

J'écrivais sur mon genou l'histoire de *Graziella*

Jean-Marie PRIVAT

& Marie-Christine VINSON
CREM, Université de Lorraine

Dans la Lettre-Préface à *Graziella* Lamartine raconte dans quel *climat* il a rédigé son récit :

Un jour donc de l'été 1843, j'étais seul, étendu à l'ombre d'un citronnier, sur la terrasse de la maisonnette de pêcheur que j'occupais, à regarder la mer, à écouter ses lames qui apportent et remportent les coquillages bruissants de ses grèves, et à respirer la brise que le contrecoup de chaque flot faisait jaillir dans l'air [...]. J'avais fini de dépouiller, la veille, les mémoires, les manuscrits et les documents que j'avais apportés pour l'*Histoire des Girondins*. Les matériaux me manquaient. J'avais rouvert ceux qui ne nous manquent jamais, nos souvenirs. J'écrivais sur mon genou l'histoire de *Graziella* [...], et je l'écrivais en face de l'île de Procida [...]¹.

Le poète-romancier voit alors sur la mer « s'approcher une barque à pleine voile [...], sous un soleil ardent [...]. La porte de la terrasse s'ouvrit [...]. Je reconnus la démarche, le profil et la voix timbrée d'Eugène Pelletan » :

Il vit des pages sur mes genoux, un crayon à demi usé entre mes doigts. Il me demanda ce que je faisais. Voulez vous l'entendre ? [...] Et je lui lus, pendant que le soleil baissait [...] quelques-unes des pages de l'histoire de *Graziella*. Le lieu, l'ombre, le ciel, la mer, le parfum des arbres se répandirent sur les pages sans couleur et sans parfum, et lui firent l'illusion de l'inattendu et du lointain. Il en parut ému. Nous fermâmes le livre. Nous descendîmes à la plage².

Lamartine vit, lit, écrit. Ce sont les fils de ce travail existentiel et langagier que nous voudrions suivre ici en nous référant principalement aux notions d'oralité et de littératie.

Les quelques lignes extraites de cette prose épistolaire et préfacielle de l'auteur suffisent à cerner d'abord ce que nous entendons par *littératie* du point de vue d'une anthropologie linguistique et symbolique. La littératie de ce point de vue n'est pas un simple synonyme un peu chic d'écrit - mais bien un système de pratiques et de représentations plus ou moins élaborées qui présente plusieurs dimensions constitutives de l'univers scribal. Ainsi, ici :

¹ A. Lamartine, *Les confidences ; Graziella ; Les nouvelles confidences* (Ed.1863), p. 8, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k210107k/>

² *Ibid.*, p. 9-10.

- la forme objectivée de la littératie est dans la mention des divers objets et des différents types supports de la culture écrite : mémoires, manuscrits, documents. Le texte résume lui-même ses ressources écrites par le terme significatif et convenu d'ailleurs de « matériaux ». Il est aussi question de la petite technologie de l'écrit (pages, crayon, livre) ;
- la forme instituée de la littératie renvoie, elle, à la mention de pratiques savantes ou expertes comme l'acte de « dépouiller » un corpus de documents ou comme le fait fréquent à l'époque de lire à haute voix à un public choisi et restreint des fragments d'un manuscrit en cours de rédaction – pour en tester la valeur ou apprécier l'intérêt qu'il peut susciter. L'institution de la littératie c'est enfin bien sûr le récit comme espace scriptural tramé d'intertextes, parmi les plus fameux de la littérature écrite, antique et moderne, française et étrangère ;
- la forme incorporée de cette même littératie désigne les compétences de lecture et les habiletés d'écriture dont la pratique relève en partie de techniques du corps – pratiques historiques et sociales. Lamartine fait allusion à ses doigts de scripteur et à son genou qui lui sert de pupitre pour écrire. Notre titre met l'accent sur cette posture *romantique* du manuscrite³, mais aussi sur l'évidence tranquille de la littérature comme lieu où se lient et se relient les sociabilités lettrées ;
- la dimension symbolique de la littératie enfin est comme souvent à double face voire ambivalente. On comprend bien, par exemple,
 - qu'écrire *en face de l'île de P.* revêt une signification existentielle profonde ;
 - que le rythme cosmique du soir vient en écho au crépuscule d'une page d'amour lue ;
 - enfin (et c'est l'aspect anthropologique d'une rude coexistence langagière) que la mémoire orale a des ressources humaines bien plus puissantes que le mémoire écrit, en tout cas qu'une docte mémoire. Exceptée sans doute pour l'artisan au crayon *la mémoire* propre aux chefs-d'œuvre...

³ Écrire sur son genou et *in situ* est une pratique littératiennne qui tend à affilier le scripteur à l'artiste moderne qui peint sur le motif, en plein air sinon d'après nature. Le crayon *à demi usé* (et non la plume du fonctionnaire en son bureau ou même du scribe au pupitre à la copie dans le *scriptorium*) que l'écrivain tient *entre ses doigts* dessine un idéal de littérature au plus près du corps et de ses percepts et affects, en quête d'un *vibrato* de l'écrit. Le corps habite le corpus. La composition en fragments voire en esquisses crayonnées renforce cet effet de rémanence d'une toujours vive présence par cœur. On pourrait aussi songer au geste personnel du voyageur lettré, au geste professionnel de l'explorateur ethnographe, au geste privé de l'amoureux lyrique, enfin au geste sacré de tel apôtre ou de tel évangeliste – Jean par exemple – que l'iconographie sacrée se plaît à montrer dans ce type de posture scripturale. Rappelons enfin que dans le film de Jean-Luc Godard – *Pierrot le fou* (1965) – il est une célèbre scène où le héros, lui aussi au bord de la mer et assis sur un rocher, écrit sur ses genoux [un perroquet enchaîné près de lui...] pendant que l'héroïne toute en présence émotionnelle au monde essaie de l'arracher à son égocentrisme scriptural :

https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=OuuEe-qBdGQ.

Cette scénographie de l'univers de l'écrit en ses multiples facettes coexistent – on vient de l'entrevoir – avec le monde des oralités. Il n'est que trop banal de considérer comme synonyme « oral » et « oralité » ou encore de renvoyer oralité au folklorique voire à l'archaïque. Ces conceptions codiques et idéologiques sont dépassées. Elles faussent tout simplement la possibilité de toute approche culturelle. À titre exploratoire, identifions sommairement ici quelques modalités concrètes de l'oralité. Il y a par exemple dans ces quelques lignes :

- l'oralité habituelle de la conversation et du dialogue entre amis : « Il me demanda [...]. Voulez-vous [...] ? »
- l'oralisation d'un écrit littéraire performé dans le cadre d'un petit cénacle improvisé et son écoute aurale ;
- l'attention aurale à la musicalité de la *voix timbrée* d'un hôte cher, voix liée la parole articulée. C'est toutefois une vocalité qui authentifie une présence proche ;
- l'oralité comme incorporation d'un code sémiotique poly-sensoriel (« la fréquentation habituelle des hommes du peuple [...] nous avaient familiarisés avec leur langue accentuée et sonore, où le geste et le regard tiennent plus de place que le mot », Épisode, 3 : 47). L'anthropologie linguistique confirme cette notation : « Le monde oral n'existe jamais dans un contexte exclusivement verbal. Les mots parlés sont toujours des modifications d'une situation totale et existentielle, qui implique invariablement le corps. Dans la communication orale, l'activité physique au-delà de la simple mise en voix n'est ni fortuite ni forcée mais naturelle et même inévitable⁴. »

Mais il y a mieux et plus subtil disons. Il y a l'oralité du signifiant (lame/l'âme/larme) – qu'il s'agit littéralement d'écouter et peut-être d'entendre déjà... Il y a une oralité cosmique, par exemple celles des rythmes et bruissements incessants sinon inquiétants de la mer. Il y a enfin une sorte de magie performative de l'aura d'un *hic et nunc* qui enchante le monde ordinairement si fade et si monotone de la page – « l'ombre, le ciel, la mer, le parfum des arbres se répandirent sur les pages sans couleur et sans parfum [...] »

On voit que l'oral au sens de la tradition grammaticale est un sous-ensemble de l'oralité, l'oralité dans la parole et dans l'écoute, dans la voix et dans la musique, dans l'impression sensible qui imprime ses sens au sens, dans le signifiant graphique et dans le chant du monde. Et bien sûr dans la prose alexandrine de la clôture de la scène : « Il en parut ému / Nous fermâmes le livre. »

Si nous revenons au récit dans son ensemble, il semble que *Graziella* soit structuré par le tuilage de trois grandes séquences dont les dominantes dessinent le mouvement même de l'histoire et le destin particulier des personnages :

⁴ Walter J. Ong, *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 87.

- 1. la coexistence des cultures écrites et orales ;
- 2. la tentation d'un continuum entre oralité et monde littéraire ;
- 3. la belligérance fatale entre deux *modus vivendi*, deux cosmologies comme nous disons.

I- La coexistence des cultures écrites et orales

L'écrit et rien d'autre

Dans un premier temps, l'écrit apparaît souverain, ses pratiques comme ses imaginaires. La présence légitime et même l'autorité de l'écrit y est établie sans détour voire avec insistance rhétorique. Suivons quelques étapes du voyage en Italie d'un jeune homme au sortir de ses humanités.

C'est dans les livres et par une culture livresque que le narrateur rend compte de son attirance première pour le ciel italien dont il a pour ainsi dire « aspiré déjà la chaleur et la sérénité dans les pages de Corinne et dans les vers de Goethe » et pour les monuments de l'antiquité romaine dont « les études toutes fraîches avait rempli [sa] pensée. » (I, 1, 29-30). Cette évocation inspirée de la littérature écrite se double immédiatement d'un usage duplice de la lenteur des échanges épistolaires :

J'écrivis à mon père pour lui demander l'autorisation de continuer seul mon voyage en Italie, et, sans attendre la réponse, que je n'espérais guère favorable, je résolus de prévenir la désobéissance par le fait. « Si la défense arrive, me disais-je, elle arrivera trop tard [...]. Je partis, une belle nuit, de Livourne, par le courrier de Rome [...]. Le courrier, dans ce temps-là, ne mettait pas moins de trois jours pour aller de Florence à Rome. (1, I : 30-31)

C'est non sans humour au fond que le *courrier* va conduire notre jeune indiscipliné vers le Sud inconnu et peut-être vers l'inconnue du Sud. Pour l'heure notre jeune voyageur émancipé – il séjourne « sans aucune lettre de recommandation » (1, III : 34) – partage avec quelques lettrés romains des lectures à haute voix de la grande poésie italienne :

Je vibraï aux accents de liberté quand nous lisions ensemble les vers incendiaires du poète Monti ou les scènes républicaines d'Alfieri (1, III : 36).

Plus loin, avec l'ami qui partagera un moment sa nouvelle vie marine, ils liront à haute voix et tour à tour – petit cénacle complice tissé « de longs silences et de quelques exclamations échangées. » (2, II & III : 85-87) Toutefois, le jeune habitus littéraire du voyageur trame le plus souvent un rapport solitaire, studieux et contemplatif, académique en un mot, à la Rome antique, sa grandeur et sa chute :

Ce fut sous l'empire de ces *impressions* que j'étudiai Rome, son histoire et ses monuments. Je sortais le matin, seul [...]. J'emportais sous mon bras les historiens, les poètes, les descripteurs de Rome. J'allais [...] errer sur les ruines désertes du Forum [...]. Je regardais, je lisais, je pensais tour à tour. (1, V : 38)

Il n'est pas étonnant que sa chambre soit un *studium* monacal, un *scriptorium* austère et frugal. Notre scribe se nourrit en effet littéralement d'écrits et la lecture intensive sature ses jours et ses nuits :

Je mangeais, sur ma table de travail et tout en lisant, un morceau de pain et de fromage.
Je buvais une tasse de lait ; puis je travaillais, je notais, j'écrivais jusqu'à l'heure du dîner
[...] et des lectures prolongées longtemps dans la nuit achevaient ces paisibles journées.
Je ne sentais aucun besoin de société. (1, V : 39)

Cet univers scriptural et cultivé est constitutif de l'identité culturelle première du narrateur – son ethos incorporé. Il continuera quelque temps encore à s'enchanter à l'idée de « voir d'avance » le Vésuve et la mer « à travers l'atmosphère » des meilleures pages des grands écrivains d'autrefois (1, VII : 41-42). Cette intériorisation des schèmes lettrés place nos lecteurs en connivence passionnée avec l'univers des signes écrits, jusqu'à communier en quelque façon avec les utopies de/du papier, idéaux publics comme espérances privées :

Nous nous placions nous-mêmes par la pensée dans quelques-unes de ces situations fictives ou réelles que le poète ou l'historien venait de raconter pour nous. Nous nous faisons un idéal d'amant ou de citoyen, (2, IV : 87)

Nous n'avions sauvé des flots que trois volumes dépareillés [...]. C'était un petit volume italien d'*Ugo Foscolo*, intitulé *Lettres de Jacopo Ortis* [...]. Ce livre [...] était alors entre les mains de tous les jeunes hommes qui nourrissaient comme nous, dans leur âme [...], quelque chose de grand : l'amour et la liberté. (2, II & III : 85-87)

Dès lors, il n'est pas surprenant que les catégories de perception du monde extérieur soient elles aussi comme spontanément empreintes de cette dévotion moderne que le culte littéraire se doit de rendre aux grands écrivains et aux mémorables – forcément mémorables – épisodes de leur vie (cf. Mme de Staël, *Corinne*, XIII, 4) :

Quand l'horizon du matin était limpide, je voyais briller la maison blanche du *Tasse* [...]. Je me souvenais de cette scène homérique de la vie de ce grand homme [...]. Sa sœur le reconnaît à l'instant, dit le biographe [...]. (*Épisode*, I : 44-45)

Enfin, c'est le parchemin qui paraît conduire sur les chemins du monde, ce volume de *Paul et Virginie* par exemple miraculeusement échappé à la tempête et reçu comme « une page de l'enfance du monde » (2, II & III : 85-87). Ou comme un pur effet de la raison (ou de la déraison) graphique qui consiste à considérer que la vie est faite pour aboutir à un livre (Mallarmé) ou mieux, que la vie est un livre, une *biographie* en somme :

Nous leur faisons raconter leur vie, leurs traditions ou leurs souvenirs de famille. Chaque famille est une histoire et même un poème pour qui sait la feuilleter. (2, VIII : 91)

On conçoit aisément que cet empire et cette emprise première de l'écrit sur les pratiques et la subjectivité profonde des êtres soient perçus par les autres – analphabètes – comme les signes visibles d'une décisive sinon irrémédiable altérité culturelle voire comme une particularité anthropologique :

Vous n'avez pas les mains calleuses qu'il faut pour toucher le manche de la rame [...]. Vos mains blanches sont faites pour toucher des plumes et non du bois : ce serait dommage de les durcir à la mer. (*Épisode*, III : 48)

La fascination du monde des oralités

Si l'écrit semble régner en maître dans un premier temps, le monde des cultures orales déploie, au fur et à mesure de l'avancée du roman et aux yeux du narrateur séduit, ses pratiques, ses imaginaires, ses rites.

Pour ce faire, retrouvons l'histoire de Graziella à *la scène de désespoir* et écoutons combien la littérature de Lamartine voudrait résonner elle aussi comme un coquillage roulé par la mer. On se souvient qu'une tempête nocturne a jeté la barque contre les rochers. Au matin, on s'empresse – inquiets – d'aller constater les dégâts et sauver ce qui peut encore l'être :

Le pêcheur et sa femme nous précédaient de quelques marches ; Graziella [...] venait après. Nous suivions derrière, en silence. Au dernier détour d'une des rampes [...], nous entendîmes un cri de douleur s'échapper à la fois de la bouche du pêcheur et de celle de sa femme. [...] (*Épisode*, XV : 69)

Vont s'élever alors un long, poignant et complexe *lamento baroque et une plainte funèbre* dont sont les témoins émus et plus encore étonnés – *fascinés* à vrai dire – tant les jeunes hôtes français de la maison [bourgeois lettrés] que les lecteurs modernes et contemporains, les uns et les autres en position de surplomb finistérien :

Nous contemplions cette scène de désespoir du haut du dernier petit promontoire, sans avoir la force d'avancer ni de reculer. (*Épisode*, XV : 70)⁵

C'est une longue plainte en forme d'oralité ensauvagée, une improvisation formulaire si l'on peut dire, où se mêlent, se juxtaposent, se succèdent les voix perçantes et les paroles murmurées, les cris arrachés au plus profond des corps et les pleurs étouffés, les bruits de la mer en furie et les gémissements des victimes accablées, les apostrophes injurieuses et le silence aussi :

Graziella et les petits enfants mêlèrent bientôt leurs voix à ces cris. Tous se précipitèrent comme des insensés [...], les uns à genoux, les autres à la renverse, la vieille femme le visage dans ses mains et la tête dans le sable humide [...]. La moitié du pauvre esquif tenait encore par la corde au roc où nous l'avions fixé la veille. Il se débattait avec un bruit sinistre comme des voix d'hommes en perdition qui s'éteignent dans un gémissement rauque et désespéré [...]. Graziella pleurait, assise à terre, la tête dans son tablier. Les enfants, leurs jambes nues dans la mer, couraient en criant après les débris des planches [...]. (*Épisode*, XV : 69-70)

⁵ On pourra trouver une (magnifique) scène similaire dans le documentaire ethnographique de Luigi di Gianni, *Magia Lucana*, 1958 et plus précisément entre la 10^e et la 13^e minute du film – <https://www.youtube.com/watch?v=5qR61VAkqOo>

On perçoit très vite que cet ensauvagement verbal et choral présente les traits d'une culture folklorique, féminine et expressive, publique et diurne (non sorcellaire), qui s'efforce de faire face au commun malheur d'une maisonnée toute entière. C'est la plainte rituelle et la quête d'une forme d'*efficacité symbolique*. Arrêtons-nous un instant sur cette oralité rituelle et le système de croyances – assez syncrétique à la vérité – des pêcheurs. Cette oralité engage continument et de façon paroxystique chez la vieille femme vouée à ces pratiques symboliques une gestualité coutumière – gestualité réglée d'un monde dérégulé et en crise (se précipiter comme des insensés, se mettre à genoux, se jeter à la renverse, courir en criant, gestuelles symboliques menaçantes, offrandes sacrificielles, rudoiments codés de l'ennemi, dénudements symboliques, etc.) :

Nous les vîmes élever leurs bras nus au ciel, se tordre les mains comme dans les convulsions du désespoir, se frapper du poing le front et les yeux et s'arracher des touffes de cheveux blancs, que le vent emportait en tournoyant contre les rochers [...]. Tiens, tiens, tiens, prends moi ! [...] Et tout en disant ces mots la vieille femme jetait, avec des lambeaux de sa robe, des touffes de ses cheveux dans la mer. Elle frappait la vague du geste, elle piétinait dans l'écume [...]. (*Épisode*, XV : 69, 71)

Ces paroles et ces gestes sont proches de la vocifération coutumière des femmes en charge des maux et des morts dans les communautés méditerranéennes anciennes ou traditionnelles. Et le modèle antique et homérique n'est jamais très loin, sous la plume de Lamartine :

Achille saisit de ses deux mains la poussière du foyer et la répandit sur sa tête, et il en souilla sa belle face ; et la noire poussière souilla sa tunique [...] et, lui-même, étendu tout entier dans la poussière, gisait, et des deux mains arrachait sa chevelure. Et les femmes, que lui et Patrocle avaient prises, hurlaient violemment, affligées dans leur cœur ; et toutes, hors des tentes, entouraient le belliqueux Achille, et elles se frappaient la poitrine, et leurs genoux étaient rompus [...]. Achille poussait des sanglots terribles, et sa mère vénérable l'entendit, assise dans les gouffres de la mer, auprès de son vieux père. Et Thétis se lamenta aussitôt. Et autour de la Déesse étaient rassemblées toutes les Néréides qui sont au fond de la mer [...].

Cette oralité se donne aussi à entendre – y compris pour le narrateur – dans une cosmologie magique où l'univers des choses et l'univers des hommes s'inscrivent dans une forme soulignée d'ontologie animiste⁶ où les objets ont une âme et les paroles une tessiture concrète :

- 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 ; (*Épisode*, XV : 70)

⁶ L'animisme est l'un des quatre régimes ontologiques qu'identifie Ph. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005. L'animisme se caractérise par des « intériorités similaires » et des « physicalités hétérogènes ». La barque peut ainsi souffrir et gémir comme un être vivant (et on peut lui parler), même si sa matérialité la différencie d'un humain, par exemple.

- nous [...] saisissions des accents confus et des lambeaux de plaintes qui déchiraient l'air ; (*Épisode*, XV : 71)

C'est ainsi que dans ces moments de marge dramatique la vieille femme peut parler à la mer, parler à la barque et parler au saint, entre vives injures rituelles, sombres plaintes funèbres et rudes imprécations sacrilèges. Jusqu'à l'apaisement final :

« Ô mer féroce ! mer sourde ! mer pire que les démons de l'enfer ! mer sans cœur et sans honneur ! » criait-elle avec des vocabulaires d'injures, en montrant le poing fermé aux flots [...] ; (*Épisode*, XV : 71)

Pauvre barque ! criait-elle, comme si ces débris eussent été les membres d'un être chéri à peine privé de sentiment ; (*Épisode*, XV : 71)

Ô saint impitoyable ! [...] – Où est-elle, son image, jouet des flots ? [...]. « Voilà le saint ! » s'écria un des enfants [...]. La pauvre femme oublia tous ses blasphèmes [...], prit le morceau de planche sculpté par son fils, et le colla sur ses lèvres en le couvrant de larmes [...]. (*Épisode*, XV : 72)

La vieille femme entre donc en communication avec l'invisible (et donc possiblement avec les morts). Ici, elle interpelle tour à tour la mer, la barque, le saint. Ses adresses s'inscrivent ainsi dans un système symbolique où la relation langagière est spontanément imaginée comme réciproque sur fond d'échanges de dons et de contre-dons :

Mer sourde ! [...], criait-elle avec des vocabulaires d'injures [...], pourquoi ne nous as-tu pas pris nous-mêmes ? nous tous ? (*Épisode*, XV : 71)

Pauvre barque ! [...] tu nous as appelés toute la nuit [...] ! Qu'est-ce que tu penses de nous ?

Ô saint [...]. Comment s'est-il montré reconnaissant ? (*Épisode*, XV : 71-72)

C'est un comble de l'oralité que cet imaginaire d'un logos généralisé et d'une parole qui ignore la spécificité des régimes ontologiques. Le point saillant lié à la culture orale folklorique est l'imaginaire d'une coalescence entre la barque en débris et le fils perdu. En ce sens, il n'est question ni de métaphore, ni de métonymie, mais d'un continuum anthropologique : la barque c'est le fils, le fils c'est la barque (et la barque c'est aussi le berceau et la tombe). Cette identification totémique est assertée à maintes reprises dans *Grazziella*, y compris dans les pages de l'*Épisode*. Une seule citation suffira :

« Pauvre barque ! » criait-elle, comme si ces débris eussent été les membres d'un être chéri à peine privé de sentiment, « est-ce là le sort que nous te devons ? Ne devons-nous pas périr avec toi ? Périr ensemble, comme nous avons vécu ? Là ! [...] en poussière, criant, morte encore, sur l'écueil où tu nous as appelés toute la nuit [...] ! [...] Nous t'avons trahie, abandonnée, perdue ! (*Épisode*, XV : 71)

Et cette barque c'est bien le fils car elle porte la marque de son travail et pour ainsi dire de sa présence, comme une relique est la présence réelle d'un corps saint et vénéré :

Mon pauvre fils, avant de mourir [...] l'avait bâtie avec tant de soins et d'amour presque tout entière de ses propres mains ? Quand je venais prendre les paniers dans la cale, je reconnaissais les coups de sa hache dans le bois, et je les baisais en mémoire de lui [...].

Sur la grève, entre deux rochers, un éclat du bateau laissé à sec par une lame. « Voilà le saint ! [...] » La pauvre femme prit le morceau de planche sculpté par son fils, et le colla sur ses lèvres en le couvrant de larmes. Puis elle alla se rasseoir et ne dit plus rien. (*Épisode*, XV : 72)

Bien d'autres évocations du monde de l'oralité sont présentes dans le roman. A titre d'exemple, chapitre 2 fragment V, Lamartine⁷ décrit une scène ethnotypique nocturne et solaire à la fois, où la musique et la danse, le chant et la mer, les animaux composent un concert aérien, un opéra mélodieux que l'on entend les nuits d'été sur l'*astrico*. La magie retrouvée de la plénitude orphique en quelque sorte.

⁷ « On y voit [...] les jeunes garçons [...] chanter en longues notes traînantes ces airs marins ou champêtres dont l'accent prolongé ou vibrant a quelque chose de la plainte du bois torturé par les vagues ou de la vibration stridente de la cigale au soleil ; les jeunes filles enfin, avec leurs robes courtes, les pieds nus, leurs soubrevestes vertes et galonnées d'or ou de soie, et leurs longs cheveux noirs flottants sur leurs épaules, enveloppés d'un mouchoir noué sur la nuque, à gros nœuds, pour préserver leur chevelure de la poussière [...]. L'une tient une guitare, l'autre élève sur sa tête un tambour de basque entouré de sonnettes de cuivre [...]. On les entend pendant les nuits d'été sur presque tous les toits des îles ou de la campagne de Naples, même sur les barques ; ce concert aérien, qui poursuit l'oreille de site en site, depuis la mer jusqu'aux montagnes, ressemble aux bourdonnements d'un insecte de plus, que la chaleur fait naître et bourdonner sous ce beau ciel. » (2, V : 89)



Graziella, par Tony Johannot (B.N., pb. Viollet)

II- La tentation d'un continuum entre oralité et littérature

La distance voire la dissonance culturelle que nous venons de décrire entre monde de l'oralité et univers de l'écrit n'est en fait peut-être pas aussi radicale ou irréductible qu'il y paraît dans *Graziella*. Il existe en effet à la fois des points d'intercompréhension sociale et de jonction esthétique entre culture des pêcheurs et culture des voyageurs.

Lamartine, dans ses écrits autobiographiques en général et dans *Graziella* même, souligne combien son enfance dans un tout petit monde provincial, rural et villageois, fut une expérience rustique d'heureuse mémoire. Le narrateur de *Graziella* fait état de cette vie antérieure en partie plurielle pour (s') expliquer comment son acculturation au mode de vie du petit peuple des pêcheurs fut non seulement recherchée mais possible. Il était prédisposé en somme à ses retrouvailles avec le vert paradis enfantin :

Nous vivions en plein air avec le peuple et de la vie frugale du peuple. Nous nous étions faits peuple nous-mêmes [...]. Nous avions presque son costume. Nous parlions sa langue, et la simplicité de ses habitudes nous communiquait pour ainsi dire la naïveté de ses sentiments. Cette transformation, d'ailleurs, nous coûtait peu à mon ami et à moi. Élevés tous deux à la campagne [...] nous avons beaucoup vécu, dans notre enfance, de la vie du paysan [...]. Du berger ou du laboureur de nos montagnes au pêcheur du golfe de Naples, il n'y a de différence que le site, la langue et le métier [...]. Nous l'éprouvions. Au milieu de ces hommes simples, nous ne nous trouvions pas dépayés. (*Épisode*, VI : 52-53)

Cette homologie vécue (ou imaginée) et cette quête éperdue d'une expérience non feinte de vie parmi le petit peuple sont aussi rendues plausibles par les consonances artistiques dans les poétiques de l'oralité des uns et des autres. On imaginait volontiers au siècle de Lamartine une filiation historique et même une parenté ontologique entre la poésie lyrique écrite – *la poésie cultivée* ou *savante* selon les termes de l'époque⁸ – et *la poésie dite naturelle ou populaire*⁹. C'est ainsi que le narrateur envie cette foule de pêcheurs napolitains qui passent leur jour à dormir à l'ombre de leur petite barque et se plaisent « à entendre les vers improvisés de leurs poètes ambulants » (*Épisode*, III : 47). Il s'essayera plus tard à expliquer à Graziella et à sa grand-mère combien les vers qu'il se promettait de fixer sur le papier étaient au fond de même nature que ceux que les « improvisateurs » de Naples récitaient le dimanche soir, aux marins, sur le Môle ou à la Margellina. » (2, IX : 93)

Enfin, le jeune voyageur avait déjà commencé à s'affranchir symboliquement de la culture savante quand il visitait Rome, non pas sous la houlette pédante et *mortelle* de quelque

⁸ A. de Lamartine, Préface de *Geneviève : histoire d'une servante*, *Œuvres complètes*, 1863, tome 30, *passim*. Voir aussi Anne-Marie Thiesse, « Les descendants d'Homère », *La Création des identités nationales. Europe, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999, p. 87-94.

⁹ Sur la dialectique du différentialisme culturel et de l'universalisme du cœur - sur fond de conception primitiviste de l'autre proche ou lointain - voir les analyses de D. Fabre, « D'une ethnologie romantique », *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, D. Fabre et J.-M. Privat (dir.), Nancy, P.U.N., 2010, p. 5-75, et Benoît de L'Estoile, *Le Goût des autres*, Paris, Flammarion, 2007, p. 40-44.

guide officiel au discours pétri d'érudition livresque - mais sous la conduite de la jeune, « gaie et folâtre » Camilla, qui savait « d'instinct » les beaux sites et les moments propices :

J'évitai ainsi les fatigantes redites de ces démonstrateurs gagés qui dissèquent aux voyageurs le cadavre de Rome, et qui, en jetant leur monotone litanie de noms propres et de dates à travers vos impressions, obsèdent la pensée et déroutent le sentiment des belles choses. (1, II, 33)

Continuum et affinités culturelles réciproques

Ce sont quelques-unes de ces modalités de continuité entre oralité populaire et culture écrite que nous voudrions évoquer. Le cours du récit place désormais le narrateur en coprésence continue avec le monde de Graziella et le progressif rapprochement amoureux (4, IX : 141) passe lui-même par une sorte d'idéal d'affinités culturelles réciproques.

Loin de dissocier expérience affective et écriture, le narrateur les associe comme le désirable prolongement de l'une dans l'autre :

Ces nuits tièdes et lumineuses passées sous la voile, dans ce berceau ondoyant des lames et sous le ciel profond et étoilé, nous semblaient une des plus mystérieuses voluptés de la nature, qu'il fallait surprendre et connaître, ne fût-ce que pour la raconter. (*Épisode*, 3, 47)

Une autre fois, ce sera la combinaison d'une expérience presque auratique du paysage et d'une lecture songeuse qui comblera de bonheur(s) les voyageurs à demeure :

Après le dîner nous allions chercher, mon ami et moi, quelque abri ombragé et frais au sommet de la falaise, en vue de la mer et de la côte de Baïa, et nous y passions, à regarder, à rêver et à lire, les heures brûlantes du jour, jusque vers quatre ou cinq heures après midi. (2, I, 85)

Il advint aussi peu à peu que la jeune Graziella s'intéresse aux livres de ces étrangers si charmants et étranges à la fois :

Graziella nous demandait souvent qu'est-ce que nous lisions donc tout le jour dans nos livres. Elle croyait que c'étaient des prières, car elle n'avait jamais vu de livres qu'à l'église [...]. Elle nous croyait très pieux, puisque nous passions des journées entières à balbutier des paroles mystérieuses [...]. Nous essayâmes de lire deux ou trois fois [...] des passages de Foscolo et quelques beaux fragments de notre Tacite [...]. Mais [...] ces déclamations n'avaient point d'effet sur ces âmes simples [...]. Et ils n'écoutaient plus. (2, 11, 94-95)

Ce sont les « passions du cœur », ces passions qui irriguent les fictions sentimentales ou amoureuses, qui précipitent la communion intense et spontanée entre les cœurs touchés par une lecture à voix haute pour la petite société réunie et paisible. Le narrateur en fait et l'expérience vive et le récit ému, mais aussi la théorie anthropologique et artistique :

Nous essayâmes alors, un soir de leur lire *Paul et Virginie* [...]. À peine cette lecture eut-elle commencé, que les physionomies de notre petit auditoire changèrent et prirent une expression d'attention et de recueillement, indice certain de l'émotion du cœur. Nous avons rencontré la note qui vibre à l'unisson dans l'âme de tous les hommes, de tous les âges et de toutes les conditions, la note sensible, la note universelle, celle qui renferme dans un seul son l'éternelle vérité de l'art : la nature, l'amour et Dieu. (2, XII, 95-97)

Cette concordance des cœurs dans la mise en abyme d'un écrit qui raconte une idylle tragique et d'un style qui en sublime la présence opère la coalescence d'une fiction et d'une diction, d'un cri du cœur et d'un écrit d'auteur :

Je n'avais encore lu que quelques pages, et déjà [...] le pêcheur, le coude sur son genou et l'oreille penchée de mon côté, oubliait d'aspirer la fumée de sa pipe [...]. Beppo était descendu du mur de la terrasse, où il était assis tout à l'heure. Il avait placé, sans bruit, sa guitare sur le plancher. Il posait sa main à plat sur le manche, de peur que le vent ne fit résonner ses cordes. Graziella, qui se tenait ordinairement un peu loin, se rapprochait insensiblement de moi, comme si elle eût été fascinée par une puissance d'attraction cachée dans le livre [...]. (2, XIII, 97)

Continuum : la voix, le corps, le livre

On a déjà entr'aperçu combien Graziella qui n'a jamais eu en main le moindre livre s' imagine que tout livre est un grimoire et toute lecture une magie verbale (lire c'est *balbutier des paroles mystérieuses* – comme à l'église). L'ethnologue des sociétés orales a fait la même observation :

Tout grand lecteur est perçu comme habité par ce qu'il déchiffre des yeux et de la voix, tandis que le corps est figé [...]. La lecture vocalique renforce l'étrange distance qui constitue cette activité en spectacle faisant du lecteur un acteur dont le langage reste hermétique au profane [...]. Quand la lecture est marmottée, le liseur est comme coupé du monde, habité par le livre qu'il parcourt et qui parle par sa bouche en un langage insaisissable [...]. Ce lecteur, enfermé dans un déchiffrement vocalisé qui le sollicite tout entier, est comme possédé par le livre.¹⁰

Les auditeurs, jeunes ou vieux, sont littéralement *fascinés* par le livre et plus encore par son épiphanie vocale. Cette puissance magique de l'écrit oralisé a plusieurs conséquences majeures immédiates (et bientôt plus redoutables qu'admirables) : elle éloigne le pêcheur de son travail et de ses habitudes ; elle condamne au silence le jeune musicien et jusqu'à la musique du monde ; elle dépossède la jeune fille de son libre arbitre culturel, à son corps consentant sans doute. Le récit décrit la lecture orale en acte dans le regard d'une Graziella qui imagine le flux verbal comme un épanchement narratif – et l'épanchement verbal comme un flux narratif. Cette oralité oraculaire de l'écrit qui semble couler de bouche à oreille entre en résonance avec son propre souffle. Ce corps/oralité partagé-e est une érotique innocente proche de la transe textuelle :

Elle regardait avec de grands yeux bien ouverts tantôt le livre, tantôt mes lèvres, d'où coulait le récit ; tantôt le vide entre mes lèvres et le livre, comme si elle eût cherché du regard l'invisible esprit qui me l'interprétait. J'entendais son souffle inégal s'interrompre ou se précipiter, suivant les palpitations du drame [...]. Je sentais la chaleur de sa respiration sur mes mains. Ses cheveux frissonnaient sur mon front. Deux ou trois larmes brûlantes, tombées de ses joues, tachaient les pages tout près de mes doigts. (2, XIII, 97-98)

¹⁰ Daniel Fabre, « Le livre et sa magie », *Pratiques de lecture*, Roger Chartier (dir.), Marseille, Rivages, 1985, 182-206.

C'est la rencontre d'une oralité exotique et fictionnelle (*Paul et Virginie*), de la magie d'une voix masculine lettrée et d'un imaginaire féminin en gestation fébrile. Cette érotisation de l'oralité écrite est un prélude *sotto voce* aux « larmes écrites » du final. C'est supposer qu'il y a une oralité de l'écrit et une auralité de son écoute. Et qu'il arrive que la savante rencontre la populaire. Il convient toutefois de ne pas se laisser éblouir par les seuls feux du romantisme et de négliger l'acuité proprement ethnologique de l'attention que porte le personnage écrivain à la présence fortuite de l'écrit dans une société orale. Les ethnographes d'autrefois ont souvent décrit – Lévi-Strauss y compris – les modes de compréhension des primitifs lorsqu'ils sont mis pour la première fois en présence d'hommes de l'écrit¹¹. Tous soulignent combien ces gens de l'oral perçoivent l'écrit comme une forme du pouvoir certes, mais tout autant le pouvoir sémiotique et symbolique de l'écrit. L'écrit rend audible le muet – « le papier parle » est une formule récurrente –, proche le lointain et ainsi présent l'absent (le mort entre autres). Cette magie performative de l'écrit – son charme secret – s'efface dans la conscience ordinaire des seuls alphabétisés de longue date :

La connaissance des lettres leur est un mystère insondable [...]. Comment des caractères imprimés peuvent-ils dévoiler tant de choses à celui qui lit ? [...] Les livres sont un miroir des paroles. Et si les hommes peuvent lire c'est que les lettres leur soufflent quelque chose à l'oreille¹².

¹¹ On pense à « La leçon d'écriture » de Cl. Lévi-Strauss chez ces Nambikwara fascinés par le *grimoire*, son écriture et sa lecture : « Chaque fois que sa main [le chef de bande] achève une ligne, il l'examine attentivement, comme si la signification devait en jaillir [...] », *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, 339-340.

¹² Lucien Lévy-Bruhl, « Les livres et l'écriture », *La Mentalité primitive* [1922], Paris, Flammarion/Champs classiques, 2010, p. 529-539. Ce faisant, l'extrême acuité de la description de Lamartine est significative et d'une extrême attention et aux situations de *first contacts* culturels et à l'étrangeté intrinsèque de l'écrit. On pourrait peut-être s'approcher de cet étrangeté cognitif si on imagine se mettre dans la position de quelqu'un qui ne sait pas lire (*déchiffrer* serait un mot plus adéquat) une partition de musique et considère avec quelque admiration dissimulée et perplexité muette le chanteur ou le pianiste – *a fortiori* le chef d'orchestre – suivre des yeux les lignes des portées de notes et performer comme par quelque magie apprise tel chant ou telle mélodie ou symphonie. Cf. également lecture/traitement expert du codage numérique d'un programme d'ordinateur pour un profane... Henri Bergson (*Les Deux Sources de la morale et de la religion*, 1932, p. 92) a commenté, avec une réelle acuité anthropologique et qui nous importe, ces pages de l'ethnologue : « Voici des gens devant lesquels un voyageur ouvre un livre, et à qui l'on dit que ce livre donne des informations. Ils en concluent que le livre parle, et qu'en l'approchant de leur oreille ils percevront un son. Mais attendre autre chose d'un homme étranger à notre civilisation [...] c'est vouloir qu'il réinvente l'écriture. » Voir aussi « le rôle instaurateur de la « rencontre ethnographique » comme révélateur des *deux cultures* en présence et de leur rapport différentiel qui définit une certaine *historicité pratique* » in Nicolas Adell – à propos de la posture ethnographique d'Ernesto de Martino – « L'anthropologie ou les promesses du crépuscule », *L'Homme* [En ligne], 218 | 2016. Adell parle d'une « *ethnologie de la rencontre*, souvent en situation d'inégalité vive, rencontre qui avait la vertu d'un embrayeur et d'un révélateur de la conscience historique (et culturelle) d'un individu, d'un groupe, d'un monde, [...], grandes ou petites "apocalypses culturelles" explicitées et théorisées par les acteurs eux-mêmes. » Il ajoute : « Dès lors, il fallait rechercher dans toute rencontre le potentiel apocalyptique qu'elle pouvait receler – et qui pouvait transparaître dans la tristesse banale de l'informateur de ne pas parvenir à faire accéder son interlocuteur à la totalité de son monde et dans l'incompréhension mutuelle – et qui, seul, contenait l'énergie nécessaire à l'instauration de l'enquête ethnologique, d'une écoute subjective et critique, sensible et personnelle à une expérience partagée. » Voir aussi D. Fabre, *le savoir des différences* ou *les savoirs de la différence*.

Si lire c'est bien d'abord pour le lecteur/auditeur voir/écouter le papier, alors il est juste que Graziella observe de *ses grands yeux bien ouverts* l'interaction entre un lecteur privilégié et un livre aimé, et que sa communion narrative fasse bientôt corps avec la fiction lue voire imprime sa marque émotive sur la page lue. La contiguïté avec le corps du lecteur vient renforcer cette emprise de l'oralité imaginaire de la fiction lettrée de Bernardin sur l'écoute *in situ* de la littérature par Graziella l'illettrée. Cette coalescence des imaginaires et cette empathie fusionnelle des corps en présence marquent un des moments décisifs des continuités entre le lire et le dire, entre le lire et le vivre. Cette expérience subjective *hic et nunc* de la fiction et cette identification à la voix de la lettre participe d'un cosmos narratif sensible aux échos du rythme cosmique naturel – le *basso ostinato* marin¹³ - lui-même entendu comme un intersigne de la *fin* de l'histoire, un pré/sentiment indissociablement discursif (l'écrit du récit) et culturel (la culture du récit) dont nous reparlerons plus loin :

Exceptée ma voix lente et monotone, qui traduisait littéralement à cette famille de pêcheurs ce poème du cœur, on n'entendait aucun bruit que les coups sourds et éloignés de la mer qui battait la côte là-bas sous nos pieds. Ce bruit même était en harmonie avec la lecture. C'était comme le dénouement pressenti de l'histoire, qui grondait d'avance dans l'air au commencement et pendant le cours du récit. (2, XIV : 98)

Sur ce fond sonore – un « bruit » plus qu'une musique... – d'une inquiétante mantique marine, Graziella – en particulier – se montre de plus en plus partie prenante de l'univers des signes écrits, à corps présent :

Plus ce récit se déroulait, plus il semblait attacher nos simples auditeurs. Quand j'hésitais, par hasard, à trouver l'expression juste pour rendre le mot français, Graziella, qui depuis quelque temps tenait la lampe abritée contre le vent par son tablier, s'approchait tout près des pages et brûlait presque le livre dans son impatience, comme si elle eût pensé que la lumière allait faire jaillir le sens intellectuel à mes yeux et éclore plus vite les paroles sur mes lèvres. Je repoussais en souriant la lampe de la main sans détourner mon regard de la page, et je sentais mes doigts tout chauds de ses pleurs. (2, XIV, 98-99)

Un continuum poétique s'établit entre les lumières du discours et les lumières de la lampe, entre Graziella qui brûle d'impatience et le récit brûlant des amours juvéniles de Paul et de Virginie, entre le livre et les lèvres, entre l'œil à la page de l'un et les pleurs de l'autre, entre l'éclosion du sens et la naissance des émois. L'écrivain signifie cette liaison naissante soit par des notations à l'érotisme latent, discret mais intense (tablier, yeux, lèvres, main, regard, doigts, pleurs), soit par des effets d'enchaînements d'unités syntaxiques hétérogènes sur le

On songe encore aux enfances de Jean-Paul (Sartre), miroir inversé de la situation décrite par Lamartine : « Elle [sa mère] se pencha, baissa les paupières, s'endormit. De ce visage de statue sortit une voix de plâtre [...]. Ma mère s'était absentée : pas un sourire, pas un signe de connivence [...]. Au bout d'un instant j'avais compris : c'était le livre qui parlait. Des phrases en sortaient [...] sans se soucier de moi » (*Les Mots* [1964], Paris, Gallimard/folio, 1993, p. 40).

¹³ L'*ostinato* est un procédé de composition musicale consistant à répéter obstinément une formule rythmique, mélodique ou harmonique accompagnant de manière immuable les différents éléments thématiques durant tout le morceau.

plan énonciatif, de *legato* discursifs polyphoniques entre paroles rapportées et commentaires didascaliques :

« Mais comment » reprit-elle vivement et avec un ton de reproche moitié tendre moitié calme, « n'avez-vous pas pensé que vous aviez d'autres amis [...] », ajouta-t-elle tristement, et en regardant ces manches et le bas de sa robe, « c'est que nous sommes de pauvres gens [...] », etc. (3, V : 110-111)

Continuum et acculturation douce à la littérature

L'entrée de la littérature dans le petit monde des pêcheurs sous le charme de la lecture – en lieu et place de la veillée orale traditionnelle...¹⁴ – se poursuit et l'entrée de Graziella en littérature aussi :

Quand je fus arrivé au moment où Virginie, rappelée en France par sa tante, sent, pour ainsi dire, le déchirement de son être en deux, et s'efforce de consoler Paul sous les bananiers, en lui parlant de retour et en lui montrant la mer qui va l'emporter, je fermai le volume et je remis la lecture au lendemain. Ce fut un coup au cœur de ces pauvres gens. Graziella se mit à genoux devant moi, puis devant mon ami, pour nous supplier d'achever l'histoire. Mais ce fut en vain. Nous voulions prolonger l'intérêt pour elle, le charme de l'épreuve pour nous. (2, XV, 99)

Cette complicité est heureuse pour l'heure, loin du déchirement de Virginie prise entre les séductions d'une enfance insulaire orale et les contraintes d'une jeunesse métropolitaine assujettie à l'ordre de l'écrit¹⁵. Ce bonheur à la fiction ultramarine signe une étape cruciale dans son initiation vocale à la littérature sous la conduite requise de passeurs culturels tout à leur œuvre d'acculturation douce à la culture écrite et à ses valeurs : l'amour et la liberté. À cet instant l'être de Graziella n'est pas [encore] *déchiré en deux*... Au contraire, elle joue à plein le pacte narratif et s'enchant de la confusion de l'être de papier et de l'être de chair. Peut-être rêve-t-elle, elle aussi, d'un être hybride ou qui pourrait se dédoubler sans drame sinon sans mélodrame :

Elle arracha alors le livre de mes mains. Elle l'ouvrit, comme si elle eût pu, à force de volonté, en comprendre les caractères. Elle lui parla, elle l'embrassa. Elle le remit respectueusement sur mes genoux, en joignant les mains et en me regardant en suppliante. (2, XV, 99)

On aura noté évidemment un double continuum, d'une part un continuum somatique et fantasmatique entre le genou de l'écrivain au travail – notre titre – et le genou du lecteur qui fait à Graziella la grâce d'une lecture et la disgrâce d'une interruption momentanée ; d'autre part un continuum somatique et anthropologique avec un livre lu – à la fois objet de tous ses désirs et sujet d'une adresse interlocutive passionnée. Les imaginaires liés à la fiction et à la diction sont en toute hypothèse si puissants que le charisme du bon livre est

¹⁴ Sur les veillées au pays d'enfance de Lamartine, voir S. Tardieu, 1964.

¹⁵ Jean-Marie Privat, « *Paul et Virginie* (1789) ou la fatale irruption de l'écrit », Pratiques, « Oralité et littérature », n° 183-184, à paraître, et Jean-Marie Privat, « La littérature comme écho/graphie. L'exemple de *Paul et Virginie* », Actes du colloque « Voix acousmates », à paraître aux P.U. de Rennes.

censé suffire à *embarquer* dans son univers de papier les plus éloigné-e-s de ses prétentions et de ses conventions :

[...] son cœur était encore gros des chagrins imaginaires de la veillée. Merveilleuse puissance d'un livre qui agit sur le cœur d'une enfant illettrée et d'une famille ignorante avec toute la force d'une réalité, et dont la lecture est un événement dans la vie du cœur ! [...] Il y a plus de génie dans une larme que dans tous les musées et dans toutes les bibliothèques de l'univers. (2, XVI, 101)

Le légitimisme culturel et le militantisme social de Lamartine se déploient soudain, comme si la communion sensible (plus qu'intellectuelle) avec le livre était paradoxalement plus aisée chez les simples (comprendre les analphabètes et leur oralité primaire) que pour des esprits plus éclairés (lettrés et savants) alors même que la pratique de l'écrit est posée dans le même mouvement comme une condition *sine qua non* au développement du goût et de l'esprit. En fait, Lamartine introduit ici implicitement une distinction entre l'écrit muséifié ou administré qu'il disqualifie et la littérature (romantique) qu'il crédite de pouvoir passer par-dessus les barrières sociales ou culturelles pour s'adresser directement au *cœur*. C'est la postulation du *salut culturel* par un contact privilégié où le charisme du récit (sa force d'attraction), le charisme de la situation de lecture (la veillée... de lecture) et le charisme du lecteur à haute et chaude voix sont à la fois nécessaires et suffisants pour établir cette liaison artistique, ce pontage poétique entre deux continents culturels :

Louer la sainte simplicité des ignorants et des enfants est dans la logique de la mystique du salut culturel et de l'expérience esthétique libéralement idéologiquement) accordée aux *pauvres en esprit*¹⁶.

C'est ainsi que par ce retournement axiologique et idéologique, un mode d'oralité lettrée devient le comble de l'investissement du sujet émotionnel et participatif dans les œuvres, une alchimie où se marieraient heureusement évaluation esthétique et interaction esthésique, comble des gratifications en art. Et le comble des *chagrins* réputés *imaginaires* (et des imaginaires du chagrin à venir) est atteint lorsque une Virginie « éduquée » à l'occidentale et dressée à la raison graphique disparaît dans une tempête tropicale sur les rives de son île natale, dans les dernières pages du roman de Bernardin. Le retentissement de ce tragique destin est immense et intense la participation de la petite communauté aux malheurs de l'arrachement de Virginie aux siens et à sa prime culture :

Tout le jour la maison fut triste comme s'il était arrivé un événement douloureux dans l'humble famille [...]. Quand le soir fut venu et que nous eûmes repris tous nos places ordinaires sur l'*astrico*, je rouvris le livre et j'achevai la lecture au milieu des sanglots. Père, mère, enfants, mon ami, moi-même, tous participaient à l'émotion générale. (2, XVIII, 102)

Ce bouleversement émotionnel serait la preuve ultime de la conversion culturelle jusqu'au ravissement ou même à l'extase :

¹⁶ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, « L'air du temps », *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969, p. 13-17 et *passim*.

Il nous fut impossible de prononcer de vaines paroles après ce récit. Graziella resta immobile et sans geste, dans l'attitude où elle était en écoutant, comme si elle écoutait encore [...]. (2, XVIII, 102-103)

Mais l'*pectasis* c'est aussi ce qui met *bors de soi*... La posture est ambivalente voire ambiguë, qui transforme Graziella en statue grecque, figée et muette, morte symbolique et comme chosifiée dans le regard de l'autre. La rude épreuve civilisationnelle de la dépossession ne saurait tarder.

III. Belligérance fatale entre deux *modus vivendi* ou conflit de cosmologies

Graziella co/opère donc par corps et par imaginaire à son entrée enchantée dans la culture écrite (une *veillée* merveilleuse murmure le récit en évoquant la soirée de lecture sur l'*astrico* à Procida). Cette acculturation littéraire est aussi intensive qu'inopinée, aussi systémique que rapide. Si l'on s'abstient d'enfermer le couple /oralité/ et /littérature/ dans une logosphère purement textuelle – une insularité discursive en somme – pour l'inscrire dans la dynamique d'un système sémio-culturel plus englobant et structurant, cohérent et consistant, on peut alors s'attendre à ce que les principaux partenaires engagés dans ce processus de signification culturelle s'exposent à vivre une crise existentielle et civilisationnelle. Cette crise les place en situation de belligérance et avec eux-mêmes et avec les autres. Qu'est-ce à dire ?

La culture orale est publique, collective ; la culture écrite est secrète et personnelle. C'est ce grand silence à l'intérieur duquel l'individu aménage une sphère privée et libre [...]. L'écrit commence par désagréger le rapport de l'individu au groupe restreint de la communication orale pour le transférer à une communauté plus large et différente [...]. Ce qui garantit les rapports interindividuels n'est plus la parole immémoriale des anciens, gardienne d'une jurisprudence locale [...].¹⁷

Ici, Graziella s'alphabétise et le bonheur presque ineffable du narrateur fut une immersion dans les eaux de l'oralité marine. Ce contact avec l'altérité culturelle aurait pu se transformer en une durable expérience culturelle alternative... Elle se réduira – pour lui – en souvenir ému d'une nostalgique alternance subjective, passagère et unique. Cet ineffable est donc une fable, une très belle fable, tragique, forcément tragique.

Les lettres mortes (et l'ordre du récit)

La tragédie s'annonce dans l'économie imaginaire de la fiction par une sorte de prédiction/préscription textuelle funèbre qui présage les malheurs à venir. Quand l'univers

¹⁷ François Furet et Jacques Ozouf, « Trois siècles de métissage culturel », *Lire et écrire. L'alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*, I, Paris, Minuit, 1977, p. 349-369.

littérarien rencontre sur son chemin la culture orale du Sud, il est en effet très vite voué à la mise en pièce de ses messagers et de ses messages :

À quelque distance de Velletri, nous rencontrâmes la voiture du courrier de Rome à Naples renversée sur les bords du chemin et criblée de balles. Le courrier, un postillon et deux chevaux avaient été tués. On venait d'emporter les hommes dans une mesure voisine. Les dépêches déchirées et les lambeaux de lettres flottaient au vent. (1, VII, 42)

La lettre flotte au vent mauvais de la destruction violente et de la mort physique ou symbolique. Ce motif est récurrent dans le récit, comme le glas intermittent des espérances d'une autre vie, plus pleine :

Le lendemain, en allant chercher à la poste nos lettres *arriérées*, mon ami en trouva une de sa mère. Elle rappelait son fils sans retard en France pour assister au mariage de sa sœur [...] : il fallait partir. J'aurais dû partir avec lui. Je ne sais quel attrait d'isolement et d'aventure me retenait. La vie du marin, la cabane du pêcheur, l'image de Graziella y étaient peut-être bien pour quelque chose, mais confusément. [3, II : 107]

En réalité, le cours du récit fait le procès de l'écrit comme mode mortifère de relation au monde et à soi, un monde sans poésie naturelle ni amour sincère ni désir fou. C'est une fois encore le *déchirement* – dans toutes les acceptions du terme – que nous le récit :

Quand on venait à prononcer le nom de la France, la pauvre fille pâlisait comme si elle eût vu le fantôme de la mort. Un jour en rentrant dans ma chambre, je trouvai tous mes habits de ville déchirés et jetés en pièces sur le plancher. (4, XXV : 166)

Et le poète aussi vit ce *déchirement* entre le charme du cabinet d'écriture et sa nouvelle vie parmi les humbles :

J'avais repris peu à peu ma vie d'étude et mes habitudes solitaires, distraites seulement par la douce amitié de Graziella et par mon adoption dans sa famille. Je lisais les historiens, les poètes de toutes les langues. [...] Dès que j'avais écrit, j'étais mécontent de mon œuvre et je la rejetais avec dégoût. Combien le vent et les vagues de la mer de Naples n'ont-ils pas emporté et englouti, le matin, de lambeaux de mes sentiments et de mes pensées de la nuit, déchirés le jour et s'envolant sans regret loin de moi ! (3 : XV, 127)

La contradiction devient invivable dans la formulation en oxymore d'un projet anthropologique et littéraire :

Sa *parole écrite* est comme un miroir dont il [l'homme] a besoin pour se connaître lui-même et pour s'assurer qu'il existe. Tant qu'il ne s'est pas vu dans ses œuvres, il ne se sent pas complètement vivant. (3, XV, 127)

Dans *Graziella*, l'écrit venu de loin – au plus loin des oralités insulaires et naturelles¹⁸ – est explicitement et précisément lié au monde des conventions mondaines et au pouvoir de la famille bourgeoise¹⁹ :

Un soir des derniers jours du mois de mai, on frappa violemment à la porte. Toute la famille dormait. J'allai ouvrir. C'était mon ami V... « Je viens te chercher, me dit-il. Voici une lettre de ta mère. Tu n'y résisteras pas. Les chevaux sont commandés pour minuit. Il est onze heures. Partons, ou tu ne partiras jamais. Ta mère en mourra. [4, XXXIII : 179-180]

L'attachement réciproque des personnages est ainsi *pris* dans la tourmente de l'arrachement. Cette belligérance se manifeste de mille façons au fur et à mesure que le récit se précipite vers sa fin. Nous allons ici encore nous contenter de mettre en évidence quelques-unes de ces modalités.

Le double conflit de cosmologie

Il y a par exemple une magnifique lutte symbolique entre la lettre qui tue et la pensée magique qui sauve :

Vers le même temps, elle commença à se défier des lettres que je recevais de France, soupçonnant bien que ces lettres me rappelaient [...]. Elle les retenait quelquefois neuf jours, et les attachait avec une de ses épingles dorées derrière l'image en papier de la Madone suspendue au mur à côté de son lit. Elle pensait que la Sainte Vierge, attendrie par beaucoup de neuvaines en faveur de notre amour changerait miraculeusement le contenu des lettres, et transformerait les ordres de retour en invitation à rester près d'elle [...]. Mais l'heure approchait. (4, XXXII : 179)

Il y a les discours du narrateur, discours à charge et douloureusement circonstanciés qui – pour paraphraser Hugo – souffre des « froides et inexorables lignes » géométriques de l'écrit²⁰. Aussi loin de *la belle fille du soleil et de la mer* et sa solaire²¹ présence, il regrette amèrement :

[...] ces livres qu'on a lus cent fois, et dont les caractères immobiles vous redisent toujours les mêmes mots dans la même phrase et à la même place ; tout cela qui m'avait semblé si délicieux à Rome et à Naples, avant nos excursions et notre vie vagabonde et errante de l'été, me semblait maintenant une mort lente. Je me noyais le cœur de mélancolie. (3, III : 108)

¹⁸ « J'entendais le braiment des ânes, le chant du coq, le bruissement des feuilles, le gémissement alternatif de la mer au lieu de ces roulements de voitures, de ces cris aigus du peuple et de ce tonnerre incessant de tous les bruits stridents qui ne laissent dans les rues des grandes villes aucune trêve à l'oreille et aucun apaisement à la pensée » (III, 13 : 122).

¹⁹ C'est le drame de Virginie arrachée à Paul et à son île, expédiée en lointaine Europe à son corps défendant pour y être alphabétisée bon gré mal gré et éduquée aux mœurs bourgeoises par une vieille tante qui finira par renier la sauvageonne et la renvoyer vers une mort certaine, une violente tempête marine tropicale. Voir Jean-Marie Privat, *Paul et Virginie* (1789) ou la fatale irruption de l'écrit, art. cit.

²⁰ Victor Hugo, « Ceci tuera cela », *Notre-Dame de Paris*, Livre V, 2, Paris, LGF, 1972, p. 237.

²¹ Le narrateur est littéralement ébloui par tous « ces soleils de Procida » qui lui semblaient « ruisseler de son front, de son corps et de ses pieds [...] » (3, VI : 111)

Il y a cette tempête intérieure qui agite l'homme de lettres quand il apprend la demande en mariage de Graziella : « Elle de moins dans ma vie présente, et il n'y avait plus rien. » Le pouvoir de l'écrit s'en trouve anéanti :

Je rentrai en silence dans ma chambre. Je me jetai tout habillé sur mon lit. J'essayai de lire, d'écrire, de penser, de me distraire par quelque travail d'esprit pénible et capable de dominer mon agitation. Tout fut inutile. (4, X : 141-142)

L'alphabétisation, comme une longue déchirure

Il est inscrit dans le réglage narratif le dérèglement fatal des situations qui impliquent l'entrée dans l'ordre scolaire de l'écrit. C'est le cas du malheureux Cecco qui travaille à contre-emploi quand il apprend à Graziella sa promesse à lire et à écrire²². La raison graphique est non moins une déraison voire une aberration culturelle quand le narrateur s'imagine se rapprocher par corps et par cœur d'une *hirondelle de mer* alphabétisée :

Le soir [...] quand les enfants et la famille étaient couchés, c'était elle qui devenait l'écolière et moi le maître. Je lui apprenais à lire et à écrire en lui faisant épeler les lettres sur mes livres et en lui tenant la main pour lui enseigner à les tracer. [...] elle faisait beaucoup moins de progrès avec lui [Cecco] qu'avec moi. (4, II : 132-133)

[...] Quand c'était avec moi, au contraire, la leçon était sérieuse. Elle se prolongeait souvent jusqu'à ce que nos yeux fussent lourds de sommeil. On voyait, à sa tête penchée, à son cou tendu, à l'immobilité attentive de son attitude et de sa physionomie, que la pauvre enfant faisait tous ses efforts pour réussir. Elle appuyait son coude sur mon épaule pour lire dans le livre où mon doigt traçait la ligne et lui indiquait le mot à prononcer. Quand elle écrivait, je tenais ses doigts dans ma main pour guider à demi sa plume. (4, III, 133-134)

Et de toute façon, l'inculcation des rudiments de l'ordre graphique se fera sur un mode de dépendance très scolaire et dans une sorte d'extériorité par rapport aux profits spécifiques généralement attendus de l'alphabétisation. Graziella ne souhaite réussir les exercices de lecture proposés que pour plaire au narrateur :

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'adoucissais alors la voix et je l'encourageais à recommencer. Si elle avait bien lu et bien écrit, au contraire, on voyait qu'elle cherchait d'elle-même sa récompense dans mon applaudissement [...], plus fière du plaisir qu'elle me donnait que du petit triomphe de son succès. (4, III : 134)

Les gratifications purement scripturales sont elles-mêmes incertaines dans la mesure où les progrès dans la maîtrise de l'écrit sont récompensés par une lecture à haute voix et par une identification à des situations d'oralité exotique ou rustique et ancienne. Graziella n'aura jamais de livres à elle :

²² Le père de Cecco *s'émerveille* [un peu vite] des progrès rapides que Graziella fait « dans la pratique de son art, dans la lecture et dans l'écriture » (4, VII : 137-138). Cette acculturation rapide sera vaine.

Je la récompensais en lui lisant quelques pages de *Paul et Virginie*, qu'elle préférait à tout ; ou quelques belles strophes du Tasse, quand il décrit la vie champêtre [...]. La musique de ces vers la faisait pleurer et rêver longtemps encore après que j'avais cessé de lire. (4, III : 134)

Un précaire compromis culturel

Bien sûr, un temps, les deux personnages nourriront (ou « ont nourri ») la douce illusion d'un compromis civilisationnel – l'oïseille pourrait devenir une demoiselle et l'habitus d'un lecteur pourrait coexister avec l'ethos d'un pêcheur en sa barque ou d'une corailleuse en son atelier d'ouvrière :

Quelquefois Graziella, me voyant plus longtemps enfermé et plus silencieux qu'à l'ordinaire, entrait furtivement dans ma chambre pour m'arracher à mes lectures obstinées ou à mes occupations. Elle s'avancait sans bruit derrière ma chaise, elle se levait sur la pointe des pieds pour regarder par-dessus mes épaules, sans le comprendre, ce que je lisais ou ce que j'écrivais ; puis, par un mouvement subit, elle m'enlevait le livre ou m'arrachait la plume des doigts en se sauvant [...]. « Qu'est-ce que dit donc si longtemps aujourd'hui à vos yeux ce livre ? murmurait-elle avec une impatience moitié sérieuse, moitié badine. (3, XVI, 128)

Mais bien vite Graziella dénoncera l'empire insupportable et l'emprise redoutable de l'écrit, en somme la séparation mortelle d'avec l'oralité complice, l'oralité fabuleuse, l'oralité heureuse et partageuse :

Est-ce que ces lignes noires sur ce vilain vieux papier n'auront jamais fini de vous parler ? Est-ce que vous ne savez pas assez d'histoires pour nous en raconter tous les dimanches et tous les soirs de l'année, comme celle qui m'a tant fait pleurer à Procida ? Et à qui écrivez-vous toute la nuit ces longues lettres que vous jetez le matin au vent de la mer ? Ne voyez-vous pas que vous vous faites mal et que vous êtes tout pâle et tout distrait quand vous avez écrit ou lu si longtemps ? (3, XVI, 128)

La jeune femme valorise à l'extrême la coprésence et le face-à-face des interlocuteurs – la corporalité de la parole vive en somme. Elle vit mal la concurrence déloyale et injuste des livres :

Est-ce qu'il n'est pas plus doux de parler avec moi, qui vous regarde, que de parler des jours entiers avec ces mots ou avec ces ombres qui ne vous écoutent pas ? Dieu ! que n'ai-je autant d'esprit que ces feuilles de papier ! [...] Alors elle me cachait mon livre et mes plumes. Elle m'apportait ma veste et mon bonnet de marin. Elle me forçait de sortir pour me distraire. Je lui obéissais en murmurant, mais en l'aimant. (3, XVI : 128-129)

Cette tension permanente finit par exacerber le sentiment et même la conscience d'appartenir à deux pays différents. Le sommeil de la raison (on s'ensommeille et on dort beaucoup et souvent dans *Graziella*) avait d'abord engendré d'enivrantes illusions culturelles – « Au milieu de ces hommes simples, nous ne nous trouvions pas dépaysés ». Mais *le mal du pays* gagnera l'un (perdu dans une labile et improbable marge culturelle), et l'autre se déguisera... en une autre, une autre que le narrateur épris de spontanéisme culturel peinera à reconnaître « 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 ? (4, XXXI, 177)

Le récit consonne ici avec l'idéologie romantique et artiste des premiers antiquaires (on dirait folkloristes aujourd'hui) pour qui coutume et costume sont tissés du même drap²³. Graziella tentera en effet une métamorphose coutumière et costumière qui tournera à la désillusion voire à la dérision :

Je croyais qu'en changeant d'habits je ne te ferais pas tant de honte un jour si je te suivais dans ton pays. Je vois bien qu'il faut rester ce que je suis et mourir où je suis née [...]. À ces mots, elle arracha avec dépit les fleurs, le bonnet, le fichu, et, les jetant d'un geste de colère loin d'elle, elle les foula aux pieds en leur adressant des paroles de reproche, comme sa grand-mère avait fait aux planches de la barque après le naufrage. (4, XXXI : 178)²⁴

De son côté, dans son émoi amoureux, le narrateur est capable d'interpréter quelques signes de la culture orale locale :

Je vis qu'elle avait le blanc des yeux plus humide et plus brillant qu'à l'ordinaire, et qu'elle froissait entre ses doigts et brisait une à une les branches d'une plante de basilic qui végétait dans un pot de terre sur le balcon. Je compris ce geste mieux que de longs discours. J'acceptai la communauté de vie qu'on m'offrait (3, XI : 120)

Le *motif du basilic* ne se réduit pas en effet à un trait de pittoresque local et un peu théâtral. Les spécialistes de la littérature orale attirent notre attention sur la signification du thème folklorique de « la fille au pot de basilic » très fréquent dans les pays méditerranéens :

Le basilic – dont les puissantes vertus aphrodisiaques sont d'antique mémoire – placé sur la fenêtre signale en effet qu'il y a dans la maison une jeune fille à marier. Or, ces récits du basilic traitent de la communication entre les garçons et les filles au moment du passage matrimonial, ou plus précisément des difficultés de la communication entre eux, difficultés traversées de représentations phantasmatiques. C'est ainsi que le basilic peut être associé tantôt à la vie, tantôt à la mort. La jeune fille déjouera en effet les intentions agressives de son prétendant en s'offrant à lui pendant la nuit de noces – sous les apparences d'une trompeuse poupée de miel vouée au leurre de la dévoration...²⁵

Dans l'univers du conte il y a une grande différence sociale entre la jeune fille, souvent une paysanne pauvre et le jeune homme, un prince, fils de roi. Cette différence on la retrouve dans le roman où une jolie corailleuse tombe amoureuse d'un jeune aristocrate. Mais le conte, lui, met en scène une fille au basilic qui sait répliquer aux échanges langagiers pipés du prince. Il cherche à jouer de sa position sociale élevée au détriment de sa partenaire d'humble origine et pose une question qui doit la laisser coite : « Combien de feuilles a ton

²³ Jean Cuisenier (éd.), *Costume / Coutume*, Paris, RMN, 1987.

²⁴ « À la place de ce pittoresque costume grec [...] qui laisse [...] la liberté et la souplesse à toutes les formes du corps de la femme [...], elle avait une robe de soie moirée, une ceinture rose, un fichu blanc, une coiffé ornée de fleurs artificielles, des souliers de satin bleu, des bas à mailles de soie qui laissaient voir la couleur de chair sur les chevilles arrondies de ses pieds. » (14, XXX : 174)

²⁵ Nicole Belmont, « Le langage du basilic. À propos du conte-nouvelle "La fille au pot de basilic" », *Cahiers de littérature orale*, 2003, n° 53-54, p. 305-320. [En ligne]

basilic ? » Mais elle répond du tac au tac : « Combien d'étoiles au ciel ? ». Cette répartie exaspère le dialogue et fait naître chez le prince un désir de vengeance et de mort. Cependant, entre le désir (symbolisé par le parfum du basilic, arrosé et cultivé avec soin par la jeune fille) et la jouissance du miel (qu'elle donnera à consommer au prince), l'héroïne du conte saura affronter ce danger mortel et transformer la violence du désir en entente matrimoniale. À l'inverse, Graziella tient difficilement tête au jeune aristocrate et comprend rapidement qu'elle n'aura pas le dernier mot. Si elle se sait en danger de mort, elle se sait également sans défense. Et si dans le récit lamartinien la plante végète et se dessèche sur l'*astrico*, c'est que dans le langage du basilic c'est celui d'une mort annoncée²⁶.

Mais ni la lecture des signes, ni la complicité culturelle ne débouchent sur un entre-soi harmonieux capable de traverser les frontières. Dès son retour en France et dans son monde, le narrateur ne peut avouer son amour « sans rougir » (4, XXXIV : 182) : Graziella était « voilée dans ma vie », « cet amour qui enchantait mon cœur, humiliait mon respect humain. » (4, XXXIV : 182)

L'antagonisme des systèmes symboliques

C'est bien d'un leurre – « une félicité imaginaire » (4, XXV : 166) – dont nous parle ce récit et du double drame qui le conclut nécessairement : on ne change pas d'habits comme d'habitus, ni d'habitus comme d'habits. Les transactions/transgressions culturelles sont certes le signe permanent d'une culture vivante mais l'architecture symbolique d'une culture incorporée dès la prime enfance ne se redessine pas à la discrétion des sujets²⁷. Certaines scènes finales condensent magnifiquement cette indépassable hétérophonie culturelle où l'écrit est messager de malheur et l'oralité la quintessence expressive de la douleur – cette fois :

Le matin, la tempête avait fait place au plus pur soleil. Je fus réveillé par des gémissements véritables et par des cris de désespoir du pauvre pêcheur et de sa femme qui se lamentaient sur le seuil de la porte de Graziella [...]. Le père tenait à la main un morceau de papier taché de quelques gouttes d'eau qu'on avait trouvé attaché par une épingle sur le lit. Il y avait cinq ou six lignes qu'il me priait éperdu, de lire. Je pris le papier [...]. À la lecture de ces lignes, toute la famille fondit de nouveau en larmes. Les petits enfants [...] mêlaient leurs cris aux gémissements des deux vieillards et couraient dans toute la maison en appelant *Graziella* ! Le billet tomba de mes mains. (4, XIII : 149-150)

Graziella [...], parlant tout bas, d'un ton doux, égal et monotone, comme si sa poitrine eût perdu à la fois toute vibration et tout accent et n'eût plus conservé qu'une seule note dans sa voix [...]. Je balbutiai quelques paroles. Elle me mit le doigt sur les lèvres [...]. Je suis arrivée ici à travers la tempête [...] comme une morte qui marcherait d'elle-même à

²⁶ Nous reprenons ici pour l'essentiel l'analyse de N. Belmont dans son article « Le langage du basilic », art. cit.

²⁷ Comme le rappelle le Bourdieu ethnologue, « c'est dans le rythme et l'étendue du changement culturel que résident les différences essentielles entre l'acculturation et la déculturation », P. Bourdieu et A. Sayad, « Deux histoires, deux sociétés », *Le Déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris, Minuit, 1964, p. 35. Joëlle Gleizes avait pointé le problème et ses enjeux – « la rencontre avec la culture écrite est bouleversante et amorce un processus d'acculturation dangereux » – mais sans poursuivre l'analyse, « *Graziella*, une socio-physiologie de la lecture naïve », *Romantisme*, 1997, n° 95, p. 56.

la tombe [...]. J'ai écrit par un enfant à une amie de venir me chercher demain [...]. Voici ma dernière nuit commencée parmi les vivants. [...]. Elle m'apparut comme la statue mutilée de la Jeunesse. (4, XIX-XX : 157-161)

Les lettres envoyées après le départ du narrateur, ponctuèrent et mieux encore signifiaient les derniers jours de l'idylle et la mort de l'hirondelle de mer :

J'écrivis à Graziella [...]. La lettre fermée, je m'approchai à pas muets. Je me mis à genoux sur le seuil de la porte de sa chambre [...]. Je glissai le billet dans la chambre par-dessous la porte [...]. Une heure après, nous roulions dans le silence et dans la nuit sur la route de Rome. (4, XXXIII : 180-181)

Un soir des premiers jours de novembre, on me remit, au retour d'un bal, un billet et un paquet qu'un voyageur venant de Naples avait apportés pour moi de la poste en changeant de chevaux à Mâcon [...]. Mais les nouvelles qu'il m'apportait étant tristes et funèbres, il ne demandait pas à me voir ; il me pria seulement de lui accuser réception du paquet à Paris. J'ouvris en tremblant le paquet. Il renfermait, sous la première enveloppe, une dernière lettre de Graziella, qui ne contenait que ces mots : « Le docteur dit que je mourrai avant trois jours. (4, XXXV : 183 -184)

Je restai anéanti, sa lettre dans les mains, jusqu'au jour. Ce n'est qu'alors que j'eus la force d'ouvrir la seconde enveloppe. Toute sa belle chevelure y était, telle que la nuit où elle me l'avait montrée dans la cabane. (4, XXXVI : 184)

Conclusion

Le narrateur écrit donc pour/sur ses amours passées un tombeau littéraire : « Ton véritable sépulcre est dans mon âme [...], ta mémoire embaumée en moi. » Cette *fleur sépulcrale* a le parfum d'un monde d'oralité même si elle était pure graphie et épigraphie imaginaire. Ces *larmes écrites* aux harmoniques orales sont versées sur un âge d'oralité qui s'éloigne. Les lecteurs du XIX^e s. en avaient sans doute une conscience plus aiguë que nous.

Cette oralité est une sémio-poétique de la *corporalité* quand elle fait corps langagier avec l'être aimé – « J'aime la langue où ton nom est prononcé » (4, XXXVI : 185)

Plus souvent encore c'est une sémio-poétique de la choralité qui orchestre une polyphonie de voix et de sons – « Beppino faisait sonner l'ancre [...] avec des cris et des trépignements de bonheur » (*Épisode*, IV : 79).

Ces oralités sont enfin un chant profond quand elles participent de la vie ensauvagée de la nature, entre terre et ciel, entre terre et mer (*cf. passim l'astrico*) :

Nous dormîmes au coup de vent dans les oliviers, au bruit des lames sur la côte et aux lueurs rasantes de la lune. A notre réveil [...], le vent plus furieux, mugissait toujours. (*Épisode*, XXIII : 81).

De proche en proche, c'est une subjectivation de l'oralité qui envahit ainsi l'imaginaire du récit, et en révèle en partie l'idéologie. Il se dessine en effet une solidarité systémique entre l'oralité du monde et l'affiliation à un imaginaire de l'autochtonie. Ce schème idéologique du lien ombilical avec la terre natale semble irriguer la conscience narrative du scripteur

quand le texte ne cesse de donner à comprendre que quitter son pays est soit la décadence fatale et la mort annoncée de la maisonnée – selon la sagesse ancienne :

L'aïeul d'Andréa était un négociant grec de l'île d'Égine. Persécuté pour sa religion [...] il avait embarqué une nuit sa femme, ses filles, ses fils, sa fortune dans un des navires qu'il possédait [...]. Il s'était réfugié à Procida [...]. Il y avait acheté de grands biens dont il ne restait plus de vestiges que la petite métairie où nous étions, et le nom des ancêtres gravé sur quelques tombeaux dans le cimetière de la ville. Les filles étaient mortes religieuses dans le monastère de l'île. Les fils avaient perdu toute la fortune dans les tempêtes qui avaient englouti leurs navires. La famille était tombée en décadence. Elle avait échangé jusqu'à son beau nom grec contre un nom obscur de pêcheur de Procida. « Quand une maison s'écroule, on finit par en balayer jusqu'à la dernière pierre », nous disait Andréa. (2, VIII : 92)

soit un exil personnel tenu pour impossible – « je vois bien qu'il faut rester ce que je suis et mourir où je suis née » finit par admettre Graziella (4, XXXI : 178)²⁸. Le narrateur évoquera cette conception romantique et ethno/typique du lieu et de son génie propre, culte du local et localisme culturel :

Tu auras beau faire, va ! tu ne seras jamais qu'une fille des vagues au pied marin et coiffée par les rayons de ton beau ciel. Il faut t'y résigner et en remercier Dieu. (4, XXXI : 177)

Le narrateur éprouvera lui-même – comme Graziella – un violent malaise de civilisation quand l'un comme l'autre pressentiront que ce voyage sera précisément sans retour :

Je traînai quelques jours cette tristesse de rue en rue, de théâtre en théâtre, de lecture en lecture, sans pouvoir la secouer ; puis enfin elle finit par me vaincre. Je tombai malade, de ce qu'on appelle le mal du pays. Ma tête était lourde ; mes jambes ne pouvaient me porter. J'étais pâle et défait. Je ne mangeais plus. Le silence m'attristait ; le bruit me faisait mal [...]. (3, III : 109)

Je vois quelqu'un qui marche, marche, marche, sur une longue route blanche qui ne finit pas. Il marche sans se retourner, toujours, toujours devant lui, et j'attends des heures entières, espérant toujours qu'il se retournera pour revenir sur ses pas. Mais il ne se retourne pas ! (4, XXVIII : 170)

Et de retour au pays, le narrateur songera alors en des rêveries florales à cette « fleur d'amour » qu'il n'a su cueillir - rêveries qui se prolongent selon des savoirs métaphoriques qui enracinent l'imaginaire amoureux dans un univers végétal topique :

Bien que mon cœur fût du sable alors, cette fleur de mer s'y enracinait pour plus d'une saison comme les lis miraculeux de la petite plage s'enracinent sur les grèves de l'île d'Ischia. (4, XXVI : 167)

Sa mémoire (Graziella) avait tout conservé ; elle lui rappelait tout, comme l'herbe des montagnes du Midi, à laquelle le vent a mis le feu pendant l'été, conserve l'empreinte de l'incendie à toutes les places où la flamme a passé. (4, XXI : 162)

²⁸ Lamartine traduit par une sorte de solipsisme langagière cette déflation du sujet amoureux. Ainsi Graziella « balbutie des sons inarticulés et confus (I4, XXII : 163) et une autre fois « ses lèvres remuaient comme si elle avait parlé, mais elle balbutiait des mots que personne n'entendait [...] (4, XXVIII : 169-170).

Il y a plus de sève folle et d'ombre flottante dans les jeunes plants de la forêt ; il y a plus de feu dans le vieux cœur du chêne [...]. Quand le fruit vient, les feuilles tombent ; il en est peut-être ainsi dans la nature humaine. (4, XXXIV : 182-183)

Ce n'est sans doute pas un hasard non plus si le thème de la source (et de la jeune fée à la source)²⁹ ou le thème du nid codent à leur façon l'idéologème du lieu d'origine et de sa quête instinctive³⁰. Ainsi la vieille femme fait-elle remarquer à son hôte qu'il a « l'air d'un oiseau qui a perdu sa mère et rôde en criant autour de tous les nids ». Le narrateur lui-même évoque « les collines du Mâconnais, dans la petite demeure rustique où (son) père et (sa) mère avaient recueilli leur nid menacé³¹ » Ceux sont aussi les motifs – parfois conjugués – de la barque et du berceau, qui participent des bonheurs éprouvés et recherchés :

Le pêcheur étendit sur nous la lourde voile pliée au fond de la barque. Nous nous endormîmes ainsi entre deux lames, bercés par le balancement insensible d'une mer qui faisait à peine incliner le mât. Quand nous nous réveillâmes, il était grand jour. (*Épisode*, IV : 50)³²

Mais la barque, c'est à la fois la mer qui berce et la mer qui ensevelit :

Il vous fera plaisir un jour de dormir tranquille dans votre vieillesse au milieu de ces planches, qui vous ont si longtemps bercé sur les flots. – Qu'elles puissent seulement nous faire des cercueils ! » murmura sourdement la grand-mère. (*Épisode*, XIX : 78)³³

On longe ici les récifs mythiques du récit moderne – Graziella, « vous mourûtes aux bords (de l'écrit) où vous fûtes laissée... » – et l'affiliation aux morts, en leurs lieux. Le récit des souvenirs ancre/encre à sa façon la mémoire romantique dans le lien des vivants et des morts. Mais ce lien est vestigial – le nom des ancêtres est « gravé sur quelques tombeaux dans le cimetière de la ville »... – et même pour l'essentiel incertain : « Je ne sais pas où dort ta dépouille mortelle, ni si quelqu'un te pleure encore dans ton pays. » (IV, 36 : 185). Cette

²⁹ La vie idyllique est ainsi décrite : « Nous éveiller au cri des hirondelles qui effleuraient notre toit de feuilles sur la terrasse où nous avons 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 [...], boire l'eau claire et rafraîchie de la source, puisée par elle dans une petite jarre de terre oblongue qu'elle penchait en rougissant sur son bras, pendant que nos lèvres se collaient à l'orifice [...]. (*Épisode*, XXIV : 82-83) Ailleurs, « nous boirons de l'eau de la source, qui est plus limpide que le vin d'Ischia. » (*Épisode*, XI : 60)

³⁰ Il est encore question de cet « instinct naturel qui pousse l'oiseau vers son nid et l'enfant vers la maison de son père » et de la vieille femme qui fait observer à son hôte qu'il est comme « l'oiseau qui crie autour des nids étrangers. » (3, XI : 119)

³¹ La jeune fille « voit » la France « derrière des montagnes de glace » et le narrateur s'enquiert de savoir si elle « voit » quelque chose que les autres ne voient pas. (4, XXVIII : 170)

³² « Ces nuits tièdes et lumineuses passées sous la voile, dans ce berceau ondoyant des lames et sous le ciel profond et étoilé, nous semblaient une des plus mystérieuses voluptés de la nature. » (*Épisode*, III : 47-48) Ou encore : « Pendant que l'enfant, à moitié endormi, laissait vaciller sa torche, nous donnions de temps en temps une faible impulsion à la barque, et nous écoutions avec ravissement les gouttes sonores de l'eau, qui ruisselait de nos rames. » (*Épisode*, IV : 49-50)

³³ Pendant la tempête, « nous sentions les planches s'affaisser sous nous comme un cercueil qui descend dans la fosse. » (*Épisode*, X : 58)

incertitude du lieu des morts en fait de mauvais morts, errants et menaçants. Ils hantent les pêcheurs que les vents en furie submergent et envahissent la nuit cauchemardesque du narrateur :

Le vent hurlait comme des meutes de chiens affamés. Les coups sourds d'une lourde mer sur la grève de la Margellina faisaient retentir toute la rive, comme si on y avait jeté des blocs de rocher. Ma porte tremblait et battait au souffle du vent. Deux ou trois fois il me sembla qu'elle s'ouvrait, qu'elle se refermait d'elle-même et que j'entendais des cris étouffés et des sanglots humains dans les sifflements et dans les plaintes de la tempête. Je crus même une fois avoir entendu résonner des paroles et prononcer mon nom par une voix en détresse qui aurait appelé au secours ! Je me levai sur mon séant ; je n'entendis plus rien [...]. » (4, XIII : 148-149)³⁴

Mais la puissance et la beauté du récit ne se résument pas à *l'inquiétante étrangeté* d'un désordre cosmique et anthropologique. La pensée ensauvagée du narrateur c'est aussi une rêverie animiste éveillée, solaire et chtonienne – une oralité utérine inavouée et sublimée peut-être :

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 [...]. Je me sentais heureux [...]. J'aurais voulu être une des plantes d'aloès enracinées dans les clôtures du jardin, ou un des lézards qui se chauffaient au soleil auprès de nous sur la terrasse et qui habitaient avec cette pauvre famille les fentes du mur de la maison. (3, X : 118)

Revenons pour finir, un instant encore, à la *Lettre-Préface* :

Un jour donc de l'été 1843, j'étais seul, étendu à l'ombre d'un citronnier, sur la terrasse de la maisonnette de pêcheur que j'occupais, à regarder la mer, à écouter ses lames qui apportent et remportent les coquillages bruissants de ses grèves, et à respirer la brise que le contrecoup de chaque flot faisait jaillir dans l'air [...].

Je lui [son hôte] lus, pendant que le soleil baissait [...] quelques-unes des pages de l'histoire de *Graziella*. Le lieu, l'ombre, le ciel, la mer, le parfum des arbres se répandirent sur les pages sans couleur et sans parfum, et lui firent l'illusion de l'inattendu et du lointain. Il en parut ému.

Il est tentant et peut-être heuristique de mettre en écho cette évocation autobiographique d'une expérience mémorable avec ce que Walter Benjamin donnera à entendre en parlant à maintes reprises de *l'aura* :

Qu'est-ce en somme que l'aura ? Un singulière trame de temps et d'espace : l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à

³⁴ Si le récit ne mentionne que très allusivement la danse rituelle et initiatique de la tarentelle [Graziella aurait été frappée d'une telle altérité culturelle que le projet d'acculturation du narrateur en devenait ipso facto caduque tant la distance culturelle aurait été immense] il ne s'interdit pas, *passim*, d'évoquer les « habitants maudits de la *Baie des Trépassés* qui attendent leur proie » (*Épisode*, XXIII : 81) ou, sur un mode plus fade, « les mystérieuses superstitions du sentiment. » (4, XXII : 163)

suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre – cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche³⁵.

Cette aura de la plénitude d'une présence *hic et nunc* – cette *auralité* heureuse et ce respir physique de l'être au monde³⁶ – se distingue de ce que Benjamin nomme *la trace* :

La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissé. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose, avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous³⁷.

Par bien des aspects, *la trace* serait ainsi une exacte définition phénoménologique de l'écrit. La trace est en effet trace de quelque chose ; il y a une secondarité de la trace. La trace présente vaut pour la chose absente – comme le signe linguistique. La trace supplée la présence de la chose et en signifie même l'absence :

Je revins à Naples. Je cherchai ses traces. Il n'y en avait plus [...]. La petite maison sur la falaise de l'île était tombée en ruine. Elle n'offrait plus qu'un monceau de pierres grises. [...] Mais le temps n'efface jamais les traces d'un premier amour dans le cœur qu'il a traversé. (4, XXVI : 184-185)

Le temps et surtout le travail de l'écrivain qui fragmente et stylise sa prose jusqu'à marier les signes de l'écrit et la chair palpitante du monde. C'est cette quête d'une conjointure langagière (un effet d'oralité dans la scripturalité) que l'on désigne en ethnocritique par le terme de *littératie seconde*. Si l'oralité seconde c'est *parler comme un livre* la littératie seconde c'est bien alors en quelque façon *un écrit qui nous parle*. Une mélancolique *evocatio* littéraire ici où s'impose et s'interpose entre l'œil et la lettre la présence entêtante d'une voix chère que ne s'est jamais tue :

³⁵ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, 1936, 183. Comme l'on sait, W. Benjamin a cherché à cerner au plus près et à plusieurs reprises une définition pleinement satisfaisante de l'aura :

- 1931 - « Qu'est-ce à vrai dire que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Parcourir du regard, un calme après-midi d'été, une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui projette son ombre sur celui qui contemple, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure prenne part à leur apparition – cela veut dire respirer l'aura de ces montagnes et de cette branche. » *Petite histoire de la photographie*
- 1935 - « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve [...]. Le *hic et nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son unicité [...]. A l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura [...]. » *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*
- 1939 - « Il faut envisager l'aura d'un objet naturel. On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon [...]. On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. Or, [...], ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie absolument jamais de sa fonction rituelle. » (*Œuvres* III).

³⁶ Graziella en fit elle aussi l'expérience : « Elle écoutait le chant nocturne du pêcheur, De la brise embaumée aspirait la fraîcheur » (*Premier Regret* : 188)

³⁷ W. Benjamin, « Trace et aura », *Passages. Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, Posthume, 2009, p. 464.

Je rentrais alors bien triste moi-même dans ma chambre. J'essayais de lire pour me distraire, mais je voyais toujours sa figure entre mes yeux et la page. Il me semblait que les mots prenaient une voix et qu'ils soupiraient comme nos cœurs. (4, XXVIII : 169-170)).

Le leur et le nôtre.

Bibliographie

- BELMONT, Nicole, « Le langage du basilic. A propos du conte-nouvelle « La fille au pot de basilic », *Cahiers de littérature orale*, 2003/53-54, 305-322. [En ligne]
- BENJAMIN, Walter, L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Œuvres III, 1935/1937/1939, 278-280.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, [1936], 2006, 183.
- BENJAMIN, Walter, « Trace et aura », *Passages. Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Cerf, 2009, 464.
- BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie* [1931], Paris, Allia, 2012, 17-68.
- BOURDIEU, Pierre et A. SAYAD, « Deux histoires, deux sociétés », *Le Déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris, Minuit, 1964, 35.
- BOURDIEU, Pierre et A. DARBEL, « L'air du temps », *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969, 13-17 et passim.
- CROISILLE, Christian, « Le Dossier Lamartine », *Romantisme*, 1971/1-2, 230-250.
- CUISENIER, Jean, (ed.), *Costume / Coutume*, Paris, RMN, 1987.
- DE MARTINO, Ernesto, *Italie du Sud et magie*, Paris, Gallimard, 1963.
<https://www.youtube.com/watch?v=8PxPc484lqU> Magia Lucana Basilicata stregoneria / 1958 di Luigi Di Gianni
- DE MARTINO, Ernesto, *La Terre du remords*, Paris, Gallimard, 1966.
- DE MARTINO, Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* [1975], Torino, Bollati Boringhieri Saggi, 2002. [En ligne]
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- FABRE Daniel, « Le livre et sa magie », *Pratiques de lecture*, Roger Chartier (dir.), Marseille, Rivages, 1985, 182-206.
- FABRE, Daniel, « D'une ethnologie romantique », *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, D. Fabre et J.-M. Privat (dir.), Nancy, P.U.N., Coll. EthnocritiqueS. Anthropologie des arts et de la littérature, 2010, 5-75.
- FURET, François et Jacques OZOUF, « Trois siècles de métissage culturel », *Lire et écrire. L'alphabétisation des français de Calvin à Jules Ferry*, I, Paris, Minuit, 1977, 349-369. Publié d'abord in *Annales E.S.C.*, 1977, 32-3, 488-502. [En ligne]
- GLEIZE, Joëlle, « *Graziella*, une socio-physiologie de la lecture naïve », *Romantisme*, 1997/95, 51-60.

- GOODY, Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979.
- GOODY, Jack, *La Logique de l'écriture. Aux origines des sociétés humaines*, Paris, A. Colin, 1986.
- GOODY, Jack, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, suivi d'un Entretien avec J. Goody, traduction de Cl. Maniez, présentation et coordination J.-M. Privat, Paris, La Dispute, 2007.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Les Confidences*, Livre IV & Livre V, Paris, Perrotin, 1849.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Graziella* [1849], éd. J.-M. Gardair, Paris, Gallimard / folio classique, 1979.
- LAMARTINE, Alphonse de, *Gutenberg. Inventeur de l'imprimerie*, Paris, L. Hachette et Cie, 1853.
- LAMARTINE, Alphonse de, Préface de *Geneviève : histoire d'une servante*, *Œuvres complètes*, 1863/30, passim.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, La leçon d'écriture », *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, 339-340.
- LÉVY-BRUH, Lucien, « Les livres et l'écriture », *La Mentalité primitive* [1922], Flammarion, 2010, 529-539.
- ONG, Walter J., *Oralité et écriture* [1982], Paris, Les Belles-Lettres, 2014. Compte rendu de Pierre Macherey in <https://philolarge.hypotheses.org/1492>
- PRATIQUES, *La littératie. Autour de Jack Goody*, 2006 / 132-132, M. Kara et J.-M. Privat (dir.), 254 p. dont traduction en français de J. Goody, « La technologie de l'intellect » [1968] et « Les conséquences de la littératie », 7-30 et 31-68.
- PRIVAT, Jean-Marie, « Sur *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* de Jack Goody », *Questions de communication*, 2018, 33, 299-323 [En ligne].
- PRIVAT, Jean-Marie, *Paul et Virginie* (1789) ou la fatale irruption de l'écrit, Actes des séminaires d'ethnobotanique de Salagon, à paraître sur le site de l'Ethnopôle de Salagon, et du même, « La littérature comme écho/graphie. L'exemple de *Paul et Virginie* », Actes du colloque « Voix acousmates », à paraître aux P.U. de Rennes.
- SAINT-PIERRE, Bernardin, *Paul et Virginie* [1788], Paris, LGF, 1999.
- SÉBILLOT, Paul, *Légendes, croyances & superstitions de la mer*, 2 tomes, Paris, Charpentier, 1886-1887.
- TARDIEU, Suzanne, « Veillées », *La Vie domestique dans le Mâconnais rural préindustriel*, Paris, Institut d'ethnologie-Musée de l'Homme/ Cnrs, 1964, 154-160.
- THIESSE, Anne-Marie, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil/UH, 1999.
- VINSON, Marie-Christine, « Tibili ou l'empire de la littératie », *Cahiers de littérature orale*, « Le livre parle. L'écrit dans la tradition orale », 2007/62, 57-75. [En ligne]
- VINSON, Marie-Christine, « Comment Gaspard, Rémi, Clopinet apprirent à lire et ce qu'il advint... », *Romantisme*, 2009/145, 65-78.
- WOLF, Nelly, *Le Peuple à l'écrit. De Flaubert à Virginie Despentes*, P.U. Vincennes, 2019.
- ZUMTHOR, Paul, « Oralité », *Intermédialités*, 2008/12, 169–202. [En ligne]