qui n'emboîtent que les doigts du pied, brodés de paillettes d'argent ; des soubrevestes de soie rayée de noir et de vert [...] enfin de larges boucles d'oreilles ciselées où les fils d'or s'entrelacent avec de la poussière de perles. (p. 124-125)

Au fil de cette évocation assez précise du travail de Graziella, un nouveau continuum se tisse : Graziella fabrique des bijoux en corail, elle n'exclut pas de pouvoir s'acheter un jour l'une de ces parures⁴, son activité produit une poussière qui la pare comme un fard, le salaire qu'elle reçoit lui permet d'acheter des vêtements pour se parer. Cette chaîne gomme

⁴ Graziella évoque cette éventualité en présentant son nouveau métier au narrateur : « ces pendants d'oreilles dont je me parerai peut-être un jour, quand j'en aurai tant poli et tant façonné pour de plus riches et de plus belles que moi. » (p. 118)

la différence (normalement affirmée par le travail salarié et industriel) entre le producteur et le consommateur. Graziella fabrique des parures pour pouvoir se parer elle-même. La poussière de perles sur les bijoux qu'elle s'achète fait écho à la poussière de corail produite par sa tâche. Le travail de l'ouvrière n'apparaît pas comme une exploitation, une aliénation ou une défiguration, et semble laisser intact le monde harmonieux de l'idylle.

De même que le remplacement de la barque s'était accompagné d'une amélioration (la nouvelle barque était plus belle) et d'un surplus (les jeunes gens avaient ajouté quelques objets de cuisine à leurs achats), le deuxième temps de l'idylle dans la maison de Naples semble correspondre à un progrès. Le travail de Graziella apporte de l'aisance et surtout de l'embellissement. Mais quel sens y a-t-il à parler de progrès au sein de l'idylle ? S'il y a un monde d'emblée parfait n'est-ce pas celui-ci ? Et le proverbe « Le mieux est l'ennemi du bien » n'a-t-il pas été créé pour ce genre ?

En effet, cette reconstitution ne gomme pas complètement son caractère fallacieux. Les objets que fabrique Graziella diffèrent évidemment beaucoup de ceux du monde traditionnel. Ils appartiennent à celui de la marchandise, système tout différent du précédent. Graziella fabrique des objets qui sont destinés à une autre classe sociale que la sienne, et à d'autres lieux que celui où ils sont produits, le corail constituant un « objet de luxe par toute l'Europe » (p. 116). Graziella n'intervient que dans une étape de la fabrication des bijoux, en polissant les grains de corail, qui seront assemblés par d'autres. Il est significatif que les résultats de son travail restent quasiment invisibles. Sont évoqués les instruments (scie et meule), les gestes, mais le résultat n'est que très indirectement suggéré : « les petits ouvrages de corail qu'elle avait déjà tournés et polis [...] étaient proprement rangés sur du coton dans de petits cartons sur le pied de son lit » (p. 117)

La hausse du niveau de vie de Graziella la conduit à sortir du registre de l'objet strictement nécessaire et fondu dans la vie quotidienne. Les vêtements qu'elle acquiert sont réservés aux dimanches, à la parade à laquelle elle se livre sur la terrasse de la maison « comme un paon qui se moire au soleil sur le toit » (p. 125), ainsi qu'aux « saintes cérémonies » (p. 126). Ils introduisent donc une partition dans le monde des objets, en créant au moins deux catégories (objets quotidiens/objets des dimanches) ; ces deux types d'objets correspondent à la distinction entre l'être et le paraître. Si les objets de l'île étaient en majorité des contenants, les nouveaux objets au contraire valent pour l'éclat qu'ils confèrent (ils sont tournés vers le dehors). La description de la tenue de Graziella est à rapprocher du passage des *Mémoires inédits* dans lequel Lamartine rapporte le fait qui serait à l'origine de l'évocation du costume typique⁵. Dans ce récit-là, c'est sur ordre du parent de Lamartine, patron de la fabrique, qu'une jeune fille originaire de Procida va revêtir le costume traditionnel de son île pour le plaisir et l'instruction du narrateur. Cette version de la scène souligne la logique réifiante à laquelle se trouve soumise la jeune fille en costume.

⁵ Voir dans l'édition Gardair, les extraits des *Mémoires inédits* qui sont donnés dans les « Documents ». Cette scène se trouve p. 221.

Autre indice de réification : si l'on revient au matériau que travaille Graziella, le corail, l'on peut songer à un autre motif de l'avoir substitué au tabac. Le corail, dans la mythologie, n'est autre que le sang de Méduse tombé dans la mer. La poudre de corail qui recouvre Graziella ne serait donc pas un fard innocent. Ne suggérerait-elle pas l'effet pétrifiant des nouveaux objets sur la personne même de Graziella ? Ses parures figent en effet la jeune fille dans un costume folklorique, plus que populaire. On sait que le XIX^e siècle, par l'élévation du niveau de vie du peuple, a été le grand siècle des costumes régionaux (en France du moins). Or cette folklorisation, encouragée par les élites, est aussi un moyen culturel d'assigner au peuple une place, une identité dont il ne devrait pas sortir. Il faut donc revenir sur l'illusion de la continuité entre les objets que produit Graziella et les objets qu'elle acquiert. Si dans les deux cas ce sont des parures, de fait elles sont bien distinctes socialement : ornements pour la bonne société d'un côté, ajustements pour le peuple de l'autre. L'espoir de Graziella d'accéder aux parures qu'elle fabrique est violemment démenti par l'épisode de la robe française, qui dévoile le fossé entre les ornements réservés à deux classes différentes.

Le déni de la pénibilité du travail ouvrier pourrait quant à lui se voir démenti par le personnage de Cecco, « ouvrier d'élite, mais simple d'esprit, rachitique et un peu contrefait dans sa taille » (p. 116), qui porte sur son corps les stigmates de la condition ouvrière, telle qu'on la trouve souvent évoquée chez les observateurs des classes miséreuses du XIX^e siècle. Certes, son père est contremaître d'une importante fabrique, riche et s'est élevé au-dessus des « nombreux ouvriers des deux sexes » (*ibid.*) qu'il dirige. Mais le couple père-fils constitue comme les éléments que nous avons commenté précédemment un diptyque en tension dont un volet dément l'autre. La réussite du père est contrebalancée par la dégénération du fils qui semble concentrer tous les effets nocifs d'un travail aliénant. On comprend mieux dans cette perspective l'aversion qu'une union avec lui suscite chez Graziella, qui lit sur le corps de Cecco comme dans un miroir les conséquences (refoulées par le regard du narrateur pour ce qui la concerne) du travail des ouvriers.

De cette façon, le récit fait apparaître la contradiction entre le souci de soi qui se développe chez Graziella (le désir de se faire belle) et le seul moyen dont elle dispose pour se mettre en valeur, le travail ouvrier, qui nécessairement conduit à la déformation du corps. Le seul épanouissement offert à Graziella est celui du costume traditionnel, qui représente en même temps une impasse : en exaltant sa beauté il l'éloigne encore de son cousin si laid, en figeant cette beauté dans une identité populaire, fallacieusement magnifiée, il affiche l'impossibilité de songer à toute union avec le narrateur.

Quand l'objet se retourne contre le corps

La grande réussite de Lamartine est de donner par le biais des objets une dimension sociale à l'idylle, sans se plier au régime réaliste de l'objet. Au dénouement, la déchirure tragique du monde s'inscrit dans un rapport désormais problématique entre le corps et les

objets, jusqu'à ce que l'épilogue invente une nouvelle forme de fusion entre l'humain et certains traits de l'objet ancestral.

Deux épisodes dramatiques, et d'une certaine façon symétriques jalonnent le dénouement. Le premier est la nuit dans l'île de Procida, lorsque le narrateur retrouve la jeune fille qui s'est enfuie ; le second, celui de l'essayage de la robe française. Il est important que ce soient, dans un roman qui fait par ailleurs la part belle au plein air, deux scènes d'intérieur.

Le premier ramène sur la scène originelle de l'idylle, dans la maison de l'île. Mais, pas de retour à l'identique. Au contraire tout se passe comme si cet épisode nocturne et funèbre solennisait la fin du monde harmonieux auquel on avait cru, et en dévoilait la réalité nue. Plus de décor, le cadre a été préalablement dépouillé de tous les objets qui s'y trouvaient (lors du départ de la famille à la fin de l'été). La maison est vide, et Graziella a par ailleurs laissé à Naples tous les accessoires récemment acquis. Mais ce geste par lequel elle renie les objets marchandises ne suffit pas à recréer le monde des objets d'antan. Et, sur cette scène où les objets familiers constituaient auparavant les médiateurs du continuum corps-monde, on constate que leur absence provoque la dislocation du corps lui-même : la jeune fille a coupé sa chevelure, ce qu'elle révèle d'un geste des mains soulignant la division⁶. Notons d'ores et déjà, au prix d'une anticipation, que le monde lui aussi est promis à la dislocation. Lorsque le narrateur revient douze ans plus tard à Naples, il ne trouve plus à Procida que des ruines, la maison du pêcheur n'est « plus qu'un monceau de pierres grises » (p. 185). Le monde est redevenu chaos.

En coupant sa chevelure, la jeune fille cherche d'une certaine manière à remplacer l'objet d'antan disparu de la scène. Elle transforme une partie de son corps en objet, dont elle veut faire oblation à la Vierge (on se rappelle que lors de la soirée où les voyageurs arrivent après la tempête Graziella dépose un bouquet près de la statue de Marie, la chevelure est l'ersatz de l'objet bouquet). Le sacrifice de la chevelure provoque bien d'une certaine manière le retour au régime ancestral de l'objet. L'indice en est que la chevelure suscite de la part du narrateur une déploration comparable (à cela près, qui n'est pas négligeable, d'une absence de verbalisation) à celle de la barque par la grand-mère. La déploration repose sur la même assimilation de l'objet (barque ou chevelure) à la personne à laquelle il est relié (le fils mort, Graziella). L'objet est la synecdoque de la personne, mais de la personne morte :

Je me précipitai sur les tresses coupées de ses beaux cheveux noirs, qui me restèrent dans les mains comme une branche morte détachée de l'arbre. Je les couvris de baisers muets, je les pressai contre mon cœur, je les arrosai de larmes comme si c'eût été une partie d'elle-même que j'ensevelissais morte dans la terre. (p. 160)

⁶ « À ces mots, elle écarta de la main gauche le mouchoir de soie qui lui couvrait la tête, et prenant de l'autre le long écheveau de ses cheveux coupés et couchés à côté d'elle sur le lit de feuilles, elle me les montra en les déroulant. » (p. 160)

La tentative de ressusciter l'ancien monde des objets par le geste magique de l'offrande de la chevelure est vouée à l'échec, et ne fait qu'en dévoiler la mort. En effet, loin que réapparaisse la vitalité qui circulait alors entre les corps, les objets et le monde, le corps de Graziella est à la fois magnifié et paralysé par le sacrifice de sa chevelure. Brève épiphanie, à laquelle succède très vite la pétrification du corps en statue :

Puis, reportant les yeux sur elle, je vis sa charmante tête qu'elle relevait toute dépouillée, mais comme parée et embellie de son sacrifice, resplendir de joie et d'amour au milieu des tronçons noirs et inégaux de ses cheveux déchirés plutôt que coupés par les ciseaux. Elle m'apparut comme la statue mutilée de la Jeunesse dont les mutilations même du temps relèvent la grâce et la beauté en ajoutant l'attendrissement à l'admiration. (p. 160)

La déchirure n'est pas effacée par cette vision presque sublime, au contraire elle est rappelée, soulignée d'abord par l'adjectif « déchirés » qui insiste sur le massacre des cheveux, renforcée ensuite par le polyptote « mutilée »/ « mutilations ». Le corps de Graziella est non seulement chosifié en statue mais encore renvoyé à un passé reculé, puisque l'image qu'en perçoit le narrateur est celle d'une statue qui aurait subi les outrages du temps. Loin de restituer l'harmonie antérieure qui régnait dans la maison de l'île, le sacrifice des cheveux ne fait que révéler la mutilation qui a touché Graziella pendant la période napolitaine, et que le récit cachait sous la grâce fallacieuse de la poudre de corail. Plus encore que « statue mutilée de la Jeunesse », Graziella est statue de la Jeunesse mutilée (de la jeunesse qui ne pourra pas s'accomplir), notamment du fait des contradictions sociales que nous avons vu apparaître antérieurement.

Le deuxième épisode crucial est celui de la robe française, qui prend place après les retrouvailles sur l'île, dans la maison de Naples, peu après que le narrateur a mentionné la repousse des cheveux. Nous sommes cette fois revenus sur la scène de l'objet moderne, et le drame va se jouer dans la confrontation entre cet objet et le corps de Graziella. Le caractère frappant de l'épisode provient en partie de ce qu'il est une réécriture inversée et sadique de Cendrillon. Loin d'être un adjuvant du corps, l'objet se retourne contre lui. L'antagonisme du corps et de l'objet est double : d'une part le corps fait craquer les coutures de la robe, sous la puissance de la nature et de la vie, d'autre part le corps est lui-même déformé et défiguré par cette enveloppe inadaptée, qui ne laisse transparaître de lui que des boursoufflures disgracieuses.

Comprimé par la robe, le corps de Graziella se fige (« elle n'osait faire un mouvement [...] elle ne pouvait marcher », p. 177), tandis que le narrateur lui reproche d'avoir voulu se transformer en « poupée de Paris » (*ibid.*). C'en est bien fini de la cohabitation harmonieuse de l'objet et du corps. L'objet moderne (la robe à la mode) révèle sa capacité à défaire le corps et détruire la personne. La scène exprime bien une mort symbolique de Graziella, impitoyablement renvoyée à sa naturalité. La robe à la ceinture rose (couleur de la poudre de corail) signe, à la différence de la robe de Cendrillon, qui transformait une pauvre en princesse, l'impossible transformation du corps du peuple en corps bourgeois, l'impossibilité pour Graziella, si l'on reprend un mot du texte, de changer d'« espèce » (p. 175).

Les deux scènes expriment donc la déchirure entre le sujet et l'objet et la chosification du corps, la première du point de vue de l'objet traditionnel, la seconde du point de vue de l'objet moderne. Elles se correspondent de façon symétrique : la chevelure coupée (le sacrifice et le dépouillement) subliment (mais de funèbre façon) la beauté de Graziella, la robe à la mode (la parure ajoutée) au contraire l'enlaidit. D'une part, dans le monde traditionnel, le corps devient statue, pointant vers l'origine grecque de la famille de pêcheurs et transformant la jeune fille en objet archéologique. D'autre part, dans le monde moderne de la marchandise, ce corps devient à l'inverse informe, dans sa vigueur incompressible, débordante.

Les deux scènes ont en commun de produire un reste. Dans la première, il s'agit de la chevelure, détachée du corps, et dont, au terme du chapitre, on ne sait pas trop que faire ; elle est confiée temporairement à la grand-mère. Dans la seconde quelque chose de Graziella échappe au désastre, d'un ordre immatériel, quelque chose qui s'envole, comme l'indique la comparaison de la jeune fille avec une « hirondelle de mer » (p. 177). Chevelure, oiseau, deux éléments qui ne sont pas sans parenté imaginaire, l'une comme l'autre appartenant au registre de l'aérien. Les deux scènes disent la destruction de l'unité corps-personne, la pétrification du corps, et toutes les deux préservent ce reste sur lequel l'épilogue va pouvoir construire un dispositif symbolique.

Moi l'hirondelle j'étais chevelure⁷

La chevelure est un élément important de la représentation romantique de la personne, comme en témoignent à la fois les portraits (celui de Chateaubriand par Girodet-Trioson, l'autoportrait de Théophile Gautier en gilet rouge, ou dans une moindre mesure le portrait de Lamartine par Gérard) et la valorisation romantique de la pilosité. On se rappelle que lors de la bataille d'*Hernani* les « chevelus » romantiques s'opposaient aux « genoux » (crânes chauves) classiques. Les phanères, puisque tel est leur nom scientifique (qui renvoie à la racine *phanerós* « visible, apparent »), symbolisent ce qui s'extérioriserait de la vie intérieure, cette aura matérielle de la personne exprimant tout à la fois son énergie vitale et créatrice et ce qui la relie au monde ambiant, ce qui se mêle à l'élément aérien, de la même façon que les ramifications des végétaux se balancent aux mouvements du vent ou de l'eau⁸. La chevelure apparaît donc comme le médiateur de l'intériorité psychique et de l'extériorité cosmique. Il y a donc une incontestable logique à ce que Graziella, coupe ses cheveux dans la maison vidée de ses objets, dans l'espoir magique de reconstituer le continuum corps-objets-monde de l'univers ancien. La chevelure coupée, étant donné son

⁷ Je me permets d'adapter un titre d'Aragon : « Moi l'abeille j'étais chevelure » (publié dans *La Révolution surréaliste*, n° 8, déc. 1926)

⁸ « Ses cheveux repoussaient avec la sève forte et touffue des plantes marines sous les vagues tièdes du printemps. » (p. 168)

statut intermédiaire entre la personne et le monde pourrait tenir lieu de ces objets ancestraux qui médiatisaient les relations de l'homme et de la nature. Quant à l'hirondelle de mer, elle correspond à une chevelure vivante, à une Graziella réduite à sa grâce, à son élan vital, à ce qui émane de sa personne.

Le récit de Lamartine s'achève sur le deuil sans fin du narrateur, l'embaumement du souvenir de Graziella et le rôle que celui-ci a joué dans l'accomplissement poétique. La transmission de la chevelure apparaît comme l'élément déclencheur de ce processus. Substitut magique en partie inefficace de l'objet traditionnel dans la scène nocturne sur l'île, la chevelure devient à la fin du récit le relais d'une intériorisation réussie. La chevelure coupée, destinée d'abord à la Vierge, puis remise à la grand-mère de Graziella, est finalement envoyée au narrateur avec la lettre qui annonce la mort de la jeune fille. Relique contenue dans une enveloppe, elle enclenche un processus de deuil mélancolique, d'encryptement⁹. L'objet relique opère la transition avec la transformation en reliquaire de l'intériorité du narrateur :

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. 184)

La capacité de se faire réceptacle affectif, dont on a vu qu'elle caractérisait le monde des objets traditionnels (réceptacles de l'humain, écrivait Rilke), devient maintenant la caractéristique majeure de l'intériorité psychique, transformée en crypte mélancolique pour conserver le souvenir de la morte. L'intériorité opère une sorte de relève du système des objets traditionnels dont le récit a montré la disparition, pour le transmuter en dispositif poétique. Tout se passe comme si la disparition de l'ancienne relation aux objets provoquait l'apparition du lyrisme.

D'un autre côté, l'image de la chevelure est ce qui vient habiter et dynamiser cette mélancolie, lui donner à la fois sa noirceur et son énergie, son envol, son rythme. En cela, la chevelure avère son rapport avec « l'hirondelle de mer ». Par un glissement insensible on passe de la chevelure, avec ses boucles que le jeune homme aime à dérouler, à la mémoire qui se déroule dans les vers¹⁰, des mèches de cheveux aux fibres de la sensibilité blessée, cette « fibre intime [...] qui ne guérira jamais bien » (p. 186).

Dans les différents textes lamartiniens où la jeune Napolitaine apparaît, sa chevelure est le premier attribut qui la décrit. Dans *Graziella*, la première apparition de la jeune fille s'ouvre sur l'évocation tout à la fois tonique et funèbre de ses cheveux :

⁹ Voir à ce propos N. Abraham et M. Torok, *L'Écorce et le Noyau* [recueil d'articles initialement publiés entre 1959 et 1975], Flammarion, Champs, 1996.

¹⁰ Les cheveux : « Je m'amusais souvent à en mesurer la croissance en les étirant roulés autour de mon doigt [...] » (p. 168). Les vers : « Je déroulai les souvenirs qui sont retracés dans cette longue note, et j'écrivis d'une seule haleine et en pleurant les vers intitulés *le Premier Regret*. » (p. 186)

De ses longs cheveux noirs la moitié tombait sur une de ses joues ; l'autre moitié se tordait autour de son cou, emportée de l'autre côté de son épaule par le vent qui soufflait avec force, frappait le volet entr'ouvert et revenait lui fouetter le visage comme l'aile d'un corbeau battue du vent. (p. 63)

Mais auparavant déjà, dans « Le premier regret », les cheveux marquaient l'apparition de la jeune fille d'une image associant l'énergie de la vie et l'ombre de la mort :

« Vivante ! [...]
 Ses cheveux noirs livrés au vent qui les dénoue,
 Et l'ombre de la voile errante sur sa joue [...] » (p. 188)

La fin du récit présente donc la construction de l'intériorité psychique du poète comme la transposition des objets traditionnels, réceptacles de l'affectivité et de la mémoire. Ainsi se voit créée la lyre poétique intérieure, la palpitation visuelle et sonore qui procure à la parole son battement rythmique. *Graziella* décrirait donc la fin du rapport traditionnel aux objets, à moins qu'il ne montre la façon dont on rêve ce rapport perdu (l'idylle insulaire), dont on tente d'en maintenir l'illusion alors que tout montre qu'il est devenu impossible (la fausse idylle à Naples), et enfin que la seule *relève* possible est de le déplacer sur la scène psychique, à la faveur et au risque cependant de laisser envahir celle-ci par le deuil¹¹.

¹¹ Cette interprétation, dans laquelle le monde parfait des objets d'antan relèverait davantage de l'imaginaire que d'un état historique, me paraît consonner davantage avec ce que montre Jacques-David Ebguy dans sa communication, dont la troisième partie a éclairé ma conclusion sur bien des points.