

ROLAND BARTHES

Œuvres complètes

TOME V

1977 - 1980

**Nouvelle édition revue, corrigée et présentée
par Éric Marty**

ÉDITIONS DU SEUIL

On échoue toujours à parler de ce qu'on aime

HB 428
RNF 11

Il y a quelques semaines, j'ai fait un bref voyage en Italie. Le soir, à la gare de Milan, il faisait froid, brumeux, crasseux. Un train partait; sur chaque wagon une pancarte jaune portait les mots « *Milano-Lecce* ». J'ai fait alors un rêve : prendre ce train, voyager toute la nuit et me retrouver au matin dans la lumière, la douceur, le calme d'une ville extrême. C'est du moins ce que j'imaginai et peu importe ce qu'est réellement Lecce, que je ne connais pas. Parodiant Stendhal¹, j'aurais pu m'écrier : « Je verrai donc cette belle Italie ! Que je suis encore fou à mon âge ! » Car la belle Italie est toujours plus loin, ailleurs.

L'Italie de Stendhal est en effet un fantasme, même s'il l'a en partie accompli. (Mais l'a-t-il accompli ? Je dirai pour finir comment.) L'image fantasmatique a fait irruption dans sa vie, brusquement, comme un coup de foudre. Ce coup de foudre a pris la figure d'une actrice qui chantait à Ivrea *Le Mariage secret* de Cimarosa; cette actrice avait une dent cassée sur le devant, mais à vrai dire cela importe peu au coup de foudre : Werther est tombé amoureux de Charlotte aperçue dans l'embrasure d'une porte alors qu'elle était en train de couper des tartines de pain à ses petits frères, et cette première vision, toute triviale qu'elle fût, devait le conduire à la plus forte des passions et au suicide. On le sait, l'Italie a été pour Stendhal l'objet d'un véritable transfert, et, on le sait aussi, ce qui caractérise le transfert, c'est sa gratuité : il s'instaure sans raison apparente. La musique est pour Stendhal le *symptôme* de l'acte mystérieux par lequel il a inauguré son transfert — le symp-

RNF 12

tôme, c'est-à-dire la chose qui livre et masque tout à la fois l'irrationnel de la passion. Car la scène de départ fixée, Stendhal la reproduit sans cesse, comme un amoureux qui veut retrouver cette chose capitale qui règle tant de nos actions : le premier plaisir. « J'arrive à sept heures du soir, harassé de fatigue ; je cours à la Scala. Mon voyage est payé, etc. » : on dirait un maniaque débarquant dans une ville profitable à sa passion et se précipitant le soir même dans les lieux de plaisir qu'il a déjà repérés.

HB 430
RNF 64
HB 431

Les signes d'une vraie passion sont toujours un peu incongrus, tant les objets en quoi se monnaye le transfert principal deviennent ténus, futiles, inattendus. J'ai connu quelqu'un qui aimait le Japon comme Stendhal aimait l'Italie ; et je reconnaissais en lui la même passion à ceci qu'il était amoureux entre autres choses des bouches d'incendie peintes en rouge dans la rue de Tokyo, comme Stendhal était fou des tiges de maïs de la campagne milanaise (décrotée « luxuriante »), du son des huit cloches du Dôme, partiellement *intonate*, ou des côtelettes panées qui lui rappelaient Milan. On reconnaît dans cette promotion amoureuse de ce que l'on prend ordinairement pour un détail insignifiant, un élément constitutif du transfert (ou de la passion) : la partialité. Il y a dans l'amour d'un pays étranger une sorte de racisme à l'envers : on s'enchantant de la différence, on s'ennuie du Même, on exalte l'Autre ; la passion est manichéenne : pour Stendhal, du mauvais côté, la France, c'est-à-dire la *patrie* — car c'est le lieu du Père — et du bon côté, l'Italie, c'est-à-dire la *matrice*, l'espace où sont réunies « les Femmes » (sans oublier que ce fut la tante Elisabeth, la sœur du grand-père maternel, qui désigna du doigt à l'enfant un pays plus beau que la Provence, dont le bon côté de la famille, celui des Gagnon, est, dit-elle, originaire). Cette opposition est pour ainsi dire physique : l'Italie est l'habitat *naturel*, là où la Nature est retrouvée induite des Femmes, « qui écoutent le génie naturel du pays », au contraire des hommes qui sont « gâtés par les pédants » ; la France, au contraire, est le lieu qui répugne « jusqu'au dégoût physique ». Nous tous qui avons connu la passion de Stendhal pour un pays étranger (cela m'est arrivé aussi pour l'Italie, que je découvris tardivement, par Milan, d'où je descendis du Simplon, à la fin des années cinquante — puis pour le Japon), nous connaissons bien

1. Les références en marge renvoient à *Rome, Naples, Florence* (pagination de l'éd. J.-J. Pauvert, 1955, ou, quand la mention Pl suit, éd. de la « Pléiade », Gallimard, 1975), *Henri Brulard* (pagination de l'éd. « Folio », Gallimard, 1973), *La Chartreuse de Parme et De l'amour* (éd. du Livre de Poche, 1969).

RNF 32 l'insupportable désagrément de rencontrer par hasard un compatriote dans le pays adoré : « J'avouerais, dit l'honnour national me répudier, qu'un Français en Italie trouve le secret d'anéantir mon bonheur en un instant » ; Stendhal est visiblement spécialiste de ces inversions : à peine franchie la Bidassoa, il trouve charmants les soldats et les douaniers espagnols ; Stendhal a cette passion rare, la passion de l'autre – ou pour le dire plus subtilement : la passion de cet autre qui est en lui-même.

RNF PI 98 Stendhal est donc amoureux de l'Italie : il ne faut pas prendre cette phrase pour une métaphore. C'est ce que j'essaie de montrer. « C'est comme de l'amour, dit : et cependant je ne suis amoureux de personne. » Cette passion n'est pas confuse ni même diffuse ; elle s'investit, je l'ai dit, dans des détails précis ; mais elle reste *plurielle*. Ce qui est aimé et, si je puis risquer ce barbarisme, ce qui est *joué*, ce sont des collections, et des concomitances : contrairement au projet romantique de l'Amour fou, ce n'est pas *la* Femme qui est adorable en Italie, ce sont toujours *les* Femmes ; ce n'est pas *un* plaisir que l'Italie offre, c'est une simultanéité, une sur-détermination des plaisirs : la Scala, véritable lieu eidétique des joies italiennes, n'est pas un théâtre, au sens platement fonctionnel du mot (voir ce qui est représenté) ; c'est une polyphonie de plaisirs : l'opéra lui-même, le ballet, la conversation, l'information, l'amour et les glaces (*gelati, crepe et pezzi duri*). Ce pluriel amoureux, analogue en somme à celui que pratique aujourd'hui un « dragueur », est visiblement un principe stendhalien : il entraîne une théorie implicite du *discontinuu irregulier*, dont on peut dire qu'elle est à la fois esthétique, psychologique et métaphysique ; la passion plurielle oblige en effet – une fois qu'on en a admis l'excellence – à sauter d'un objet à un autre, au fur et à mesure que le hasard les présente, sans éprouver le moindre sentiment de culpabilité à l'égard du désordre que cette passion plurielle entraîne.

RNF PI 229-232 Cette conduite est si consciente chez Stendhal qu'il en vient à retrouver dans la musique italienne – qu'il aime – un principe d'irrégularité tout à fait homologue à celui de l'amour dispersé : en jouant, les Italiens n'observeraient pas le *tempo* ; le *tempo* est chez les Allemands ; d'un côté, le bruit allemand, le fracas de la musique allemande, rythmé par une mesure implacable (« les premiers tem-

pistes du monde ») ; de l'autre, l'opéra italien, somme de plaisirs discontinus et comme insoumis : c'est le *naturel*, garanti par une civilisation de femmes.

RNF 16 Dans le système italien de Stendhal, la Musique a une place privilégiée parce qu'elle peut venir à la place de tout : elle est le degré zéro de ce système : selon les besoins de Penthousiasme, elle remplace et signifie les voyages, les Femmes, les autres arts et d'une manière générale toute sensation. Son statut significatif, précieux entre tous, est de produire des effets sans qu'on ait à s'interroger sur les causes, puisque ces causes sont inaccessibles. La musique constitue une sorte de *primitif* du plaisir : elle produit un plaisir qu'on cherche toujours à retrouver, mais jamais à expliquer ; elle est donc le lieu du pur effet, notion centrale de l'esthétique stendhalienne. Or, qu'est-ce qu'un effet pur ? C'est un effet coupé et comme purifié de toute raison explicative, c'est-à-dire finalement de toute raison *responsable*. L'Italie est le pays où Stendhal, n'étant ni tout à fait voyageur (touriste) ni tout à fait indigène, se retrouve voluptueusement retiré de la responsabilité du *citoyen* ; si Stendhal était citoyen italien, il mourrait « empoisonné de mélancoïlie » : tandis que Milanais de cœur, mais non d'état civil, il n'a qu'à récolter les effets brillants d'une civilisation dont il n'est pas responsable. J'ai pu moi-même éprouver la commodité de cette dialectique retorse : j'ai beaucoup aimé le Maroc. J'y suis allé souvent comme touriste, y faisant même d'assez longs séjours d'oisiveté ; j'eus alors l'idée d'y passer une année comme professeur : la féerie disparut ; affronté à des problèmes administratifs et professionnels, plongé dans le monde ingrat des causes, des déterminations, je quittais la Fête pour retrouver le Devoir (c'est sans doute ce qui arriva à Stendhal consul : Civita-Vecchia, ce n'était déjà plus l'Italie). Je crois qu'il faut inclure dans le sentiment italien de Stendhal ce statut fragile d'innocence : l'Italie milanaise (et son Saint des Saints, la Scala) est à la lettre un Paradis, un lieu sans Mal, ou encore – disons les choses à l'endroit, le Souverain Bien : « Quand je suis avec les Milanais et que je parle milanais j'oublie que les hommes sont méchants, et toute la partie méchante de mon âme s'endort à l'instant. »

RNF 109 Ce Souverain Bien cependant doit se dire : il doit affronter une puissance qui n'est nullement innocente, le langage.

Cela est nécessaire, d'abord, parce que le Bien a une force naturelle d'expansion, il éclate sans cesse vers l'expression, veut à tout prix se communiquer, se faire partager; ensuite, parce que Stendhal est écrivain et qu'il n'est pas pour lui de plénitude d'où la parole serait absente (et, en cela, sa joie italienne n'a rien de mystique). Or, si paradoxal que cela paraisse, Stendhal ne sait pas bien dire l'Italie: ou plutôt il la dit, il la chante, il ne la *représente* pas; son amour, il le proclame, mais il ne peut le monnayer, ou, comme on dit maintenant (métaphore de la conduite automobile), il ne peut le négocier. Cela, il le sait, en souffre et s'en plaint; sans cesse il constate qu'il ne peut « rendre sa pensée », et qu'expliquer la différence que sa passion met entre Milan et Paris, « c'est le comble de la difficulté ». Le fiasco guette donc aussi le désir lyrique. Toutes les relations du voyage italien sont ainsi tissées de déclarations d'amour et d'échecs d'expression. Le fiasco du style a un nom: la platitude; Stendhal n'a à sa disposition qu'un mot vide, « beau », « belle »: « De ma vie je n'ai vu la réunion d'aussi belles femmes; leur bonheur fait baisser les yeux »; « les plus beaux yeux que j'ai rencontrés dans ma vie, je les ai vus à cette soirée; ces yeux-là sont aussi beaux et ont une expression plus céleste que ceux de Mme Tealdi... »; et pour vivifier cette hantise, il n'a que la plus creuse des figures, le superlatif: « Les têtes de femmes, au contraire, présentent souvent la finesse la plus passionnée, réunie à la plus rare beauté », etc. Cet « etc. » que j'ajoute, mais qui ressort de la lecture, est important, car il livre le secret de cette impuissance ou peut-être, en dépit des plaintes de Stendhal, de cette indifférence à la variation: la monotonie du voyage italien est tout simplement algébrique; le mot, la syntaxe, dans leur platitude, renvoient d'une façon expéditive à un autre ordre de signifiants; ce renvoi suggéré, on passe à autre chose, c'est-à-dire qu'on répète l'opération: « Cela est beau comme les plus vives symphonies de Haydn »; « les figures d'hommes du bal de cette nuit auraient offert des modèles magnifiques à un sculpteur comme Danneken de Chantrey, qui fait des bustes ». Stendhal ne décrit pas la chose, il ne décrit même pas l'effet; il dit simplement: là, il y a un effet; je suis enivré, transporté, touché, ébloui, etc. Autrement dit, le mot plat est un chiffre, il renvoie à un système de sensations; il faut lire le discours italien de Stendhal comme

une basse chiffrée. Sade use du même procédé: il décrit très mal la beauté, d'une façon plate et emphatique; c'est qu'elle n'est que l'élément d'un algorithme dont le but est d'édifier un système de pratiques.

Ce que Stendhal lui, veut édifier, c'est, si l'on peut dire, un ensemble non systématique, une coulée perpétuelle de sensations: cette Italie, dit-il, « qui n'est à vrai dire qu'une occasion à sensations ». Du point de vue du discours, il y a donc une première évaporation de la chose: « Je ne prétends pas dire ce que *sont* les choses, je raconte la *sensation* qu'elles me firent. » La raconte-t-il vraiment? Même pas; il la dit, il la signale et l'asserte sans la décrire. Car c'est bien ici, à la sensation, que commence la difficulté du langage; il n'est pas facile de rendre une sensation: vous vous rappelez cette scène célèbre de *Knock* où la vieille paysanne, sommée par le médecin implacable de dire ce qu'elle ressent, hésite et s'empêtre entre « ça me chatouille » et « ça me gratouille ». Toute sensation, si l'on veut respecter sa vivacité et son acuité, induit à l'aphasie. Or, Stendhal doit aller vite, c'est la contrainte de son système; car ce qu'il veut noter, c'est « la sensation du moment »; et les moments, nous l'avons vu à propos du *tempo*, arrivent irrégulièrement, rebelles à la mesure. C'est donc par fidélité à son système, par fidélité à la nature même de son Italie, « pays à sensations », que Stendhal veut une écriture rapide: pour aller vite, la sensation est soumise à une sténographie élémentaire, à une sorte de grammaire expéditive du discours où l'on combine inlassablement deux stéréotypes: le beau et son superlatif; car rien n'est plus rapide que le stéréotype, pour la raison très simple qu'il se confond, hélas et toujours, avec le spontané. Il faut aller plus loin dans l'économie du discours italien de Stendhal: si la sensation stendhalienne se prête si bien à un traitement algébrique, si le discours qu'elle alimente est continuellement enflammé et continûment plat, c'est parce que cette sensation, bizarrement, n'est pas sensuelle; Stendhal, dont la philosophie est sensualiste, est peut-être le moins sensuel de nos auteurs, raison pour laquelle, sans doute, il est difficile de lui appliquer une critique thématique. Nietzsche, par exemple — je prends à dessein un contraire extrême —, lorsqu'il parle de l'Italie, est beaucoup plus sensuel que

Stendhal : il sait décrire thématiquement la nourriture piémontaise, la seule au monde qu'il appréciait.

Si j'insiste sur cette difficulté à dire l'Italie, malgré tant de pages qui racontent les promenades de Stendhal, c'est que j'y vois une sorte de soupçon porté au langage lui-même. Les deux amours de Stendhal, la Musique et l'Italie, sont, si l'on peut dire, des espaces hors langage; la musique l'est par statut, car elle échappe à toute description, ne se laisse dire, comme on l'a vu, que par son effet; et l'Italie rejoint le statut de l'art avec lequel elle se confond; non seulement parce que la langue italienne, dit Stendhal dans *De l'amour*, « beaucoup plus faite pour être chantée que parlée, ne sera soutenue contre la clarté française qui l'envahit, que par la musique »; mais aussi, pour deux raisons plus étranges : la première est qu'aux oreilles de Stendhal la conversation italienne tend sans cesse à cette limite du langage articulé, qu'est l'exclamation : « A une soirée milanaise, note Stendhal avec admiration, la conversation ne se faisait que par exclamations. Pendant trois quarts d'heure, comptés à ma montre, il n'y a pas eu une seule phrase de finie »; la phrase, arnature finie du langage, c'est l'ennemie (il suffit de rappeler l'antipathie de Stendhal pour l'auteur des plus belles phrases de la langue française, Chateaubriand). La seconde raison, qui retire précieusement l'Italie du langage, de ce que j'appellerais le langage militant de la culture, c'est précisément son inculture : l'Italie ne lit pas, ne parle pas, elle s'exclame, elle chante. C'est là son génie, son « naturel », et c'est pour cette raison qu'elle est adorable. Cette sorte de suspension délicate du langage articulé, civilisé, Stendhal la retrouve dans tout ce qui fait pour lui l'Italie : dans « le loisir profond sous un ciel admirable [je cite *De l'amour*]...; c'est le manque de la lecture des romans et presque de toute lecture, qui laisse encore plus à l'inspiration du moment; c'est la passion de la musique qui excite dans l'âme un mouvement si semblable à celui de l'amour ».

Ainsi, un certain soupçon porté au langage rejoint la sorte d'aphasie qui naît de l'excès d'amour : devant l'Italie et les Femmes, et la Musique, Stendhal est à la lettre *interloqué*, c'est-à-dire sans cesse interrompu dans sa locution. Cette interruption est en fait une intermittence : Stendhal parle de l'Italie par une intermittence quasi quotidienne, mais

durable. Il l'explique très bien lui-même (comme tous jours) : « Quel parti prendre ? Comment peindre le bonheur fou ?... Ma foi, je ne puis continuer, le sujet surpasse le disant. Ma main ne peut plus écrire, je renvoie à demain. Je suis comme un peintre qui n'a plus le courage de peindre un coin de son tableau. Pour ne pas gêner le reste, il ébauche *alla meglio* ce qu'il ne peut pas peindre... » Cette peinture de l'Italie *alla meglio*, qui occupe tous les récits du voyage italien de Stendhal, est comme un gribouillis, un griffonnage, si l'on veut, qui dit à la fois l'amour et l'impuissance à le dire, parce que cet amour suffoque par sa vivacité. Cette dialectique de l'amour extrême et de l'expression difficile, c'est un peu celle que connaît le petit enfant – encore *infans*, privé de langage adulte – lorsqu'il joue avec ce que Winnicott appelle un objet transitionnel; l'espace qui sépare et lie en même temps la mère et son bébé est l'espace même du jeu de l'enfant et du contre-jeu de la mère : c'est l'espace encore informe de la fantaisie, de l'imagination, de la création. Telle est, me semble-t-il, l'Italie de Stendhal : une sorte d'objet transitionnel dont le manquement, ludique, produit ces *squiggles* repérés par Winnicott et qui sont ici des journaux de voyage.

A en rester à ces journaux, qui disent l'amour de l'Italie, mais ne le communiquent pas (c'est du moins le jugement de ma propre lecture), on serait fondé à répéter mélancoliquement (ou tragiquement) qu'on échoue tous jours à parler de ce qu'on aime. Cependant vingt ans plus tard, par une sorte d'après-coup qui fait aussi partie de la logique retorse de l'amour, Stendhal écrit sur l'Italie des pages triomphales qui, celles-là, embrasent le lecteur que je suis (mais je ne crois pas être le seul) de cette jubilation, de cette irradiation que le journal intime disait, mais ne communiquait pas. Ces pages, admirables, sont celles qui forment le début de *La Chartreuse de Parme*. Il y a une sorte d'accord miraculeux entre « la masse de bonheur et de plaisir qui fit irruption » dans Milan avec l'arrivée des Français et notre propre joie de lecture : l'effet raconté coïncide enfin avec l'effet produit. Pourquoi ce renversement ? Parce que Stendhal, passant du Journal au Roman, de l'Albun au Livre (pour reprendre une distinction de Malarmé), a abandonné la sensation, parcelle vive mais inconstrucible, pour aborder cette grande forme média-

p. 149

RNF 28

p. 171

CH 41

trice qu'est le Récit, ou mieux encore le Mythe. Que faut-il pour faire un Mythe ? Il faut l'action de deux forces : d'abord un héros, une grande figure libératrice : c'est Bonaparte, qui entre dans Milan, pénètre l'Italie, comme le fit Stendhal, plus humblement, à sa descente du Saint-Bernard ; ensuite une opposition, une antithèse, un paradigme, en somme, qui met en scène le combat du Bien et du Mal et produit ainsi ce qui manque à l'Album et appartient au livre, à savoir un sens : d'un côté, dans ces premières pages de *La Chartreuse*, l'ennui, la richesse, l'avarice, l'Autriche, la Police, Ascanio, Grianta ; de l'autre l'ivresse, l'héroïsme, la pauvreté, la République, Fabrice, Milan ; et surtout, d'un côté le Père, de l'autre les Femmes. En s'abandonnant au Mythe, en se confiant au livre, Stendhal retrouve avec gloire ce qu'il avait en quelque sorte raté dans ses albums : l'expression d'un effet. Cet effet – l'effet italien – a enfin un nom, qui n'est plus celui, fort plat, de la Beauté : c'est la fête. L'Italie est une fête, voilà ce que communique enfin le préambule milanais de *La Chartreuse*, que Stendhal avait bien raison de maintenir contre les réticences de Balzac : la fête, c'est-à-dire la transcendance même de l'égotisme.

En somme, ce qui s'est passé – ce qui a passé entre le Journal de voyage et *La Chartreuse*, c'est l'écriture. L'écriture, c'est quoi ? Une puissance, fruit probable d'une longue initiation, qui défait l'immobilité stérile de l'imaginaire amoureux et donne à son aventure une généralité symbolique. Quand il était jeune, au temps de *Rome, Naples, Florence*, Stendhal pouvait écrire : «... quand je mens, je suis comme M. de Goury, je m'ennuie » ; il ne savait pas encore qu'il existait un mensonge, le mensonge romanesque, qui serait à la fois – ô miracle – le détour de la vérité et l'expression enfin triomphante de sa passion italienne¹.

TEL QUEL, automne 1980

1. Destiné au colloque Stendhal de Milan, ceci est, selon toute apparence, le dernier texte écrit par Roland Barthes. La première page en était dactylographiée. Le 25 février 1980, la seconde page était engagée dans la machine à écrire. Énoncé qu'on peut considérer comme achevé ? Oui, en ce sens que le manuscrit est bien complet. Non, en cet autre que, lorsqu'il transcrivait à la machine, Roland Barthes apportait toujours de légères modifications à son texte : c'est ce qu'il avait fait à la première page, ici (N.d.E.).

Cette vieille chose, l'art...

On le sait, parce que toutes les encyclopédies le rappellent, dans les années cinquante, des artistes de l'Institute of Contemporary Arts, à Londres, se firent les avocats de la culture populaire du temps : les bandes dessinées, les films, la publicité, la science-fiction, la pop music. Ces manifestations diverses ne relevaient pas de ce qu'on appelle généralement l'Esthétique ; c'étaient seulement des produits de la culture de masse et ils ne faisaient nullement partie de l'art, simplement des artistes, des architectes, des écrivains s'y intéressaient. En franchissant l'Atlantique, ces produits forcèrent la barrière de l'art ; pris en charge par des artistes américains, ils devinrent des œuvres d'art, dont la culture ne constituait plus l'être, mais seulement la référence : l'origine s'effaçait au profit de la citation. Le pop art tel que nous le connaissons est le théâtre permanent de cette tension : d'une part, la culture populaire du temps y est présente comme une force révolutionnaire qui conteste l'art ; et d'autre part, l'art y est présent comme une force très ancienne qui fait retour, irrésistiblement, dans l'économie des sociétés. Il y a deux voix, comme dans une fugue – l'une dit : « Ceci n'est pas de l'Art », l'autre dit en même temps : « Je suis Art. »

L'art est quelque chose qui doit être détruit – proposition commune à bien des expériences de la Modernité.

Le pop art renverse les valeurs. « Ce qui marque le pop, c'est avant tout l'usage qu'il fait de ce qui est méprisé » (Lichtenstein). Les images de masse, tenues pour vulgaires, indignes d'une consécration esthétique, reviennent dans l'activité de l'artiste, à titre de matériaux, à peine traités. J'aimerais appeler ce renversement le « complexe de Clovis » : comme saint Remi s'adressant au chef franc, le dieu du pop art dit à l'artiste : « Brûle ce que tu as adoré, adore ce que tu as brûlé. » Par exemple : la photographie a longtemps été fascinée par la peinture, dont elle passe