

Réalisme et sentimentalité

François Vanoosthuyse
Université de Rouen - CEREDl

On voudrait proposer une description de *Graziella* qui rende compte à la fois de ses enjeux socio-politiques et de sa veine sentimentale. Disons donc que le roman agence deux histoires : la première est l'heureuse rencontre entre un jeune noble français et une famille de pêcheurs pauvres de Naples ; la seconde, qui prend tendanciellement le pas sur la première au cours du chapitre 3, est la relation amoureuse avortée de ce jeune homme et de la fille aînée de la famille. La subtilité de composition consiste dans cet agencement : jamais la description concrète et détaillée des personnages, de leurs conditions de vie et de leurs rapports, ne s'affranchit de l'éthique de l'amour qui la justifie, de la disposition aimante qui lui donne sa couleur ; réciproquement, jamais l'histoire d'amour n'est appréhendée indépendamment des paramètres sociaux et nationaux qui lui donnent son sens et sa beauté, en même temps qu'ils la condamnent à finir tragiquement.

Ce récit écrit dans les années 1840, qui constitue une représentation sérieuse d'un univers socio-économique précis, à un moment déterminé de l'histoire, ne suit pas les chemins de la littérature dite « réaliste ». Quand nous parlons de « réalisme », à propos de romans français de cette époque, nous pensons à d'autres paradigmes, à d'autres esthétiques, en particulier à un modèle d'une plus grande complexité formelle et d'une plus grande ambition intellectuelle, qui est, pour reprendre l'expression de Lukács, le « grand réalisme » synthétique, typifiant, explicatif, porté par des intrigues romanesques complexes et par des scènes dramatiques puissantes, dont le représentant en France est Balzac. On envisage le réalisme balzacien, et quelquefois par extension la notion même de « réalisme », comme un discours qui ne restitue pas seulement l'observation, mais qui suit une méthode, est adossé à des concepts, à des savoirs, à des sciences même, et qui exprime une idéologie substantiellement ironique, qui décode et critique le monde social, tout en défendant des valeurs (qu'il n'est pas toujours aisé d'identifier cependant). Cette discursivité n'est pas *documentaire*, quoiqu'elle puisse incorporer des documents, parce que le scénario y a trop d'importance (tous les prestiges de la fiction sont exploités) ; ce n'est pas non plus une discursivité qui se caractérise par *l'authenticité* sentimentale, émotionnelle, de sa diction ; cet enjeu est même hors-sujet. On raisonne exclusivement ici en termes de *vérité* (« *All is true* »).

Lamartine, l'un des *poètes* dénigrés dans *Modeste Mignon*¹, opère tout à fait différemment – l'intéressant pour nous étant qu'il le fait en pleine possession de ses moyens, en pleine connaissance de cause. Au moment où le modèle du « grand réalisme » a produit des chefs-d'œuvre et s'est installé au rez-de-chaussée des grands journaux, il dialogue avec lui, comme prosateur et comme penseur politique, comme le fait George Sand dans la même période, ainsi qu'Hugo et Michelet, par exemple. C'est cet enjeu qui nous intéressera plus particulièrement ici.

D'autres réalistes

Le principe de cette étude est de ne pas catégoriser ni hiérarchiser les productions françaises de ces années 1840 ; mais, en les examinant comme des représentations de la réalité, nous sommes bien conscient que nous adoptons une perspective qui inciterait *a priori* à le faire, comme Lukács et Auerbach, et après eux à peu près toute la critique. Faisons l'hypothèse qu'il n'y a pas *plus* d'empirisme ni *moins* de théorie chez Lamartine, bien que l'appareil conceptuel manié par le narrateur se réduise à quelques propositions fortes, et que l'ironie ait disparu. Gageons aussi qu'il n'y a pas *moins* d'empirisme, pas moins de contact avec la réalité et pas moins de capacité à montrer et à faire comprendre. Partons simplement de l'idée que les choses se présentent autrement, que Lamartine conçoit différemment *l'information* elle-même, les protocoles discursifs et les opérations mimétiques qui la communiquent (par exemple les scènes), que, par conséquent, il est susceptible de représenter *autre chose*.

Par exemple, Lamartine se signale par sa capacité à représenter et à investir les espaces ouverts, à rendre dramatiques des actions qui se produisent en plein air, sans accessoire et presque sans paroles ; d'une manière générale, il s'intéresse à des actions qui ne sont ni conflictuelles, ni énigmatiques, et que nous qualifierons de *simples*. On pense par exemple aux pages très détaillées, et cependant tout à fait fluides, qui représentent la barque dans la tempête et les hommes dans la barque² ; au passage, qui suit, où ils montent l'escalier taillé dans le roc (61) jusqu'à la petite maison à la fenêtre de laquelle apparaît Graziella (63) ; à la scène symétrique où la famille descend l'escalier qui conduit au rivage et découvre que la barque a été brisée contre les rochers pendant la nuit :

Le pêcheur et sa femme nous précédaient de quelques marches ; Graziella, tenant un de ses petits frères par la main et portant l'autre sur le bras, venait après. Nous suivions derrière, en silence. Au dernier détour d'une des rampes, d'où l'on voit les écueils que l'arête d'un rocher nous empêchait d'apercevoir encore, nous entendîmes un cri de douleur s'échapper à la fois de la bouche du pêcheur et de celle de sa femme. [...] (69)

¹ À travers le personnage de Canalis.

² Lamartine, *Graziella*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1979, p. 55-60. Toutes les références au roman sont faites dans cette édition, désormais dans le corps du texte entre parenthèses.

Cette gestion remarquable du découpage et de la durée, de l'espace (bifurcations, obstacles), du décalage et du déphasage des points de vue, est d'une grande efficacité dramatique. Le détail, qui se loge discrètement dans la chaîne des référents, de la fille aînée qui descend l'escalier escarpé en tenant ses deux petits frères, est dans l'esprit du « réalisme » social de ces années. De façon générale, bien des opérations qui ont été identifiées comme des caractéristiques des poétiques réalistes sont repérables dans *Graziella*, par exemple cette ouverture de fenêtre embrayant sur une description, et parallèlement le glissement du pronom personnel de la première personne au pronom personnel indéfini :

J'ouvris la fenêtre qui donnait sur de petits jardins de pêcheurs et de blanchisseuses encaissés dans le rocher du mont Pausilippe et dans la place de la Margellina.

Quelques blocs de grès brun avaient roulé jusque dans ces jardins et tout près de la maison. De gros figuiers, qui poussaient à demi écrasés sous ces rochers, les saisissaient de leurs bras tortueux et blancs et les recouvraient de leurs larges feuilles immobiles. On ne voyait, de ce côté de la maison, dans ces jardins du pauvre peuple, que quelques puits surmontés d'une large roue, qu'un âne faisait tourner, pour arroser, par des rigoles, le fenouil, les choux maigres et les navets ; des femmes séchant le linge sur des cordes tendues de citronnier en citronnier ; des petits enfants en chemise jouant ou pleurant sur les terrasses de deux ou trois maisonnettes blanches éparses dans les jardins. (121-122)

On peut évidemment distinguer plusieurs types d'informations dans le récit de Lamartine. Signalons-en simplement trois. En dehors des informations contextuelles (l'histoire se passe sous le règne de Murat dans un quartier populaire de Naples et sur l'île de Procida), distinguons les informations qui concernent les personnages (leurs noms, la nature de leurs liens, leur passé, leur caractère, leurs appétits, leurs projets) des informations qui concernent la vie du groupe et la manière dont fonctionne le foyer, la maisonnée. Les informations du premier type, qui sont cardinales dans les fictions dites réalistes, ne le sont pas du tout ici : elles sont rares, et sont inégalement réparties (ce qui concerne le personnage-narrateur constitue de loin l'ensemble le plus important, quantitativement parlant). En revanche, les informations du second type, qui ont précisément à voir avec l'enquête ethnographique et avec ce que nous appelons couramment « documentaire », sont nombreuses et précises, soit que l'information nous parvienne en bloc (pour décliner par exemple l'ensemble des travaux accomplis par les hommes de la maison dans une journée (83), ou toutes les dispositions prises par la famille au moment de quitter sa cabane dans l'île de Procida (104), ou encore toutes les actions accomplies par les femmes qui déplacent le tour de Graziella et aménagent la chambre où va dormir le héros, p. 120), soit qu'un détail nous parvienne au détour d'une proposition, comme au cinéma une information nous est adressée dans un plan qui représente éventuellement tout un ensemble de choses qui n'ont pas de rapport étroit avec elle :

[...] quand, en écoutant le son des cloches de la chapelle voisine, elle passait et repassait devant ma fenêtre comme un paon qui se moire au soleil sur le toit ; quand elle traînait languissamment ses pieds emprisonnés dans ses babouches émaillées en les regardant, et puis qu'elle relevait sa tête avec un ondolement habituel du cou pour faire flotter le

mouchoir de soie et ses cheveux sur ses épaules ; quand elle s'apercevait que je la regardais, elle rougissait un peu [...]³. (125)

Les détails concrets et suggestifs abondent dans *Graziella* ; ils nous informent tantôt au sujet des attitudes, des manières d'être des personnages (ici, la démarche et les minauderies de la jeune fille amoureuse), tantôt au sujet des aspects matériels de l'existence : les vêtements (ici les babouches, ailleurs « les manches larges » des capotes des marins qui « pendent à côté des bras nus » (54)), l'habitat (la description de l'extérieur puis de l'intérieur de la cabane, p. 61-62, p. 66-67), la nourriture (pain et mozzarella, p. 48, fruits de mer, huile d'olive, concombres frits p. 84), le couchage (« Le pêcheur étendit sur nous la lourde voile pliée au fond de la barque. Nous nous endormîmes ainsi [...] », p. 50⁴). Sauf exceptions (et nous avons signalé les principales), il n'y a pas de séparation stricte entre le régime du « narratif » et celui du « descriptif » dans *Graziella*. Cette séparation, qui vaut sans doute dans une certaine mesure pour la poétique du « réalisme » au sens le plus ordinaire du terme, n'est pas tellement pertinente pour décrire la manière dont Lamartine, ou Sand, ou même Stendhal (par ailleurs si différents les uns des autres), gèrent l'information. Nous voyons bien comme tout s'articule avec fluidité chez Lamartine (informations du premier et du second type), quand nous lisons par exemple à propos de *Graziella* :

elle ne mettait pas une fleur de plus ou de moins pour moi dans ses cheveux. Elle n'en chaussait pas plus souvent ses pieds nus quand elle habillait le matin ses petits frères sur la terrasse au soleil, ou qu'elle aidait sa grand'mère à balayer les feuilles sèches tombées la nuit sur le toit. (132)

Comme l'apport du « romantisme » à l'histoire des représentations de la réalité en France a été plus ou moins passé sous silence par les plus éminents spécialistes du « réalisme » (par Auerbach au premier chef), on est tenté d'insister, au contraire, sur le fait qu'un récit comme *Graziella* (mais l'on pourrait aussi et pour la même raison évoquer des textes de Sand, Michelet, Dumas ou Hugo) évoque un type de réalité humaine qu'on voit très peu et qu'en tout cas on ne voit jamais sous cette lumière dans le roman français dit « réaliste » de la première moitié du XIX^e siècle. *Germinie Lacerteux* a pu passer pour le premier roman consacré à une femme du peuple, mais c'est inexact : ce n'est vrai qu'à limiter son regard sur la littérature en se fiant aux délimitations opérées par *Mimesis*.

Au moment où Auerbach écrit ce texte, des œuvres comme *Graziella* ou *Geneviève* ne sont pas concernées par le débat théorique et critique autour de « la représentation de la réalité », parce que la grande proposition à laquelle il s'agit de répondre est celle qu'a formulée Lukács quelques années auparavant au sujet, notamment, de Scott, Balzac,

³ Baudelaire a lu de plus près *Graziella* qu'il ne veut bien le dire.

⁴ P. 66, on comprend que les vieilles voiles sont recyclées en couvertures : « *Graziella* et sa grand'mère couchaient ensemble dans la seconde chambre sur un lit unique, recouvert de morceaux de voile. »

⁵ Lamartine, *Geneviève. Histoire d'une servante*, Paris, Michel Lévy, 1853.

Tolstoï, Flaubert et Zola⁶. Lukács pour sa part est tout à fait conscient de l'importance du romantisme britannique et du romantisme français dans l'histoire de ce qu'il appelle « réalisme » ; il l'est bien plus qu'Auerbach et en parle avec plus de profondeur. En revanche, la notion de « romantisme » est pour lui un repoussoir, vraisemblablement parce qu'il l'identifie spontanément aux productions romantiques allemandes de la fin du XVIII^e siècle et des premières décennies du XIX^e (de ce vaste ensemble, le seul écrivain pour lequel il témoigne un véritable intérêt est Goethe). Peu importe ici ce qu'il faut penser de sa perception du romantisme allemand.

Le temps de la critique, en particulier le temps de la critique universitaire, n'est pas le temps des œuvres. La conception que développe Auerbach de l'histoire de la *mimésis* dans la modernité occidentale est en contradiction partielle avec la production artistique « réaliste » de son temps, aux États-Unis et en Europe (on peut naturellement faire le même constat à propos de Lukács). Par exemple, à partir du milieu des années 1940, certaines formes d'art tout à fait nouvelles et modernes, mais auxquelles Auerbach n'était sans doute pas attentif, peuvent être vues comme des prolongements, en ligne plus ou moins directe, du réalisme sentimental de Lamartine ou de Sand. Nous pensons en particulier au cinéma « néoréaliste » italien. La proximité de ce style avec celui de Lamartine est plus nette dans le cas de Rossellini, en raison de la philosophie explicitement chrétienne de ses films, que dans celui de Visconti. C'est cependant Visconti qui a traité le sujet le plus proche de *Graziella*, avec *La Terre tremble* (1948). *Stromboli* (Rossellini, 1950) montre également des pêcheurs de l'Italie méridionale, et le couple que forme l'un d'eux avec une femme deux fois étrangère, à son pays et à son milieu ; on peut aussi évoquer l'épisode napolitain de *Païsa* (1946), ou les traversées de Naples dans *Voyage en Italie* (1954), du même réalisateur, la figure d'Anna Magnani dans *Bellissima* de Visconti (1951) ou dans *Mamma Roma* de Pasolini (1962), ou encore, pour une autre vision du petit peuple de Rome, elle aussi très marquée par la thématique catholique de la pauvreté, *Ladri di biciclette* de De Sica (1948). Aucun de ces films « réalistes » ne suit les protocoles du « réalisme » tel que Lukács et Auerbach, chacun à sa manière, le théorise à cette époque.

Le rapprochement qu'on peut faire entre ces films et le livre de Lamartine n'est pas seulement thématique, et n'a pas seulement rapport avec leur enracinement commun dans le catholicisme. Il est aussi question d'une certaine simplicité de langage, par quoi l'on désigne une série de propriétés formelles : l'unité d'action et la simplicité du sujet ; l'absence d'énigme ; l'absence de solution imprévisible au malheur et d'une manière générale de réorientation impromptue du récit ; le petit nombre de personnages de premier plan ; le respect de la chronologie ; la continuité et la compacité du temps (on montre la réalité de la vie d'une famille en en racontant un épisode relativement bref) ; l'inscription de l'histoire dans des espaces qui sont non seulement des espaces réels mais des espaces publics

⁶ Georg Lukács, *Le roman historique* [1965], trad. Robert Saille, Paris, Payot, , 2000 ; Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français* [1967], trad. Paul Laveau, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte / poche », 1999. Tous ces textes ont été écrits à Moscou dans les années 1930, si l'on excepte l'Avant-Propos au second, qui est daté de Budapest, 1951.

clairement nommés, reconnaissables, accessibles et visibles par tous (tel quartier de Naples, tel quai de Naples, tel village de Sicile, telle petite île) ; la faible part accordée au spectaculaire, alors même que certaines ficelles mélodramatiques peuvent être utilisées, dans *Païsa*, dans *Bellissima* et dans *Rome ville ouverte*, comme dans *Graziella* bien sûr. L'investissement du registre pathétique est plus discret et plus sentimental dans ces films et dans ce texte, qu'il ne l'est dans d'autres formes plus spectaculaires de cinéma ou de littérature « sociale » ou socialiste : plus discret que chez Sue et Hugo par exemple, plus que chez Eisenstein (*La Grève*, *Le Cuirassé Potemkine*, deux films sortis en 1925), ou Lang (*Metropolis*, 1927) ou encore Murnau (*Der letzte Mann*, 1924).

Enfin, il faut insister sur le fait, qui enveloppe un certain nombre de choix techniques pour l'écrivain comme pour le cinéaste, que les personnages sont maintenus à une certaine distance du spectateur ou du lecteur, ce qui ne signifie pas qu'ils soient cachés ou voilés, car ce sont des personnages qui se caractérisent au contraire par leur franchise, par leur incapacité à dissimuler, par leur grande émotivité et éventuellement par leur impulsivité. C'est plutôt que l'on n'entre pas dans leur intimité, au sens de la psychologie (aucune forme de monologue intérieur, aucun usage du discours indirect libre chez Lamartine, par exemple, contrairement à ce qu'on remarque chez Stendhal ; très peu d'explications « psychologiques », tandis qu'elles soutiennent constamment la narration balzacienne) ; en revanche, on s'intéresse de près aux gestes et aux démarches des personnages, indépendamment de toute intrigue et même du drame, au milieu des quelques objets qu'ils possèdent, dans les rues de leur quartier, dans des décors qui disent moins leur *caractère* que leur identité sociale, c'est-à-dire celle du groupe auquel ils appartiennent. Chez Rossellini, même les moments les plus déchirants de la vie des personnages sont filmés à distance et presque sans montage, en particulier sans alternance voyante de plans larges et de gros plans (comme chez Eisenstein par exemple) ; et de même la souffrance de Graziella, dont le récit permet de comprendre tous les tenants et aboutissants, toute l'intensité tragique, est contenue derrière la porte de sa chambre, dans l'obscurité de la nuit, ou dans les lettres qu'elle écrit, et son amour n'est jamais suggéré que dans des scènes où, bien qu'elle interagisse avec celui qu'elle aime, elle conserve toujours une forme d'indépendance :

Quand sa grand'mère lui demandait si elle était malade, elle répondait qu'elle n'avait aucun mal, mais qu'elle était lasse avant d'avoir travaillé. Elle n'aimait pas qu'on l'interrogeât alors. Elle détournait le visage de tout le monde, excepté de moi. Mais moi, elle me regardait longtemps sans rien me dire. (169)

Dans *Graziella*, comme dans *Stromboli* ou *Païsa*, comme dans *Mamma Roma* ou *Ladri di biciclette*, il n'y a pas d'énigme, mais il y a beaucoup de non-dit, une forme d'implicite qui n'est pas *de connivence* avec le lecteur ou le spectateur, qui sollicite davantage sa sensibilité morale et, régulièrement, sa conscience politique.

L'observation par le narrateur ou par le cinéaste de cette distance aux personnages a une dimension éthique, qui participe de la conception des formes narratives (manières de raconter, manières de filmer). Non seulement l'auteur s'interdit d'ouvrir et de déformer son

objet, de parler à sa place, mais il signifie honnêtement qu'il n'appartient pas au monde qu'il décrit. Celui qui écrit ou qui filme appartient à une classe supérieure à ses personnages et ne s'en cache pas. Dans le cas de Lamartine il le revendique ; mais la voix off de *La Terre tremble* ne signifie pas autre chose (ne serait-ce que parce qu'elle parle un tout autre italien que le dialecte des personnages). Ces artistes ne font pas semblant d'être du peuple (pas plus les marxistes que les catholiques). Ils ne cherchent pas à *faire peuple* (le cinéma de Rossellini et de De Sica est de ce point de vue très différent du cinéma du Front Populaire, en particulier du cinéma de Carné, Duvivier, Prévert, Aurenche, Jeanson⁷), comme Lamartine se distingue de Béranger, par exemple. Quand le personnage-narrateur de *Graziella* prend le costume du pauvre peuple, ce n'est pas le signe qu'il considère qu'il appartient désormais à ce groupe social, mais qu'il en accepte pleinement l'hospitalité, c'est-à-dire qu'il lui accorde pleinement l'hospitalité en lui, en retour. Il manifeste à cet égard une pensée sociale, qui excède la simple disposition à « l'amour prochain », même si elle en procède, et qu'il faut essayer de comprendre sur le fond de toutes les pensées sociales de ce moment si riche en la matière.

Représenter les pauvres

Graziella est, pour reprendre un titre de Jacques Rancière, un « voyage au pays du peuple »⁸, c'est-à-dire un voyage au pays des *pauvres*. Ces pauvres ne sont pas des personnages secondaires. Ce ne sont pas non plus des figures réduites aux stéréotypes du « laborieux » et du « dangereux », tels qu'on les rencontre chez Sue et *a fortiori* dans la littérature réactionnaire (le mendiant, la prostituée, l'ivrogne, le violent, le malade, le sale, l'envieux, l'avare, l'escroc, etc.)⁹. Il s'agit dans *Graziella* de pauvres qui vivent en famille, travaillent durement mais sans être privés de toute joie, ni de toute propriété, si minuscule soit-elle, ni de toute religion (au contraire), ni de toute conscience du bien et du mal. Ces personnages sont envisagés dans à peu près toutes les dimensions de leur existence, à part la sexualité (alors qu'un lieu commun de la littérature dite réaliste – et du naturalisme – consiste précisément à les viser là, et à les tirer par là du côté du pathologique ou de l'animal). Michelet écrit à cet égard, en 1846, dans un esprit proche de Lamartine, auquel il vient de faire allusion en des termes élogieux :

Il importerait d'examiner si ces livres français qui ont tant de popularité en Europe, tant d'autorité, représentent vraiment la France, s'ils n'en ont pas montré certaines faces

⁷ En revanche, il a des ressemblances fortes avec des films comme *La Grande illusion* (1937) et surtout *Toni* (1934) et *The Southerner* (1945) de Jean Renoir.

⁸ Jacques Rancière, *Courts voyages au pays du peuple*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », Paris, 1990. Après une série d'articles consacrés à des textes « romantiques » (de Wordsworth et Michelet par exemple), l'auteur aborde *Europe 51* de Rossellini.

⁹ Voir à ce sujet l'ouvrage classique de Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle* (en particulier les chapitres II, III et IV de la première partie, consacrés à Janin, Balzac et Hugo), Paris, Perrin, coll. « tempus », [1958], 2007.

exceptionnelles, très défavorables, si ces peintures où l'on ne trouve guère que nos vices et nos laideurs, n'ont pas fait à notre pays un tort immense près des nations étrangères. [...]

Toutes les aristocraties, anglaise, russe, allemande, n'ont besoin que de montrer une chose en témoignage contre la France : les tableaux qu'elle fait d'elle-même par la main de ses grands écrivains, la plupart amis du peuple et partisans du progrès. Le peuple qu'on peint ainsi, n'est-ce pas l'effroi du monde ? Y a-t-il assez d'armées, de forteresses, pour le cerner, le surveiller, jusqu'à ce qu'un moment favorable se présente pour l'accabler¹⁰ ?

On ne perçoit aucune peur du peuple dans *Graziella*. L'humanisme social de ce texte, comme celui de Michelet, n'est pas seulement empathique mais *sympathique*. Son protagoniste est noble et chrétien, mais ce n'est pas un de ces cœurs charitables qui consacrent quelques heures de leur jeunesse à donner à manger à la louche aux pauvres gens, sur la recommandation du curé, avant de prendre définitivement les habits de l'avarice devant le même curé. Il lit avec ferveur une littérature républicaine (Rousseau, Foscolo), mais ce n'est pas l'un de ces étudiants ambitieux qui militent un temps à l'extrême-gauche pour entrer en politique. Il s'agit d'un jeune homme qui s'installe dans un foyer populaire, apprend la langue qui y est parlée, adopte l'habit de pêcheur, fait l'expérience de l'inconfort et de la frugalité (repas sans viande, presque toujours les mêmes). Avant d'être rattrapé, à la fin de l'histoire, par les réalités du monde dont il vient, il travaille à sa propre transformation, dans une sorte de vacance, sans médiateur, disons sans autre médiation que des livres (*Les dernières Lettres de Jacopo Ortis*, Tacite, Virgile, Le Tasse, Rousseau, *Paul et Virginie*). Il jouit de vivre entre mer et soleil, mais aussi à l'envers des beaux quartiers, des salons, des hautes classes et de la domesticité. Son corps et son langage échappent à leur police ordinaire, au corsetage, au maquillage, assez durablement pour que cette expérience le modifie et que le souvenir en reste indélébile. Il se déleste des précautions et des agressions de l'ironie française, dont il a compris qu'elles sont typiques de la pensée inégalitaire¹¹.

Cependant, ce dont il a fait l'expérience prolongée auprès du petit peuple de Naples, Lamartine l'appelle « simplicité » (53) et « naïveté » de sentiment (*ibidem*) : on reconnaît là une topique héritée de l'âge prédémocratique¹². Elle est présente tout au long du livre, au point de pouvoir être considérée comme l'une de ses grandes structures idéologiques¹³. Sans

¹⁰ Michelet, *Le Peuple*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 60-61. Les écrivains ici visés sont, en particulier, Sue et Balzac, qui vient de faire paraître *Les Paysans*.

¹¹ Elles reprennent cependant leur empire sur lui quand il rentre au pays : « Cette vanité mauvaise et ironique de mes amis combattait souvent en moi la tendresse cachée et vivante au fond de mon cœur. Je n'aurais pas osé avouer sans rougir et sans m'exposer aux railleries quels étaient le nom et la condition de l'objet de mes regrets et de mes tristesses. » (182)

¹² Voir à ce sujet Déborah Cohen, *La Nature du peuple. Les formes de l'imaginaire social (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

¹³ P. 98, lors de la scène de la lecture, le narrateur-personnage évoque ses « simples auditeurs » (c'est-à-dire ses auditeurs à l'esprit simple). Le thème de la simplicité a un rapport direct avec celui de l'ignorance : « Merveilleuse puissance d'un livre », écrit Lamartine, « qui agit sur le cœur d'une enfant illettrée et d'une famille ignorante avec toute la force d'une réalité [...] » (101). Chez Cecco, pourtant plus riche, et sachant écrire, la simplicité est accentuée : il est « ouvrier d'élite, mais simple d'esprit » (116).

que Lamartine le voie, la « simplicité » n'est pas une caractéristique réelle du monde qu'il décrit, mais sa façon de le comprendre, sa manière de signifier, par exemple, l'absence des complications d'argent et de politique, et de percevoir les manifestations insistantes de la gêne, de l'inquiétude et de la contrainte, leur constant affleurement, sous une forme ou sous une autre, dans les expressions et dans les attitudes.

Il n'y a pas lieu d'appeler « simples » les protestations spectaculaires de la détresse que provoquent la destruction de la barque et la perte de tout ce qu'elle contenait (69-72), ni le sens que revêt pour toute la famille d'Andréa et particulièrement pour l'enfant qui la retrouve l'image de saint François¹⁴, ni la confusion des sentiments de Graziella quand elle est surprise par l'homme qu'elle aime dans une robe chic qui ne lui appartient pas et qui ne lui va pas :

Elle restait dans ce costume sous lequel je venais de la surprendre aussi confondue que si elle eût été surprise dans sa nudité par un regard d'homme. Je la regardais moi-même sans pouvoir en détacher mes yeux, mais sans qu'un geste, une exclamation, un sourire pussent lui révéler l'impression que j'éprouvais de son travestissement. (175)

En réalité, tout est compliqué dans la vie de ces gens en général et plus particulièrement peut-être dans leur interaction avec le protagoniste. Indépendamment de sa présence, la distribution des tâches entre les générations et entre les sexes au sein du foyer est plus complexe qu'il ne semble, dans la mesure où toutes les activités sont en réalité solidaires (partir en mer/vendre le poisson ; tenir la torche au dessus de l'eau/lancer le filet ; réparer les filets/confectionner les paniers et conditionner les figues ; construire « une espèce de hangar » (66)/occuper les enfants sans jouets ni livres ; lutter avec la mer toute la nuit/travailler le corail tout le jour pour le compte d'un industriel du bijou) :

Les raisins étaient cueillis. Les figues séchées sur l'*astrico* au soleil étaient emballées dans des paniers grossiers d'herbes marines tressées en nattes par les femmes. La barque était pressée d'essayer la mer, et le vieux pêcheur de ramener sa famille à la Margellina. On nettoya la maison et le toit, on couvrit la source d'une grosse pierre, pour que les feuilles séchées et les eaux de l'hiver n'en corrompissent pas le bassin. On épuisa d'huile le petit puits creusé dans la roche. On mit l'huile dans les jarres ; les enfants les descendirent à la mer en passant de petits bâtons dans les anses. On fit un paquet entouré de cordes du matelas et des couvertures du lit. (104-105)

Tout ce que le récit permet de comprendre de l'organisation de cette existence collective invalide plus ou moins le lieu commun, que cependant Lamartine manie par fidélité à Rousseau, des « hommes de la nature »¹⁵. Ce thème de la plus grande proximité

¹⁴ P. 72. Cette image sainte et protectrice est aussi la trace du père disparu (en mer ?) qui l'a sculptée de ses mains : c'est à la fois, pour reprendre la terminologie de Peirce, un indice ou une trace (du père), une icône (du saint) et un symbole (de protection).

¹⁵ « Il se forme plus de liaison et de parenté d'âme en huit jours parmi les hommes de la nature qu'en dix ans parmi les hommes de la société ». L'idée est proche, sans être tout à fait la même, dans cette phrase : « Nous nous étions faits peuple nous-mêmes pour être plus prêts de la nature » (52-53). L'idée du « naturel », ici, ne fonctionne pas seulement par opposition à celle de « société », mais aussi avec une autre, sensiblement différente, mais connexe, qui est que ces gens (et en particulier Graziella) sont « de la mer » (118) et du soleil : « Tu ne seras jamais qu'une fille des vagues au

des pauvres avec « la nature » est ambivalent, car, tout en les situant en marge de « la société », tout en les séparant nettement de ce qu'à la même époque on appelle « les capacités », il fait écho à la conception dix-huitiémiste, à fort contenu critique parfois, du bon peuple. Le thème de la « nature » est dialectisé, chez Lamartine comme chez Rousseau, par la notion d'une « communauté de vie » (120), de la réciprocité des devoirs dans l'égalité, où chacun existe pour tous et tous pour chacun. Aucune scène ne le dit mieux peut-être que celle qui décrit le sentiment de l'assistance, à la fin de la lecture de *Paul et Virginie* :

Le silence, cet applaudissement des impressions durables et vraies, ne fut interrompu par personne. Chacun respectait dans les autres les pensées qu'il sentait en soi-même. La lampe, presque consumée, s'éteignit insensiblement sans qu'aucun de nous y portât la main pour la ranimer. La famille se leva et se retira furtivement. (103)

On peut percevoir également dans le *topos* de la vie « naturelle » une sensibilité « écologique » proche de celle de Rousseau, Senancour, Bernardin de Saint-Pierre, Goethe, Emerson ou Thoreau, c'est-à-dire le contraire de la fascination pour la « civilisation » bourgeoise et la modernité urbaine. Il est question dans *Graziella* du *bonheur* de vivre simplement, au contact de la nature, du bonheur de nager dans la mer par exemple¹⁶.

Mais le thème de l'omniprésence de la nature dans la vie de *Graziella* et des siens permet surtout à Lamartine de désigner un aspect fondamental de la vie des travailleurs pauvres : qu'ils sont plus exposés aux éléments, dans le travail comme au repos, à la pluie, au soleil, au froid, à l'obscurité de la nuit, aux tempêtes. Dans ce vaste tableau se logent des détails dont le style euphémique de Lamartine estompe la dureté sans la cacher : les fougères sur lesquelles on dort (67), les pierres dans lesquelles on conserve l'huile (84), les escaliers creusés dans la roche et réparés avec des végétaux (61), les alouettes qui entrent dans la cabane, les rochers à l'ombre desquels on se repose. C'est toute la poésie de *Graziella* ; mais c'est aussi son réalisme.

La pauvreté, Lamartine montre que c'est « la vie fragile », pour reprendre l'expression d'Arlette Farge. C'est la vitre cassée (121) ; la possibilité de perdre en quelques heures, sans avoir commis d'erreur ou de faute, « toute sa richesse » (59). C'est la rareté des meubles – avec quelques hésitations du texte : en particulier on ne sait si *Graziella* a un miroir dans sa chambre (120) ou n'en a pas (173), autrement dit, on ne sait si elle accède à ce luxe d'intimité de se regarder elle-même et à la liberté de contrôler son image. Cette incohérence est d'un grand intérêt pour l'analyse de la façon dont Lamartine envisage l'identité personnelle de ce personnage, soit dans une forme d'asymétrie avec son propre personnage.

« pied marin et coiffée par les rayons de ton beau ciel », dit sans beaucoup de finesse le protagoniste à *Graziella* (177). L'idée de classe dévie plus ou moins alors du côté de la « race ».

¹⁶ « Nous éveiller au cri des hirondelles qui effleuraient notre toit de feuilles sur la terrasse où nous avions dormi ; écouter la voix enfantine de *Graziella*, qui chantait à demi-voix dans la vigne, de peur de troubler le sommeil des deux étrangers ; descendre rapidement à la plage pour nous plonger dans la mer et nager quelques minutes dans une petite calanque, dont le sable fin brillait à travers la transparence d'une eau profonde [...] » (82). Rare scène de natation dans la littérature de la première moitié du XIX^e siècle, du moins en France.

Il définit la pauvreté, non sans raison, par toute une série de handicaps intellectuels et psychologiques : l'analphabétisme, au premier chef, mais aussi l'inhibition induite par la modestie (« je sais bien que je ne suis qu'une pauvre fille indigne de toucher seulement tes pieds par sa pensée. Ainsi je ne t'ai jamais demandé de m'aimer », p. 158), la superstition, et son envers, ou son endroit, qui est l'idéalisme sentimental, « car tu sauras, si jamais tu aimes », dit Graziella, « qu'il reste toujours une dernière lueur de feu au fond de l'âme, même quand on croit que tout est éteint » (159). La pensée des pauvres est éloignée de la politique, insiste le personnage-narrateur, quand il rapporte son échec à leur faire comprendre à partir de Tacite et de Foscolo la différence pour lui fondamentale entre « Empire » et « République » (95) ; les pauvres, explique-t-il, n'ont tout simplement pas de conscience politique : « Le sentiment de la liberté politique, cette aspiration des hommes de loisir, ne descend pas si bas dans le peuple » (95). La référence aux « hommes de loisir » fait signe vers l'une des démarcations structurantes du récit. Si les pauvres ont une pensée, c'est une pensée éloignée des préoccupations des intellectuels, tout simplement parce qu'elle ne se forme pas à la lecture des livres. Pour les pauvres, l'intellectuel est un personnage incompréhensible :

Qu'est-ce que dit donc si longtemps à vos yeux aujourd'hui ce livre ? [...] Est-ce que ces lignes noires sur ce vilain vieux papier n'auront jamais fini de vous parler ? [...] Et à qui écrivez-vous toute la nuit ces longues lettres que vous jetez le matin au vent de la mer ?
(128)

Lamartine s'intéresse par ailleurs aux formes d'art populaires : en particulier à la poésie, à la musique et à la danse. Dans le texte, il en est question en même temps que du travail, car le travail se fait en chantant¹⁷, et le repos est accompagné de poésie et de danse :

Nous portions souvent envie à ces heureux *lazzaroni* dont la plage et les quais de Naples étaient alors couverts, qui passaient leurs jours à dormir, à l'ombre de leur petite barque, sur le sable, à entendre les vers improvisés de leurs poètes ambulants, et à danser la *tarantela* avec les jeunes filles de leur caste, le soir, sous quelque treille au bord de la mer.
(47)¹⁸

On pourrait ne voir dans ces évocations que des cartes postales ethnographiques, si le récit ne les faisait fonctionner dans un réseau de significations complémentaires et congruentes, autrement dit si *Graziella* n'était pas l'explication d'une pensée sociale en même temps que la narration d'une histoire. Lamartine articule, dans cette pensée, sentimentalité et réalisme. C'est sa manière de recycler et de dépasser les topiques périmées de la pauvreté, dont il hérite et qui forment le point de départ de sa réflexion, de plusieurs façons que nous allons détailler maintenant.

À partir du constat que le seul de ses livres qui recueille du succès auprès de ses hôtes est *Paul et Virginie*, le narrateur forme la notion d'un universel *sensible*, lié au *cœur*, donc entre autres choses à l'amour, mais aussi au regret, au remords (*Graziella* est un livre

¹⁷ Michelet évoque également cette pratique, à propos des tisserands à demeure (*op. cit.*, p. 99).

¹⁸ Voir également p. 89-91.

élégiaque d'amour et de regret), au souvenir des peines et à l'espérance, en bref à la sentimentalité :

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. (97)

En matière de littérature, le peuple est sensible au roman romanesque et sentimental : *Graziella* s'efforce d'y ressembler, pour s'adresser précisément à lui, dans une forme de communication deux fois réflexive : le narrateur se décrit au peuple tel qu'il a été à son contact ; il adresse au peuple une pensée sociale qui le concerne au premier chef, et dans un style qui soit susceptible de lui convenir.

Penser le travail

Nous venons de le voir : tout en s'ouvrant intellectuellement et émotionnellement à ce dont il fait l'expérience (parce que cela touche quelque chose de profond en lui qui remonte à l'enfance (53)), le protagoniste conserve la pratique de ce qui le définit socialement, de ce qui le distingue de ses hôtes mais aussi de la majorité de ses compatriotes, à savoir la lecture et l'écriture, l'étude et la création, si bien qu'en dépit de son très jeune âge il ne cesse jamais d'apparaître aux pauvres gens, et en particulier à Graziella, pour ce qu'il est, c'est-à-dire « un monsieur », « le *Monsieur* » (119, 149). Le personnage-narrateur n'a pas l'intention de devenir cet autre de lui-même qu'est le pauvre. Il ne fait pas même « vœu de pauvreté » : il n'est pas un saint François et ne prétend pas l'être. S'il le voulait, il lui manquerait d'être aux prises avec ce que Stendhal appelle « les vrais besoins ». Il ignore par exemple (et sait qu'il ignore) ce que c'est que de n'avoir reçu aucune instruction. Il n'a pas les mains déformées par le travail, les mains « calleuses » : il les a « blanches », remarque d'abord Andréa, et « faites pour toucher des plumes et non du bois » (48). Il ne fait pas l'expérience de la domination, ni de l'absence de droit et de protection ; il n'expérimente ni l'exploitation économique, ni la surveillance d'un contremaître, ni le mépris de classe, contrairement à la jeune fille qu'il aime, et qui l'aime à ce point précisément parce qu'il est un prince.

En dépit donc de certaines ressemblances, qui ne manquent pas d'intérêt, on distinguera cette expérience sociale de celle, beaucoup plus radicale et engagée, de Simone Weil (qui inspire à Rossellini *Europe 51* (1952)), et de celles de Florence Aubenas ou de Joseph Ponthus¹⁹. Notre sensibilité moderne à la réalité du *prolétariat* fait que nous prenons d'abord conscience, en lisant *Graziella*, de tout ce qui manque à la représentation que Lamartine donne du travail physique. Il sait que les mains des pêcheurs sont calleuses, mais

¹⁹ Simone Weil, *Écrits historiques et politiques*, vol II, Paris, Gallimard, 1991 ; Florence Aubenas, *Le Quai de Onistreham*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2010 ; Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuilletés d'usine*, Paris, La Table Ronde, 2019. De ce qui distingue profondément leurs livres il ne peut être question ici.

visiblement pas ce que c'est que de ramer en pleine mer ni de remonter un filet à bout de bras. Il ne sait pas que cela brûle le torse, les bras et le dos. Est-ce par pudeur ou par ignorance qu'il ne nous dit pas que son personnage a le dos rompu après avoir ramé dans la tempête, le corps trempé de sueur et les mains en sang ? Ces réalités corporelles, qui auraient retenu l'attention de Zola, sont absentes de la représentation. La première sortie en mer est traitée comme une promenade, parce que c'est l'occasion pour Lamartine de faire faire au lecteur un tour de la baie de Naples (50). Quand ils abordent le même sujet, les cinéastes néoréalistes font le choix inverse : ils négligent le décor, et même la mer, et se concentrent sur le travail, qu'ils filment en plan serré, comme le fait aussi Paulo Rocha dans *Mudar de vida* (1966). Lamartine restitue les sensations de froid et d'humidité quand « le métier », l'hiver approchant, devient « pénible » (54), et il sait que les marins risquent toujours la noyade, même quand ils partent par temps calme (*ibidem*). Mais son discours hésite perpétuellement, dans le premier chapitre, entre le regard touristique traditionnel sur le peuple de Naples et une mise au point économique sur ses conditions d'existence.

Tout commence par un lieu commun, qu'on rencontre également chez Stendhal, un lieu commun dont l'arrière-plan est une pseudo-anthropologie de l'Italie ou plus généralement du Sud, dont on trouverait des équivalents dans la littérature orientaliste à propos des Arabes et des Juifs. C'est le lieu commun des « heureux *lazzaroni* » (47) – dont on découvre bientôt qu'il s'agit en réalité de travailleurs de nuit, qui dorment et se détendent dans la journée « à l'ombre de leurs petites barques ». On ne sait s'ils sont locataires ou propriétaires de leur bateau, mais s'ils dorment de jour sur la plage, c'est probablement qu'ils n'ont pas de maison, du moins pas à Naples. Après la « bonne nuit » qu'il a faite, c'est-à-dire la nuit fructueuse, Andréa lui-même se repose, à l'instar de ces hommes, avec son petit-fils et ses deux hôtes, « sous les rochers » – à l'abri du soleil – « à une des petites anses de l'île » d'Ischia (51), où une source leur procure l'eau potable. Le lieu commun sur les *lazzaroni* est donc rapidement balayé par les premières informations concrètes données par le texte et déjà par la première évocation d'Andréa, qui restitue une présence, fait l'économie du pittoresque (le texte dit simplement : « La figure du vieillard et celle de l'enfant nous attirèrent », p. 48), et celle du sociolecte (le langage du vieillard n'est pas immédiatement appréhendé comme un sociolecte, mais simplement comme du langage)²⁰. L'homme sollicité par les deux jeunes Français n'est pas désigné comme le *type* du pêcheur, encore moins comme un type *plébéen* en général, mais comme un travailleur exerçant un certain métier à un certain endroit. D'une manière générale, ce qui vient caractériser les membres de la famille d'Andréa, avant toute mise au point sur leur vie, leurs revenus, et même la nature précise de leurs relations parentales, c'est leur travail. Ce n'est pas leur « caractère » ni leur « milieu ». De ce point de vue, Lamartine se distingue de Balzac et de Zola par une plus grande proximité avec la pensée socialiste.

²⁰ Les deux femmes en revanche seront introduites par des descriptions très pittoresques (63-65).

Il fait comprendre d'entrée de jeu que dans cette partie de la ville les enfants travaillent. Il le fait à travers le personnage de Beppo, qui assiste son grand-père jusqu'à l'épuisement²¹. Le jeune héros français, à Naples, se fait servir par un enfant (109). Les « petites ouvrières » qui réparent les robes des filles riches éduquées au couvent, sont aussi des mineures (171), tout comme Graziella. C'est « par un enfant » que celle-ci fait parvenir une lettre à son amie religieuse (159). Enfin il est question, dans une formule trop laconique, des « enfants du port » de Procida (75), dont on ne sait quelle est exactement la situation sociale et familiale. Les trois personnages dont le travail est le mieux décrit sont un vieillard, qui selon nos critères actuels a passé l'âge de travailler, un enfant qui ne l'a pas encore atteint, et une jeune fille qui accomplit à demeure un travail d'usine, donc salit sa propre chambre, sa peau et ses cheveux avec la poussière de corail, qu'elle travaille depuis l'aube jusqu'à la nuit tombante, au tour qu'elle fait marcher d'une pression du pied, en chantant pour se soutenir elle-même, tous les jours sauf le dimanche (118-121). Régulièrement, elle doit sortir sur la terrasse pour secouer sa chevelure (118)²². La messe, précise Lamartine, est le divertissement de cette jeune fille.

Il n'y a pas assez de place à la Margellina pour loger tout le monde, de sorte que Beppo dort dans la barque (119). Le roman fait comprendre que le métier de pêcheur ne rapporte quasiment rien, alors qu'il suppose la contribution d'au moins trois personnes (le vieillard, l'enfant, et la femme qui vend le poisson sur le quai), tandis que la condition de contremaître dans une fabrique est enviable (116, 138), et même d'un certain point de vue la condition d'ouvrière touchant un salaire hebdomadaire, même si c'est pour un nombre incalculable d'heures passées à un travail répétitif²³ :

Graziella enfin apprenait un état bien au-dessus de l'humble profession de sa famille. Son salaire, déjà haut pour le travail d'une jeune fille, et qui monterait davantage encore avec son talent, suffirait pour habiller et nourrir ses petits frères, et pour lui faire une dot à elle-même quand elle serait en âge et en idée de faire l'amour²⁴. (115-116)

Mais Lamartine n'approfondit pas l'analyse des conditions économiques de ce travail ni de celui du pêcheur. Il se distingue clairement et nettement des socialistes sur ce point²⁵. Contrairement à Proudhon et à Marx, bien sûr, mais aussi à Balzac, Stendhal, Michelet, sa représentation de la réalité du travail néglige la dimension de l'échange. Il a la naïveté (toute rousseauiste) d'écrire que la vie de ses personnages est « sans besoin » (124). On vient de le

²¹ P. 49 : « [...] l'enfant, à moitié endormi, laissait vaciller sa torche [...] ».

²² La chevelure de Graziella, dont l'abondance et la beauté sont plusieurs fois décrites, est salie par la poussière de corail, puis coupée en manière de sacrifice (160), puis envoyée par la jeune fille mourante au héros, en souvenir de leur amour (184).

²³ Michelet est plus précis, dans *Le Peuple*, sur la différence de revenus entre paysans et ouvriers. Il fait aussi une comparaison plus nuancée des avantages et des « servitudes » de ces deux états (*op. cit.*, p. 93-98). Il est de façon générale beaucoup plus concret et précis que Lamartine : mais c'est aussi qu'il *rassemble* les informations afin de servir une *démonstration*.

²⁴ Lamartine emploie naturellement ici l'expression dans son sens vieilli, comme le fait Stendhal.

²⁵ Dans l'action politique réelle, son compagnonnage avec eux, qui a été effectif dans les tout premiers mois de la République, a fait long feu dès le printemps, *a fortiori* après le 15 mai.

voir, il ne précise pas le salaire de Graziella (ni ne s'étonne que cette enfant doive financer la nourriture et le vêtement de ses petits frères, et sa propre dot). La catastrophe à laquelle il s'intéresse n'est pas économique, mais sentimentale. Il est vrai que c'est une belle chose que Graziella meure d'amour, comme une aristocrate balzacienne, et non pas d'avoir été battue par un énergumène, ou d'une maladie respiratoire, ou d'avoir pris froid en faisant le trottoir²⁶. Lui réserver cette mort noble a un sens politique, l'évoquer avec tant de tendresse aussi²⁷. Mais le privilège accordé, dans le scénario, à l'histoire sentimentale, s'accorde mal avec le projet, lui typiquement « réaliste », du chiffrage de la misère – revenus, dépenses, dépendances : « servitudes », comme dit Michelet dans *Le Peuple*.

Lamartine s'en tient à quelques repérages, il est vrai décisifs. On comprend par exemple qu'il existe toute une profondeur de la misère napolitaine. À côté des *lazzaroni* de Naples, célibataires sans doute, associés dans leur entreprise à « un enfant » (46) qui n'est pas nécessairement le leur, Andréa peut faire figure de privilégié : sa petite propriété de Procida lui procure les figues, le raisin et les olives. Il est propriétaire de sa barque. Il vit en ménage : c'est sa propre femme qui vend directement son poisson, sans passer par un intermédiaire, tandis qu'il se repose ou répare son matériel. Mais on ne peut pas évaluer les revenus ni les dépenses du ménage. Le narrateur ne s'intéresse ni au prix du poisson ni à celui du pain, ni à bien des détails de ce genre. On sait que la barque a coûté cher, mais on ne sait pas combien (72). P. 115, on apprend que les affaires de la famille marchent bien, que « la grand'mère ne [suffit] pas au soin de vendre les poissons au peuple devant sa porte », mais on ne sait pas qui l'épaule ni si elle rémunère ce travail. Si la cabane de Procida est visiblement une propriété d'Andréa, on ne sait pas ce qu'il en est de la maison de la Margellina ; on peut dire simplement qu'il n'est pas question dans le texte d'un loyer à payer. Cette maison est dotée d'une cave où Andréa conserve apparemment le produit de certaines pêches, mais on ne sait pas comment, ni sous quelle forme ce poisson est vendu, ni à qui (52)²⁸. P. 54, on lit que les personnages partent en mer « pour aller pêcher des rougets et les premiers thons sur la côte de Cumes » ; mais fait-on ces deux pêches à la fois ? C'est douteux. Après la destruction de la barque, le protagoniste et son ami en achètent une neuve, à un homme qui en possède plusieurs. Si cet homme dont on leur indique « la maison » possède plusieurs barques, c'est vraisemblablement qu'il les loue à d'autres qui n'en ont pas. Des hommes qui sont à son service, constamment ou occasionnellement (on ne sait pas), et dont il convient du salaire, conduisent la barque neuve jusqu'à la crique où

²⁶ *Graziella* a suscité bien des commentaires graveleux, de la part de clients réguliers de bordels, Flaubert par exemple : « Et d'abord, pour parler clair, la baise-t-il ou ne la baise-t-il pas ? [...] Voilà un gaillard qui vit continuellement avec une femme qui l'aime et qu'il aime, et jamais un désir ! Pas un nuage impur ne vient obscurcir ce lac bleuâtre ! Ô hypocrite ! S'il avait raconté l'histoire vraie, que c'eût été plus beau ! [...] Mais non, il faut faire du convenu, du faux. Il faut que les dames vous lisent. Ah mensonge ! mensonge ! que tu es bête ! »

(lettre à Louise Colet du 24 avril 1852, disponible en ligne :

<https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=9920>).

²⁷ Voir par exemple les pages où le narrateur évoque le moment où, apprenant que Graziella va épouser Cecco, il prend conscience du bonheur qu'il éprouve en sa présence (140-141).

²⁸ À ce moment du récit, les femmes se trouvent sur l'île de Procida, et non à Naples.

la précédente a été détruite. Ce « riche pêcheur » (75) est donc un homme d'une certaine importance. Si l'on se fie à ce que nous raconte *La Terre tremble*, il est aussi celui qui achète à ses locataires le poisson qu'ils ont pêché, à un prix qu'il fixe lui-même. Avec les jeunes étrangers, Lamartine précise qu'il ne perd « pas une piastre sur le prix de son embarcation ; mais [qu'] il n'en [exagère] pas la valeur ». Il est presque certain qu'il fixe au plus bas en revanche la valeur du poisson. Mais Lamartine n'aborde pas cet aspect de la réalité, qui est central dans le film de Visconti. Lamartine a nécessairement pris connaissance, du moins en ce qui concerne les bassins industriels français, des grandes enquêtes sociales des années 1840, mais, si sa conscience politique s'en nourrit, il semble qu'elles n'informent que superficiellement sa compréhension de ce qu'est la pauvreté. Le mot *pauvre* (ou *pauvreté*) apparaît une cinquantaine de fois dans le récit, éventuellement deux (ou même trois) fois par page. Il apparaît tour à tour dans ses deux acceptions les plus courantes en français : celle qui signifie le contraire de la richesse (« Ils étaient pauvres », p. 65 ; « ces pauvres pêcheurs », p. 95 ; « la pauvreté et la frugalité trop restreinte de leur vie », p. 123), et celle qui signifie le contraire de la chance : « à sa pauvre grand'mère, à ses chers petits enfants ! », p. 155 ; « mon pauvre fils, avant de mourir », p. 72). Mais, la plupart du temps, on confond ces deux acceptions, parce qu'elles se confondent : « La moitié du *pauvre* esquif tenait encore par la corde au roc où nous l'avions fixé la veille » (70) ; « C'était un spectacle sublime et sinistre que celui de ce *pauvre* enfant accroché d'une main au petit mât qui surmontait la proue » (57) ; « Le *pauvre* nautonier regarda un moment surnager sa richesse » (59) ; « ces *pauvres* gens » (73) ; « la *pauvre* fille » (166), « *Pauvre* Graziella ! » (185). La pauvreté, telle que *Graziella* la représente, est un état, parce que c'est le résultat d'une mauvaise fortune, et parce que c'est l'expérience, renouvelée chaque jour, de l'infortune d'être pauvre. Cette pensée de la pauvreté est très superficielle à nos yeux d'aujourd'hui ; elle l'était déjà, dans les années 1850, aux yeux de la plupart des économistes.

Cela ne signifie pas néanmoins que Lamartine ignore qu'il existe des logiques économiques. La quasi totalité des informations relatives aux motivations des différents membres de la famille d'Andréa relèvent de l'économie. C'est par souci d'économie qu'ils prennent toutes les précautions qu'on les voit prendre, et qu'ils travaillent constamment à l'entretien de leurs quelques possessions. Le travail acharné de Graziella, payé chaque semaine et sans doute à la pièce²⁹, est motivé par son désir de procurer à ses frères, à sa grand'mère et à elle-même des objets et des services qui sont jusqu'ici demeurés inaccessibles :

Son salaire, que son oncle lui apportait le dimanche, 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

²⁹ P. 132 : « Je l'aidais, en causant et en jouant, à son métier qu'elle m'apprenait. Moins adroit mais plus fort qu'elle, je réussissais mieux à dégrossir les morceaux. Nous faisions ainsi double ouvrage, et dans un jour elle en gagnait deux. »

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 [...]. (124)

De même, c'est une logique strictement économique qui incite « la fille d'un pauvre habitant des chaumières voisines » à se faire religieuse tout en demeurant chez ses parents (pour les aider), et c'est la même logique qui incite en revanche les grands-parents de Graziella à la marier à son cousin contremaître. Il y a même un contrat dans le contrat, qui est que le cousin prendra aussi sous sa responsabilité financière les petits frères de Graziella, afin de décharger les grands-parents : eux ne garderont que Beppo (139), afin qu'il se charge d'eux quand ils ne pourront plus travailler (mais lui, alors, comment se mariera-t-il ?) La fragilité de tous suscite non seulement la nécessité de l'entraide mais le sacrifice des intérêts personnels, en particulier de la fille, la prégnance de la logique familiale (les parents morts, les grands-parents s'occupent des enfants ; et Graziella les dédommage en quelque sorte en se faisant ouvrière).

L'amour dans l'inégalité

Lamartine ne représente à peu près que lui-même dans le concours de voix et de discours qui débattent et qui disputent sur la question de la misère dans les années qui précèdent et qui suivent immédiatement la révolution de 1848 (Proudhon et Marx, Leroux et Sand, Sue et Flora Tristan, Hugo et Lamennais, Michelet et les saint-simoniens, etc., etc. : impossible de faire ici le tour de ce vaste paysage intellectuel). Il faudrait une étude beaucoup plus poussée pour rendre compte de l'originalité de Lamartine, mais, puisque *l'égalité* nous paraît être la préoccupation majeure de *Graziella* – l'égalité des personnes, des sensibilités, des dignités, et donc des droits – il nous paraît intéressant de confronter un moment Lamartine à Sand.

Deux aspects du scénario de *Graziella* le distinguent fondamentalement du roman social sandien. Le premier est que *Graziella* est un récit qui reconnaît « le prochain », au sens chrétien du terme, dans l'étranger, tandis que les romans de Sand dont nous parlons sont inscrits dans la géographie, dans l'histoire et pour les plus intéressants d'entre eux dans la langue populaire du Berry. La première personne du singulier fonctionne, dans les romans berrichons de Sand, avec celle du pluriel : s'y dessine une communauté agissante et pensante dont le narrateur fait partie. Sand écrit *je* et *nous* pour faire parler le peuple, dont elle se sent visiblement faire partie³⁰. Dans *Le Peuple*, Michelet loge en exergue et au cœur de sa description panoramique (au sens vrai du terme, et non au sens de la « littérature panoramique »³¹), la confiance qu'il est lui-même d'extraction ouvrière et qu'il a exercé épisodiquement le métier de typographe, étant enfant, avant de commencer ses études au

³⁰ Entre autres explications qu'on pourrait avancer, rappelons que sa mère était d'extraction populaire : Sand était, comme Dumas, comme Hugo, l'enfant d'un mariage socialement mixte.

³¹ Pour une critique mordante de cette littérature, voir Walter Benjamin, *Baudelaire*, Paris, La Fabrique, 2013.

lycée Charlemagne³². Dans *Graziella* au contraire, la première personne du singulier fonctionne, dans la diégèse, avec la seconde (*vous* mes hôtes, *toi* Graziella), et sur le plan de la narration avec la troisième personne (*ils, elle*), ainsi qu'avec les temps du passé (dans la vie du narrateur, ces gens appartiennent au passé). Il n'y a pas et il ne peut pas y avoir dans *Graziella*, comme chez Sand, de *nous* identitaire et politique qui se construise (*nous*, le peuple, *nous*, les artistes, *nous*, les artisans), ni de concept politique et historique unifiant comme chez Michelet (*la France, la patrie*). La hiérarchie sociale est reproduite dans l'organisation du texte, qui confère au personnage-narrateur non seulement l'usage quasi exclusif de la première personne, mais une position en surplomb sur le monde qu'il décrit et sur l'histoire qu'il raconte, position que n'explique pas seulement le recul du passé, mais aussi une supériorité culturelle et intellectuelle, qui est une supériorité de classe, dite aussi de *race*³³.

En cela, nous l'avons vu, le protocole narratif adopté par Lamartine est honnête ; il ne comporte pas de faux-semblant. Son personnage est tout à fait étranger, par exemple, à celui de Rodolphe dans *Les Mystères de Paris*, et son discours n'a rien à voir non plus avec les ouvriérismes de carnaval dont l'histoire du XX^e siècle regorge. Le protagoniste masculin de *Graziella* n'est pas comme Rodolphe une figure d'*aventurier* au pays du peuple ; l'objet du récit est moins d'illustrer ses vertus que de confesser ses limites (et d'en demander pardon³⁴). Le geste de la confession, donc de l'autocritique, qui agace visiblement Flaubert dans ce livre au moment même où il élabore un style qui l'exclut, permet à Lamartine de creuser un écart entre ce qu'il était et ce qu'il est devenu, et de renverser dans la narration (du moins en partie) l'axiologie de la diégèse, c'est-à-dire d'objectiver la persistance du sentiment inégalitaire chez son jeune personnage et de faire remonter à la surface du texte le regret et l'espoir de l'égalité que nourrit le démocrate qu'il est devenu. Les personnages les plus consistants de *Graziella*, sur un plan moral (or tout dans ce livre est appréhendé dans les termes d'une morale), ce sont d'abord les figures populaires, dont les croyances, les rites et les habitus sont considérés avec une attention bienveillante ; c'est ensuite le narrateur qui se confie ; ce n'est pas tellement son personnage incapable *d'aimer qui il aime*³⁵. Et bien sûr,

³² *Op. cit.*, p. 64-70. Au chapitre III, p. 109-111, il évoque de façon plus générale la pratique de la lecture dans les milieux ouvriers. Cette fois-ci, il parle de lui-même en filigrane, en évoquant le groupe social auquel il se sent appartenir : « La culture volontaire », écrit-il p. 111, « est ce qui met l'ouvrier, au moment où nous l'observons, non seulement au-dessus du paysan, mais au-dessus des classes que l'on croit supérieures, qui en effet ont tout, livres, loisir, que la science vient chercher, et qui pourtant, une fois quittes de l'éducation obligée, laissent l'étude, ne se soucient plus de la vérité ». Sur les pratiques de lecture dans le monde ouvrier sous la monarchie de Juillet, voir Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* [1981], Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2012.

³³ « Elle crut que je la défiais de ressembler jamais à une beauté de ma race et de mon pays » (178).

³⁴ « Combien je rougis aujourd'hui d'avoir rougi alors ! [...] Ah ! l'homme trop jeune est incapable d'aimer ! Il ne sait le prix de rien ! » (182-183) ; et p. 193, les derniers mots du texte : « Pardonnez-moi aussi, vous ! J'ai pleuré. » C'est là, certainement, ce que Flaubert appelait *l'hypocrisie* de Lamartine, et le côté « littérature pour dames » (pieuses) de *Graziella*.

³⁵ P. 163 : « Bien que mon cœur, trop léger et trop vert encore de jeunesse, ne fût ni assez mûr ni assez fécond pour produire de lui-même de si brûlantes et de si divines émotions, 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 » ; mais, p. 167 : « Si je ne l'avais pas aimée autant, la trace qu'elle laissa pour toute ma vie dans mon âme n'aurait pas été

la bienveillance oriente tout à fait autrement le discours sur les pauvres que ne peuvent le faire l'ironie, la science et les caricatures de Balzac.

Toutefois, la stricte personnalisation du discours et la posture en surplomb du narrateur dialectisent étrangement les notions d'égalité et de « communauté de vie ». Ce « ni Sand, ni Balzac » a quelque chose de tout à fait original, comme littérature, mais aussi quelque chose d'inachevé sur le plan philosophique. Lamartine fait apparaître avec une remarquable intensité le fait de l'inégalité, mais il ne parvient pas à penser ce que pourrait être concrètement une société égalitaire. Son récit n'a pas non plus pour objet (contrairement à certains récits de Sand, tels que *Mauprat*) de penser les moyens d'abolir ou simplement de réduire les inégalités. Le discours est celui-ci : le jeune homme que j'étais n'avait pas conscience que les hommes sont égaux ; mûr, j'ai pris conscience du fait de l'inégalité, de toute sa profondeur et de son caractère mortifère.

Il met en scène l'inégalité, en particulier quand il décrit Graziella dans son rapport avec lui :

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 [...] ³⁶. (97-98)

Il met le doigt sur le fait que l'inégalité de son rapport avec Graziella ne se fait jamais tant sentir que quand il cherche à le réduire en lui apprenant à lire :

Si elle faisait une faute, je la grondais d'un air sévère et fâché ; elle ne répondait pas et ne s'impatientait que contre elle-même. Je la voyais quelquefois prête à pleurer ; j'adoucisais alors la voix et je l'encourageais à recommencer. [...] Je la récompensais en lui lisant quelques pages de *Paul et Virginie*, qu'elle préférait à tout, ou quelques belles strophes du Tasse [...] (134) ³⁷.

En l'appelant « Galatée » (168), il se désigne lui-même comme un Pygmalion. Ce récit sentimental énonce donc en même temps deux vérités contradictoires, qui ont chacune son moment de plus ample développement : la première est qu'une communauté inter-classes est possible, n'est pas utopique, et doit être désirée, dans toutes les classes, en raison du bonheur qu'elle produit quand elle se réalise ; la seconde est que les frontières de classe définissent les conditions normales, les conditions réelles de la vie des hommes, et donc la représentation qu'ils se font d'eux-mêmes, de leur présent et de leur avenir. C'est ainsi que l'impossibilité du mariage de Graziella et du protagoniste est quelque chose de plus fort qu'une certitude et qu'un refus. Que les deux jeunes gens puissent s'aimer est insoupçonnable pour la famille de la jeune fille (165) ; leur mariage est *impensable*. L'idée ne s'en présente pas au vieil Andréa, en dépit de tous les signes de la bonne entente des

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. »

³⁶ Je souligne. P. 126, elle est comparée « aux femmes esclaves de l'Orient ».

³⁷ En lui faisant connaître, lui l'étranger, le grand écrivain de sa ville, il fait apparaître à la jeune fille toute la profondeur de son ignorance.

amoureux : il conçoit pour sa petite-fille un scénario matrimonial qui est en apparence moins profitable, puisque c'est avec un ouvrier, mais qui est dans l'ordre des choses et en un sens plus pratique. Cecco, plus lucide que le grand-père au sujet des sentiments de sa cousine, se rassure en considérant *le fait* que la « condition » et la « fortune » de son rival sont « évidemment incompatibles avec celles de la fille d'un marinier de Procida » (137). Quant au jeune homme lui-même, il n'envisage pas davantage la possibilité de ce mariage. La jeune fille (qui est tout désir, vitalité et projet) est la seule à en former sinon l'espoir du moins le désir. Mais le regard un peu malveillant dans sa tendresse, un peu trop « jugeant », que le protagoniste pose sur elle lorsqu'il découvre derrière la porte de sa chambre l'expression concrète de son désir de mariage – elle porte la robe d'une de ces jeunes filles de la haute société française qu'il est destiné à épouser un jour – fait comprendre à la jeune fille non pas l'inexistence de l'amour mais l'inexistence de l'égalité dans l'amour :

À la fin, plus peiné que réjoui de cette profanation de la nature, je m'avançai vers elle en faisant des lèvres une moue un peu moqueuse, et en la regardant avec une légère expression de reproche et de douce raillerie, faisant semblant de la reconnaître avec peine sous cet attirail de toilette. « Comment, lui dis-je, c'est toi, Graziella ? Oh ! Qui est-ce qui aurait jamais reconnu la belle *Procitane* dans cette poupée de Paris ? Allons donc, continuai-je un peu rudement, n'as-tu pas honte de défigurer ainsi ce que Dieu a fait de si charmant sous son costume naturel ? (177)

Le récit ne dit pas précisément que l'inégalité fait mourir : son auteur sait que tout le monde vit dans l'inégalité, et que certains en vivent. Mais il dit que Graziella meurt d'amour faute d'égalité. Il met en rapport, sur le fond d'une réflexion sociale plus générale, l'idée d'égalité et celle de bonheur amoureux. Sur ce point, il marche dans les pas de Sand.

Ainsi, *Graziella* décrit, d'une part, l'avènement plus ou moins confus d'une conscience démocratique à un âge non démocratique, qui se produit plus précisément dans l'esprit d'un jeune Français issu de la noblesse, sous l'Empire, donc *contre* l'idéologie militaire, policière, antirépublicaine et antidémocratique de l'Empire (86-87) ; et d'autre part l'amour inadvenu, parce qu'intellectuellement et émotionnellement inadmissible, de ce jeune homme pour une fille pauvre. La conscience démocratique du protagoniste masculin est présentée comme le triomphe d'un certain amour : *l'amour du prochain*, qui lie les uns aux autres les personnages français et italiens. La démocratie, nous dit le texte, ce serait le triomphe du christianisme, c'est-à-dire le triomphe de Dieu. Mais l'histoire d'amour des deux jeunes gens vient brouiller ces évidences, parce qu'elle pose aux personnages la question de leur alliance et de leur vie commune, et qu'elle leur fait apparaître leurs conditions réelles d'existence, c'est-à-dire le caractère impérieux de leurs appartenances, dans une société traditionnelle foncièrement inégalitaire et non-démocratique. Le scénario d'*Atala* est ainsi déplacé, si l'on peut dire, du côté de la sociologie.

Le livre paraît à un moment, ou plutôt à deux moments – puisqu'il paraît deux fois – qui sont les deux bornes d'une séquence politique intense, dont l'auteur a été l'un des principaux protagonistes. *Graziella* est d'abord l'œuvre, en 1844, d'un député ambitieux, au

talent et au charisme exceptionnel³⁸, qui est engagé depuis sept ans dans un combat démocratique, après les événements insurrectionnels des années 1831-1834 et leur répression par l'armée, soit en pleine période de réaction. Le récit napolitain fait alors partie d'un ensemble autobiographique : quelles que soient l'excellence de sa facture et la profondeur de son propos, il participe de la stratégie d'autopromotion de l'auteur, dans une période d'ascension vers la gloire politique. Puis, en 1852, après la défaite politique cinglante de Lamartine, *Graziella* est détaché de l'ensemble autobiographique des *Confidences* et publié en un volume : aujourd'hui, à tort ou à raison, nous le lisons comme un roman dont la substance est autobiographique. En réalité, peu importe le genre de cette seconde publication ; son intérêt tient surtout au fait qu'elle renouvelle le sens du récit. La chute politique de Lamartine, rapide et terrible, a débuté le 15 mai 1848, a été confirmée après les massacres de juin, sanctionnée par les élections présidentielles de décembre, et rendue irrémédiable par le coup d'État du 2 décembre 1851. L'auteur est en train de perdre la maison d'enfance qu'il évoque dans *Graziella* (53), de même que dans le texte la famille d'Andréa a perdu sa propriété d'Égine (92)³⁹. *Graziella* peut être lu dans ces circonstances comme le texte testamentaire du prince des quarante-huitards (il est alors âgé de soixante-deux ans) ; il peut être lu *a posteriori* comme une sorte de bilan philosophique du « parti social⁴⁰ » et de la Seconde République, même s'il fut élaboré avant elle et comme pour la rendre imaginable. Il n'est jamais question de cette République dans le texte, mais du désir qu'en a formé un homme. Le texte évoque aussi ce qui par deux fois, de son vivant, a balayé la République et la démocratie : explicitement le coup d'État et la tyrannie militaire du premier empereur, implicitement la « restauration » accomplie par son neveu, le peuple qui l'a élu et l'armée.

À la problématisation de « l'amour » se superpose donc une représentation dialectique de l'histoire contemporaine, où le peuple lui-même joue un rôle ambivalent (dont l'auteur ne voit pas qu'il répond à sa propre ambivalence)⁴¹. Quant à la famille Bonaparte, elle se voit assigner au contraire un rôle historique dépourvu d'ambiguïté : détruire la démocratie sociale, dénaturer le christianisme, rétablir les logiques de domination, militariser et industrialiser la société, la vider de ce qui l'animait comme un projet d'amour.

L'amour se trouve ainsi à la croisée de toutes les significations du récit : il est présenté comme la valeur suprême, morale, religieuse, politique ; il est la force qui doit soutenir l'effort des élites et du peuple en faveur du progrès politique et social ; il est ce qui

³⁸ Voir à ce sujet Dominique Dupart, *Lamartine. Le lyrique*, Paris, La documentation Française, coll. « Tribuns », 2011.

³⁹ Lorsque le personnage-narrateur revient sur les lieux de ses amours, vingt ans après, à Naples et Procida, les deux maisons ont disparu ou sont tombées en ruine ; on ne sait pas où Graziella est enterrée, ni ses grands-parents, ni ce que sont devenus ses petits frères (185). Les pauvres ne laissent pas de trace. Les Goncourt sauront s'en souvenir.

⁴⁰ Voir Dominique Dupart, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹ Il évoque, p. 87, « l'ingratitude des peuples » qui « condamne » les hommes qui ont été « appelés, comme par leur nom, à combattre la tyrannie et à sauver les nation » à « mourir sur l'échafaud, en face du temps qui les méconnaît et de la postérité qui les venge. »

permet de résister dans la défaite aux destructeurs de la République ; enfin, il est le révélateur des divisions profondes du monde social, et donc ce qui interroge la possibilité même d'une République et d'une démocratie.