

ROLAND BARTHES

Œuvres complètes

TOME I

1942 - 1961

Nouvelle édition revue, corrigée et présentée
par Éric Marty

1993

SBD-FFLCH-USP



333666

ÉDITIONS DU SEUIL

Préface à Stendhal

« Quelques promenades dans Rome »,
suivi de « Les Cenci »

On donne souvent les *Promenades dans Rome* pour un guide de tourisme rédigé par un homme spirituel à l'usage de voyageurs intelligents. Il est vrai qu'à l'origine de ces *Promenades*, il y a des motifs purement fortuits qui pourraient donner à croire qu'il s'agit d'un livre inessentiel : la seconde édition de *Rome, Naples et Florence* avait paru en février 1827 ; le manuscrit en avait été fortement écourté à la demande de l'éditeur, et Stendhal disposait de nombreuses pages inédites sur l'Italie ; de plus, *Rome, Naples et Florence* avait été un succès financier, et Stendhal, qui traversait alors une période douloureuse (sa rupture avec la comtesse Curial l'avait presque amené au suicide), Stendhal avait à la fois besoin d'argent et de distraction ; tout donc, en cette année 1828, l'inclinait à accepter le projet de collaboration de son cousin Romain Colomb, qui rentrait d'Italie, et qui lui proposait tout un plan de recherches bibliographiques ; Stendhal et son cousin travaillèrent donc ensemble de juillet 1828 à mars 1829 : seul l'art de Stendhal (et peut-être aussi quelque profond besoin de fragmenter toujours sa pensée) a pu donner à un travail aussi assidu, mené entièrement à Paris, l'allure d'un journal spontané, rédigé au jour le jour à Rome même, et plein de notations quotidiennes sur le petit vent qui se lève ou le café que l'on vient de prendre.

Stendhal a voulu visiblement atteindre des voyageurs réels, et il est vrai qu'il y a dans les *Promenades* tout un petit décor touristique : à commencer par ce titre de *Promenades*, fort à la mode à cette époque, puisque dans cette même année 1829, on a pu relever sept ouvrages différents dont le titre comportait ce mot ; on retrouvera d'ailleurs dans l'œuvre de Stendhal le souci constant d'aider le voyageur dans les démarches les plus matérielles de son *tour*, comme on disait déjà : indication des itinéraires possibles, longueur des relais, prix des « billets », location des voitures, présentation des passeports, emplois du temps et protocoles des menus achats (on achetait alors en Italie des tableaux comme on y achète aujourd'hui des chemises).

Mais où les choses commencent à se subtiliser, c'est que cet appareil touristique, si aimablement proposé au voyageur, ne va pas sans quelque secrète dérision du tourisme. Le touriste, pour Stendhal (le mot est alors récent, il date de 1816 et vient d'ailleurs d'Angleterre), le touriste, c'est l'Anglais, et l'Anglais (du moins hors de chez lui) est un homme ridicule, parce qu'il visite l'étranger mais ne l'habite pas : il commet le péché majeur, qui est de manquer d'imagination, de ne pas savoir sortir de lui-même. Stendhal opposera donc légèrement à l'intégrité inaltérable de l'Anglais, entêté à persévérer partout dans son être d'Anglais, l'effusion du voyageur souple, accueillant, qui s'émerveillera de voir sécher aux fenêtres du Vatican les serviettes du Pape ou de sentir le parfum de l'oranger sur le mont Coelius ou dans les jardins Costaguti. Le touriste (anglais) impose toute sa personne au paysage ; le voyageur (stendhalien) vise essentiellement à être un habitant : le pays où il pénètre n'est pas un objet, même curieux, même sympathique, c'est un *monde*, dont il convient de devenir citoyen, sans perdre cependant la liberté du regard : concilier les privilèges de l'étranger et ceux de l'indigène, qui n'a jamais fait ce rêve ? Être à la fois celui qui voit et celui qui s'abandonne, garder une distance légère pour mieux se sentir investi, se fondre, mais jamais au point d'en perdre la conscience, telle est la gageure du voyage stendhalien.

Le tourisme est donc ici un masque (Stendhal aimait bien se masquer), et le masque même de l'antitourisme. En fait, ce qu'il y a dans les *Promenades dans Rome*, c'est beaucoup plus qu'un guide de voyage, même intelligent, c'est une science du réel, c'est une connaissance du monde, nous pourrions dire une cosmogonie, dont l'aspect volontairement discontinu, pudique et comme désinvolte ne doit pas faire oublier la cohérence.

Le voyage stendhalien est essentiellement un système de connaissance ; son objet est donc, au sens le plus sérieux du terme, le réel. Or le réel, pour Stendhal, c'est l'Italie. L'Italie stendhalienne n'est pas le prétexte d'une curiosité ou d'un exotisme, ce n'est même pas un pays d'élection, c'est le lieu de la vraie vie. Il faut entendre par là que tout ce qui n'est pas italien a un certain caractère d'inexistence. L'Italie, c'est le réel à l'état pur, donc intensif, majoré. Un phénomène moderne peut rendre compte de ce mode de réalité, c'est la photogénie : l'image cinématographique n'altère ni n'embellit le réel : elle l'intensifie, révèle la charge virtuelle de ses significations, dégage en lui tout ce qui peut devenir aliment secret de l'homme, tout ce qui lie

effectivement le monde à la subjectivité humaine. De même l'Italie, pour Stendhal, est cette sorte de réalité superlative qui, par un don singulier du climat et de l'histoire, provoque l'homme à l'expérience de la connaissance. C'est pour cela que les voyages italiens de Stendhal sont beaucoup plus des relations de moments vécus : il était nécessaire à leur pleine signification qu'ils fussent aussi des voyages imaginaires, bien plus proches, par leur projet profond, des itinéraires d'un Michaux que des carnets du président des Brosses : car seule l'image peut rendre compte de l'intensité du réel, et l'on sait que l'imagination était la première qualité que Stendhal réclamait du voyageur italien : il faut entendre par ce mot, non pas la folle puissance qui déforme et ment, mais bien au contraire un pouvoir de l'esprit qui réussit à rendre au réel la multiplicité de ses dimensions (*être beau de tous les côtés*, dit Stendhal en parlant de l'idéal de la sculpture).

L'imagination est donc une manière de rendre au réel sa totalité, et c'est pour cela qu'elle est voie de connaissance. L'imagination stendhalienne n'est d'ailleurs que le maillon ultime d'une chaîne psychologique, que Stendhal avait empruntée à Destutt de Tracy, et que J.-P. Richard a analysée d'une façon décisive dans un ouvrage récent (*Littérature et sensation*). Le départ en est la *sensation*, sorte d'éblouissement total qui est comme la matière première de la connaissance ; vient ensuite le *jugement*, qui reprend la sensation en la détaillant et finit par la transformer en *perception*, activité véritable où tout l'homme s'engage. Ce schème psychologique a de grandes conséquences : connaître, c'est chasser la sensation avec ardeur, à la fois profiter des hasards et susciter les occasions : d'où le caractère vif, volontaire et discontinu de ces *Promenades*, véritables chasses sensuelles, où il faut capter des éblouissements et les transformer sur-le-champ en perceptions, c'est-à-dire en jugements ; le privilège de l'Italie, c'est précisément de fournir à foison la sensation, matière première de toute connaissance : *cette Italie*, dit Stendhal, *qui n'est à vrai dire qu'une occasion de sensations*.

C'est d'ailleurs ce caractère éminemment actif de la perception stendhalienne qui nous explique que, paradoxalement, Stendhal se promène beaucoup mais écrit fort peu. Il y a une antipathie de principe entre la promenade stendhalienne et le tableau romantique, où chaque espace est peint, c'est-à-dire caressé par l'œil (ou la phrase) de l'écrivain dans sa substance objective. Stendhal ne peint jamais, parce que peindre, serait rester regard et qu'il faut au contraire devenir jugement. Pour rendre

compte des monuments ou des vues, Stendhal s'en tient le plus souvent à un mot, et fort banal (*sublime, piquant, joli, beau*, etc.) : il ne veut noter qu'un *effet*, c'est-à-dire précisément une sensation transformée en perception ; encore cet effet ne peut-il être entendu, pour ainsi dire, que de Stendhal lui-même (que pouvons-nous voir de Naples, si l'on nous dit seulement que sa situation est *délicieuse et sublime* ?). Du moins comprenons-nous que cette absence même de description définit la place secrète de la sensation stendhalienne : devant ce fragment de réalité qui lui saute au visage (peinture, palais ou scène de la rue), Stendhal réagit comme un astronome devant le soleil : il en obture soigneusement le centre, d'un éclat insoutenable, pour n'en saisir que le rayonnement spiritualisé ; trop vive, la sensation stendhalienne ne peut être communiquée qu'une fois naturalisée, humanisée par le souvenir.

Il y a donc chez Stendhal, et singulièrement dans *les Promenades dans Rome*, tout un petit drame de la sensation, une lutte secrète contre l'idée même de littérature, puisque Stendhal ne peut jamais peindre ce qu'il voit, mais communiquer seulement d'un mot bref qu'il a vu et en a été ébloui. La phrase de Stendhal est rapide, on dirait presque par fuite ; elle n'est pas conciliée : elle n'investit pas l'objet (palais, villa, fontaine, fresque, église ou opéra), lui laisse, sous des apparences légères, un caractère inaccessible, ce qui fait d'ailleurs à nos yeux modernes tout le prix de Stendhal, car nous prisons aujourd'hui les littératures qui se mesurent au réel, plus que celles qui s'en repaissent. En somme, Stendhal est sans cesse déchiré entre la nécessité vitale de la sensation, origine de toute vie, de toute connaissance et de tout bonheur, et son intensité excessive ; d'où une foule de démarches diverses, destinées à ôter à la sensation sa force de ravissement, à lui donner le rythme rassurant d'une pénétration intellectuelle : connaître, c'est éprouver la force du réel, sans succomber à son éblouissement.

On comprend alors l'importance de l'histoire dans l'itinéraire romain de Stendhal : pas de sensation, ici, qui ne soit immédiatement prolongée, ordonnée par sa dimension historique ; Stendhal fait d'une manière ou d'une autre l'histoire de tout ce qu'il touche. *Les Promenades dans Rome* sont pleines de ces perspectives, qui sont comme les lignes premières de ce que l'on appelle aujourd'hui l'anthropologie historique. Mais il faut bien y prendre garde : cet historicisme stendhalien n'est pas à proprement parler une exigence positiviste : c'est plutôt une manière

d'humaniser l'éblouissement du réel en l'expliquant par ses antécédents, en lui donnant l'allure toujours rassurante d'un *pro-duit* : ainsi Francesco Cenci, objet essentiellement éblouissant aux yeux de Stendhal parce que *pur* (sans mélange), serait-il naturalisé comme résultat d'une société définie, qui est la société papale de la Contre-Réforme : éloigné par l'histoire, le don Juan romain pourra être *décrit*.

Le comparatisme, procédé qui règne tout au long de ces *Promenades*, est donc une manière d'appivoiser la trop grande vivacité du réel, tout comme dans l'ordre psychologique, le jugement rend la sensation supportable. Stendhal passe son temps, à comparer : des villes, des époques, des gouvernements, des mœurs, des caractères. Que l'on voie les pages consacrées aux variations historiques de la passion amoureuse ou de l'émancipation féminine, à la psycho-pathologie du martyr ou à la sociologie du bas peuple romain : c'est une véritable anthropologie différentielle qui s'édifie sous nos yeux ; et ce que Stendhal trouve en se promenant dans Rome, c'est le principe moderne de la totalité historique : pour parler de l'Arioste, il lui suffit de narrer un trait de mœurs de son temps. Ceci, en dépit de l'origine psychologique du procédé, est très conscient chez Stendhal : il nous dit lui-même que l'intérêt de ces *Chroniques italiennes*, dont est tirée l'histoire des Cenci, c'est de présenter *les mœurs qui ont enfanté les Raphaël et les Michel-Ange, que l'on prétend si naïvement recommencer avec des Académies et des Ecoles des Beaux-Arts*. Parodiant un mot horrifié de Massillon sur Spinoza, Stendhal aurait pu dire : « Je n'ai besoin que du monde pour me rassurer. »

Tout comme le jugement rend possible la communication de la sensation, l'histoire acclimate l'énergie du caractère. Pour Stendhal, l'histoire n'est pas une véritable dimension temporelle ; elle est plutôt un moyen de saisir le présent et en même temps de le distancer, c'est-à-dire de le comprendre. Retrouver ces anciennes « historiettes » du XVI^e siècle italien, que Stendhal eut le bonheur de découvrir chez quelque bouquiniste de Civita-Vecchia, et dont il tirera en 1837 *Les Cenci*, c'était avoir l'occasion heureuse de goûter l'Italie présente, sans succomber sous une présence trop vive de l'Italie. *Il faut chercher toute l'Italie actuelle dans le Moyen Age*. Ce qui veut dire qu'il n'y a pas de différence de nature entre le passé et le présent, seulement une différence de pression : pour Stendhal, l'Italie des *Cenci* représente un degré idéal d'énergie, à la fois vive et pourtant descriptible parce que suffisamment éloignée.

A la sensation stendhalienne, nécessairement vive et nécessairement subtilisée, correspond donc dans l'ordre moral une qualité nécessairement forte et nécessairement tempérée : l'énergie, qui est le moteur même des *Cenci* et de bon nombre d'anecdotes rapportées dans les *Promenades* (amours de religieuses, rapt, poison). L'énergie est aussi ambiguë que la sensation, car elle doit être à la fois éblouissement et communication, c'est-à-dire ressaisissement social d'une violence primitive. L'énergie, c'est, à l'origine, l'état de pureté absolue d'une passion, le pouvoir singulier dont dispose un caractère pour n'être que lui-même. L'énergie suppose une certaine absence de civilisation ; certes, ce fut une grande idée romantique que la précellence du barbare sur l'homme policé, et il y a du romantisme dans le goût stendhalien de l'énergie ; mais, ici, le barbare, ce n'est pas l'innocent, c'est plutôt l'illégal, le révolté, celui qui s'accomplit contre sa société. Il y a un mot stendhalien pour désigner cet état permanent d'authenticité (d'un homme, d'une classe, d'une époque, d'un pays) : c'est la *vivacité*, à quoi s'oppose ce que Stendhal méprise particulièrement, et qui est l'éteint, l'étiolé : le Paris post-napoléonien, par exemple, car il est certain que, pour Stendhal, Napoléon, italien et amoureux (Stendhal cite avec délice, dans ses *Promenades*, une lettre d'amour du jeune Bonaparte), fut toujours le héros même de la *vivacité*.

L'énergie est avant tout une pureté, au sens chimique du terme. Donc, ce qui lui est le plus contraire, c'est ce qui vient du dehors. Stendhal a encore un mot pour cela : c'est l'*imitation*, ou encore, le *geste*. Dans ses *Promenades*, Stendhal affirme son mépris pour le monde du geste, dont les Français ses contemporains sont, hélas, à ses yeux, les tristes représentants, tandis que l'Italie est évidemment le lieu de la passion naturelle, c'est-à-dire de l'antigeste. Pour Stendhal, Francesco Cenci, le don Juan romain, a ceci de remarquable que toutes ses conduites ont pour principe et origine de ne jamais rien imiter : il agit uniquement *contre* ce qui a déjà été fait, et c'est à ce prix qu'il accomplit cette pureté qui le fonde en figure satanique et en secret héros stendhalien.

Héros ambigu d'ailleurs, ou tout au moins incomplet. Car si elle est vue de tout le monde, l'absence de geste devient geste à son tour : en tuant spectaculairement le conformisme, on retrouve le spectacle lui-même de l'anticonformisme, la pureté devient elle-même une imitation. On trouvera dans les pages d'introduction à l'histoire des *Cenci*, cette remarque profonde : il faut à François Cenci *des plaisirs qui soient des triomphes, qui puis-*

sent être vus par les autres, qui ne puissent être niés. Cenci mène avec sa société une épreuve de force, tout tendu à ne jamais se laisser récupérer par elle ; mais c'est dire à quel point il dépend d'elle, combien il en est le parasite. Stendhal n'a cessé de souligner l'étroit rapport qui unit don Juan au péché d'une part et au dolorisme fourbe de son temps d'autre part (dans l'Antiquité, dit Stendhal avec nostalgie, *personne ne professait que cette vie est une vallée de larmes et qu'il y a du mérite à se faire souffrir*). Il y a entre le monde et François Cenci un lien essentiel de complémentarité : se révolter spectaculairement, c'est encore reconnaître et consacrer l'objet de la révolte. L'énergie est perdue par sa pureté même ; devenue spectacle, elle n'est plus fondée que par ses spectateurs ; analogue en ceci à la sensation, elle ne peut se développer, se communiquer et agir que par sa périphérie, dans une zone exactement tempérée. Et de même que pour s'exprimer, la sensation stendhalienne a besoin de se naturaliser en jugement, de même, pour agir vraiment, pour se débarrasser du geste, il faut à l'énergie stendhalienne une *mesure*, qui manque totalement au don Juan romain. Cette mesure imposée à l'énergie par Stendhal, c'est l'hypocrisie. Le vrai héros stendhalien doit se faire hypocrite, non point tellement parce que seule l'hypocrisie peut triompher de l'hypocrisie (ni Julien Sorel ni Fabrice n'ont réussi), mais parce que seule l'hypocrisie peut tempérer l'excessive pureté de la révolte et la ramener du geste à la nature. Il y a une même impossibilité dans la vivacité de la sensation et dans l'énergie du caractère ; leur pureté même les retourne et les détruit : l'homme stendhalien ne peut vivre que par ses marges.

PRÉFACE À STENDHAL
 Quelques promenades dans Rome, *suiivi de Les Cenci*.
Guilde du Livre, Lausanne, 1957

1958

Textes