

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

tête. Personne, bien entendu, n'en croit rien, puisqu'ils sont riches, mais cette affirmation sert à exorciser l'arbitraire du pouvoir monarchique : c'est parce que la royauté est manifestée *humainement* comme un état de servitude, que *théologiquement*, elle devient un gouvernement acceptable ; c'est parce que la richesse est pesante, qu'elle est morale. Si les rois n'étaient jamais qu'heureux, ils ne paraîtraient rien de plus que des arrivistes ; mais l'humanité de leurs malheurs, la souffrance exceptionnelle que leur impose leur état, rehaussent la nature instrumentale de leur personne, l'origine collective de leur mandat. Protestataire, amoureuse et pourtant toujours royale, Margaret affermit le mythe monarchien, en le vaccinant de sa propre contestation, fixée sur l'ordre éthique et non politique. Peter Townsend, son héroïsme, sa beauté, sa timidité, sa piété, son exil et son noble mutisme même, tout cela est la meilleure façon de clore le mythe, de donner à la souffrance et à la puissance des rois, le fini d'un ordre imprescriptible. Aussi, en dépit des apparences, rien ne profite mieux à la monarchie anglaise que ce roman d'amour, soufflé à partir de rien et savamment entretenu dans son enflure par le silence des intéressés.

Evidemment, arrivant en France, qui n'est ici monarchie que par procuration, l'enflure du mythe prend des proportions bouffonnes. Véritable Donogoo des jeunes premiers, Townsend vit dans la mythologie française sans qu'il ait désormais besoin de Margaret : les journaux rendent compte de ses courses et de ses villégiatures, comme si, au fond, on avait oublié l'origine précise de sa popularité ; pour peu que l'on veuille bien se rappeler combien cette origine elle-même est incertaine, définie par des ragots de journalistes, jamais accréditée par la moindre allusion officielle, on voit le trajet grotesque du mythe. Il atteint aujourd'hui des proportions épiques ; après avoir traversé des zones de plus en plus incertaines d'intérêt (Townsend aimé de la princesse, exilé à Bruxelles, gentleman-rider) le group-captain séduit désormais par sa simple négativité : il lui suffit de n'être pas pour exister : « *Townsend, titre gravement Combat, n'a pas gagné au Tremblay.* »

LETTRES NOUVELLES  
juin 1955

Sur la liaison entre la princesse Margaret et Peter Townsend.

## La mangeuse d'hommes

Nana est la fille de Coupeau, l'ouvrier alcoolique de *L'Assommoir*. Mauvaise actrice et bonne courtisane, Nana concentre autour d'elle toute une société d'hommes, banquiers, journalistes, officiers, nobles, hauts fonctionnaires de Napoléon III ; elle en vit, somptueusement, défait les fortunes, pousse les uns à la ruine, d'autres au vol et les derniers au suicide ; quand elle a tout détruit autour d'elle, Nana s'en va, s'évapore un temps dans quelque mythique Russie : puis elle revient mourir de la petite vérole à Paris, le jour même de la déclaration de guerre (1870).

On voit le mouvement symbolique de cette œuvre : Nana, la fille du peuple, pourrit la bourgeoisie, la perd – et se perd avec elle. A la débâcle militaire de 1871, correspond une désagrégation de la France impériale, plus profonde, à la fois physique et morale : toute la société du Second Empire, corrompue par Nana, s'écroule : le peuple tient sa revanche. Mais aliéné par la bourgeoisie, il est entraîné dans la chute qu'il provoque : la France entière succombe sous les fruits du fascisme impérial.

*Nana* est vraiment un livre épique ; non seulement par l'excès admirable des peintures, mais aussi par le tempo même, qui est le tempo bien connu des catastrophes. Zola veut peindre une dégradation, une débâcle, et tout le mouvement de son récit se plie à cette intention. Par exemple, le tempo du début est lent, minutieux, paresseux, nous sommes dans le bonheur d'une inflation de plaisirs, l'auteur s'arrête longtemps sur une seule soirée ; puis au fur et à mesure que la pourriture gagne, que les hommes sont de plus en plus tenacement englués en Nana, le récit s'accélère, les mois de la fin sont comme des minutes du commencement : la désagrégation est emportée dans un mouvement progressif, qui rend d'une façon hallucinante son caractère implacable.

Autre trait épique : Nana est elle-même victime des ravages

qu'elle fait, sans aucune contrepartie, on pourrait dire sans aucune leçon. Nous savons que le mouvement du déclin, de la perte progressive, est le mouvement même de la tragédie (Œdipe, par exemple, conduit à la solitude et à l'exil par la découverte mesurée de son identité, les rois shakespeariens, détrônés par quelque successeur solaire, autant d'individus versés peu à peu dans la nuit). Pourquoi donc *Nana* est-elle une œuvre épique, et non tragique ? Parce que le mouvement des héros tragiques est double : au fur et à mesure qu'ils sont plongés dans le malheur, ils prennent une conscience plus vive de leur humanité, ils découvrent leur propre prix, et l'excès même de leur souffrance finit par leur constituer une ultime sagesse, qui est précisément leur victoire sur le destin (Œdipe est heureux à Colone, Richard II devient lui-même en prison). Or, rien de tel avec *Nana* : elle ne possède aucun pouvoir tragique parce qu'elle n'a aucun pouvoir de conscience ; elle reste jusqu'au bout un instrument, un mécanisme déflagrateur ou corrodant (selon les épisodes), placé sans merci dans la société du Second Empire, et y accomplissant sa tâche de destruction, sans qu'aucun rachat lui soit jamais possible. *Nana* est donc vraiment une épopée, le récit d'un mouvement dont la conscience n'est à aucun moment située à l'intérieur de l'œuvre, où il n'y a jamais cette sorte de retour des personnages sur eux-mêmes, que l'on voit dans la tragédie. Zola reste toujours la seule conscience de cette catastrophe, parce qu'il a voulu que cette catastrophe, précisément, n'ait d'autre conscience qu'historique ; il est l'aède, humain et pourtant terrible, qui maintient toujours un peu loin devant nous, pour que nous la voyions mieux et évitions de nous y engluier, cette fresque atroce de l'engloutissement d'une société.

Il faut aussi attribuer à ce caractère épique de *Nana* un procédé courant chez Zola (procédé est d'ailleurs mal dit, car il s'agit en réalité du principe même de son art), qui consiste à réduire le monde à quelques sensations, qui en deviennent comme les essences sensibles (c'est ce que, dans l'épopée classique, on appelle l'épithète de nature : Athéna aux yeux glauques). La peinture de Zola est toujours obsessionnelle : par exemple, l'amour n'est jamais donné que comme un échauffement, et Zola ne fait jamais allusion à un désir sans lui accoler aussitôt la même thématique, celle de la chaleur. C'est là un procédé admirable de déformation utile, et l'on peut s'y assurer une fois de plus que le génie est avant tout un entêtement.

Cela veut dire que Zola atteint à la vérité par d'autres voies

que le naturalisme (en dépit des classifications scolaires). Zola est un épique, un déformateur ; il déforme dans le sens d'une vérité d'exemple, non de nature ; il ne copie pas la réalité, il l'exprime (comme on exprime la chair d'un fruit pour en extraire le suc) ; c'est-à-dire que loin de reconstituer mille détails et mille nuances en y employant le dosage même de l'original, il fouille, choisit, va chercher le thème essentiel et en fait une sorte de clou sur lequel il tape puissamment d'un bout à l'autre du livre. Ce que Zola rend ainsi, ce sont des types, mais des types sensibles, doués moins de l'algébrique psychologie des moralistes classiques que d'une chair, d'une humeur, d'un sang où se lit leur condition, leur faiblesse, leur vulgarité ou leur tare. Cette thématique charnelle n'est d'ailleurs pas gratuite, elle veut constituer un témoignage d'intelligence, contribuer à une lecture de l'Histoire plus profonde que le plaisir du roman.

Cette déformation géniale a permis à Zola de peindre, dans *Nana* la société du Second Empire avec l'espèce d'éloignement terrible d'un ethnologue étudiant une tribu Kwakiutl. Je viens d'indiquer qu'il ne s'agit pas, chez Zola, d'une objectivité scientifique, mais au contraire déformante, qui consiste à prendre l'humanité visée comme un véritable objet dont on ne cesse de parler sans lui accoler deux ou trois mêmes adjectifs. Or, la puissance d'objectivation (et non d'objectivité) de Zola est énorme, surtout lorsqu'elle s'applique à ces hommes et à ces femmes du Second Empire ; à notre grande stupéfaction, nous nous trouvons devant une anthropologie aussi excentrique à nos yeux que celle des Papous ; nous avons même l'impression que ces êtres humains, dont certains eussent pu pourtant être tout simplement nos grands-parents (ce qui serait d'ailleurs peu flatteur), n'avaient pas la même morphologie que nous, qu'ils avaient d'autres humeurs, d'autres sensations, d'autres gestes, d'autres odeurs, d'autres appétits, et que, d'une manière générale, ils vivaient dans une autre physique que la nôtre. À tel point que nous comprenons mal, parfois, les ravages universels opérés par *Nana*, cela nous paraît presque aussi improbable, affectivement, que le pouvoir séducteur de la Vénus hottentote. (Cela n'a d'ailleurs aucune importance : *Nana* reste un livre passionnant, car sa beauté, sa force de persuasion réside dans la matérialité de sa démonstration, non dans la vraisemblance de sa suggestion.)

Il n'est pas dit, d'ailleurs, que le génie déformant de Zola soit seul responsable de ce dépaysement. A vrai dire – et c'est là un fait digne d'attention – nous sommes d'ordinaire bien plus fami-

liarisés avec des époques antérieures de notre passé ; nos romans d'aventures, notre théâtre historique (que de pièces sur Magellan, Christophe Colomb, Savonarole, le Roi-Soleil, etc.), notre cinéma, tous nos arts d'imagination assimilent beaucoup plus facilement l'homme classique ou pré-classique, le grand d'Espagne, le mousquetaire ou le marquis, que l'homme en frac du Second Empire. C'est une époque disgraciée à nos yeux ; elle n'a même pas le charme caricatural de 1900. C'est pour nous une époque incroyable sans séduction, bizarre, à la fois baroque et vulgaire. Sur le plan de l'histoire humaine, ce fut pourtant, au fond, une époque passionnante, bien que politiquement sinistre : son panache d'aventures commerciales, l'édification fabuleuse des types modernes d'affaires, devraient exciter notre curiosité, bien plus qu'une cavalcade Louis XV ou un intérieur romantique.

*Nana* n'atténuera pas, à nos yeux, l'éloignement des mentalités de ce temps, au contraire. Mais précisément, en donnant à ce monde un excès de couleur, Zola nous oblige aujourd'hui même à poser sur ce spectacle le regard même de l'Histoire. Loin de nous endormir en nous décrivant comme tant de romanciers une sorte d'épisode à peine historicisé de la Femme éternelle, éternellement mangeuse d'hommes, Zola pose devant nous ce fait prétendu universel dans sa particularité historique. Et nous cessons de soupirer pour commencer à juger. Nous comprenons mieux alors la fin de cet art épique : en ramenant l'humain dans l'Histoire, l'artiste nous invite à en prendre une conscience active. *Nana*, la femme de perdition, cesse d'être un personnage de tous les temps pour réintégrer une individualité dont l'étrange même appelle le jugement et non l'identification. C'est pour cela que *Nana*, en dépit de la terrible âcreté de sa peinture, est un livre très beau, très grand, et je dirai, somme toute, si le mot n'avait je ne sais quelle hérédité d'ennui, bien démenti par son puissant intérêt, un livre civique.

BULLETIN DE LA GUILDE DU LIVRE  
juin 1955

Sur *Nana*, de Zola.

## Editorial

Nous avons vu avec passion *Nekrassov*, la nouvelle pièce de J.-P. Sartre. Nous y avons senti, comme tout le monde, certaines longueurs, certains excès ; nous contestons, de plus, certains partis pris, comme l'esthétique générale du spectacle, conventionnelle, ou le choix de la salle ; nous n'avons enfin jamais caché, ici, qu'il nous paraissait difficile de faire du grand théâtre politique dans les formes compromises de la dramaturgie bourgeoise.

Mais enfin, quoi, il est hors de doute que *Nekrassov* est une comédie douée d'une force de libération exceptionnelle, pleine de mots étincelants et profonds (il y en a aussi dans Beaumarchais) et de plus, pleine d'idées, même dans ses parties « manquées », où les grands thèmes sartriens de l'identité, du choix et de l'aliénation sont jetés généreusement, d'une façon presque douloureuse. Tout cela fait une œuvre forte, de ton varié sans doute (mais nous n'en sommes tout de même plus à la séparation des genres) et, dans des circonstances normales, parfaitement *publique*.

On comprendra que, dans ces conditions, nous soyons quelque peu perplexes devant l'accueil de la grande presse. Jamais éreintage n'a été plus rapide, plus général et, il faut bien le dire, d'apparence mieux synchronisée. Quel zèle, quelle unanimité ! (Exceptons l'article que Morvan Lebesque a publié dans *Carrefour*.) Nous ne savions pas le « goût » composé d'éléments aussi stables, et le Beau théâtral aussi tyrannique. Ce n'est pas de la critique, c'est de la curée : certains n'ont même pas attendu la générale, comme il est d'usage, pour s'y précipiter.

*Le Songe des prisonniers* avait pourtant su diviser la critique, sinon le public ; *l'Urbain Grandier* de M. Chevrillon avait eu droit à toute l'indulgence de M. Kemp ; le douteux *Living Room* avait eu une manière de petit triomphe ; bref, en maintes occasions, notre grande critique a su montrer son art de balancer la louange et le reproche, son goût de la mesure et les admirables vertus de son libéralisme.

Mais de *Nekrassov*, il ne reste à peu près rien : ni l'ombre d'un