

L'Italie dans la mythologie stendhalienne de l'amour

KARIN GUNDERSEN *

Italie, Stendhal, amour : d'autres ont déjà traité cette triade, je l'ai fait moi-même à plusieurs reprises. C'est un lieu commun de la recherche stendhalienne, où il n'y a, semble-t-il, plus rien à chercher. Tout a déjà été trouvé, classé, systématisé et interprété (si Stendhal se laisse interpréter : n'a-t-il pas déjà tout dit lui-même, tout analysé et expliqué ?). Le plaisant, comme dirait Stendhal, c'est que tout stendhalien continue à en parler, et qu'il trouve le bonheur parfait dans cette répétition du même. On se comporte comme des amoureux de la première heure, qui retrouvent la même jouissance dans les mêmes gestes, encore et encore. Le stendhalien malheureux existe-t-il ? Je ne le pense pas, je ne l'ai jamais vu. Parler de Stendhal, citer Stendhal est une joie, même si ce qu'on cite ou ce à quoi on se réfère n'est pas joyeux. Il y a dans les textes stendhaliens une lumière qui embellit n'importe quel lieu – qu'il soit intérieur ou extérieur – tout en l'éclaircissant jusqu'à la mise à nu.

Je vais commencer par une citation, tirée de l'ouverture de la *Vie de Henry Brulard* avec sa remarquable mise en scène de la parole. Stendhal va écrire sa vie : où commencer ? De quelle position – ou quelle pose – est-il bon de prendre la parole ? Réponse : l'on s'installe sur une colline, d'où l'on a une vue parfaite sur le paysage, qui sera de préférence la ville de Rome, représentante de la grande Histoire dans laquelle s'insère la petite histoire individuelle de l'autobiographe :

* Université d'Oslo.

Je me trouvais ce matin, 16 octobre 1832, à San Pietro *in Montorio*, sur le mont Janicule, à Rome, il faisait un *soleil magnifique*. Un léger vent de sirocco à peine sensible faisait flotter quelques petits nuages blancs au-dessus du mont Albano, une chaleur délicieuse régnait dans l'air, j'étais *heureux de vivre*. Je distinguais parfaitement Frascati et Castel Gandolfo qui sont à quatre lieues d'ici, la villa Aldobrandini où est cette sublime fresque de Judith du Dominiquin. Je vois parfaitement le mur blanc qui marque les réparations faites en dernier lieu par le prince F[rançois] Borghèse, celui-là même que je vis à Wagram colonel d'un régiment de cuirassiers, le jour où M. de Noue, mon ami, eut la jambe emportée¹.

Trois remarques s'imposent d'abord : 1° Cette mise en scène permet à Stendhal d'aller, du même souffle, de Rome, ses alentours et ses monuments, témoins d'un passé glorieux, aux souvenirs personnels de son propre passé glorieux (les guerres de l'Empire). 2° Le caractère fictif de la mise en scène se révèle d'abord dans la date. Le 16 octobre 1832 Stendhal n'était pas à Rome mais en mission dans le Nord de l'Italie. Il a d'ailleurs commencé l'écriture de *Brulard* en novembre 1835 et non pas en octobre 1832. Mais il est plus beau d'avoir eu cette idée – d'écrire sa vie – juste avant son 50^e anniversaire, car le cap de la cinquantaine, plus avancé alors qu'aujourd'hui, permet la réflexion dans le paragraphe suivant sur la mort qui s'approche. Ensuite, Rome vue de San Pietro telle que Stendhal la décrit dans cette vision panoramique, représente une topographie impossible. C'est une vue imaginaire, vécue par la mémoire et colorée par le désir de tout embrasser. Par exemple, la villa Aldobrandini à Frascati a toujours été, aussi à l'époque de Stendhal, trop éloignée du mont Janicule pour que l'on puisse l'observer de là. 3° Même si Stendhal a participé à de nombreuses campagnes et batailles sous l'Empire, il est exclu qu'il ait pu voir quoi que ce soit à Wagram ; il va l'avouer dans la suite comme exemple de la difficulté d'être toujours vrai, même avec les meilleures intentions. D'ailleurs il était « de mode d'avoir été soldat sous Napoléon », c'était donc « un mensonge tout à fait digne d'être écrit

1 Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1973, p. 28.

que de faire entendre indirectement et sans mensonge absolu (*jesuitico more*) qu'on a été soldat à Wagram »². Une ambiance théâtrale, imaginaire et peu respectueuse des faits nous accueille ainsi à l'entrée du texte autobiographique. D'autre part il est bien vrai que le San Pietro-in-Montorio était un des lieux favoris de Stendhal à Rome, justement à cause de cette belle vue, et que *Brulard* a été écrit en partie à Rome. Je continue ma citation :

Bien plus loin, j'aperçois la roche de Palestrina et la maison blanche de Castel San Pietro qui fut autrefois sa forteresse. Au-dessus du mur contre lequel je m'appuie sont les grands *orangers* du verger des capucins, puis le Tibre et le prieuré de Malte, un peu après sur la droite le *tombeau* de Cecilia Metella, Saint-Paul et la pyramide de Cestius. En face de moi j'aperçois Sainte-Marie-Majeure et les longues lignes du Palais de Monte Cavallo. Toute la Rome ancienne et moderne, depuis l'ancienne voie Appienne avec les ruines de ses *tombeaux* et ses aqueducs jusqu'au magnifique jardin de Pincio bâti par les Français, se déploie à la vue.

Ce lieu est unique au monde, me dis-je en rêvant, [...]

Dans la citation de ce premier paragraphe de *Brulard*, ici coupé en deux pour la commodité du commentaire, j'ai souligné quatre notations qui me semblent spécialement frappantes et dignes d'être retenues dans un contexte italianisant : *soleil magnifique*, *heureux de vivre*, *orangers* et *tombeau(x)*. D'abord le soleil, la chaleur et la lumière du jour propres aux régions méridionales, qui appellent à l'insouciance et au bonheur de vivre, un des thèmes dominants de la *Vie de Henry Brulard*³. Ensuite l'oranger, arbre du Midi avec ses fruits aromatiques, luisants et juteux, chantés par Ronsard, Goethe et d'autres, qui devient chez Stendhal

2 *Ibid.*, p. 33.

3 Perdu ou désiré ou finalement trouvé : le bonheur est là, même dans son absence, comme la proie qu'on a toujours devant soi (cf. la fameuse chasse au bonheur). Les plus grands moments de bonheur, dans *Brulard*, se déploient toujours en plein soleil (voyage aux Échelles p. 141-154, passage de Rolle p. 413, et le trajet d'Ivrée à Milan p. 430).

l'attribut privilégié de l'amour⁴. Et finalement les tombeaux, emblèmes de l'inconstance de toutes choses ici-bas, même des plus belles, qui sont nommés deux fois pour qu'on les voie bien. Comme dans l'*Arcadie* de Poussin, la mort est déjà là.

L'approche de la mort appelle une réflexion sur la vie, la composition d'une *vita* qui retrace le chemin et explique les faits pour y voir la structure d'une destinée :

Ah ! dans trois mois j'aurais cinquante ans, est-ce bien possible ! 1783, 93, 1803, je suis tout le compte sur mes doigts... et 1833 cinquante. Est-ce bien possible ! cinquante ! [...]

[...] Après tout, me dis-je, je n'ai pas mal occupé ma vie, *occupé* ! Ah ! c'est-à-dire que le hasard ne m'a pas donné trop de malheurs, car en vérité ai-je dirigé le moins du monde ma vie ?

Aller devenir amoureux de M^{lle} de Griesheim ! Que pouvais-je espérer d'une demoiselle noble, fille d'un général en faveur deux mois auparavant, avant la bataille de Iéna ! Brichard avait bien raison quand il me disait avec sa méchanceté habituelle : « Quand on aime une femme, on se dit qu'en veux-je faire ? »

Je me suis assis sur les marches de San Pietro et là j'ai rêvé une heure ou deux à *cette idée*. Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire⁵.

J'ai souligné l'ambiguïté de « cette idée » : Des points de vue de la syntaxe et du contexte, « cette idée » peut renvoyer aussi bien à ce qui suit comme à ce qui précède. Stendhal parle-t-il des coups énigmatiques et inexplicables de l'amour, ou bien de

4 Par exemple, Clélia s'adonne à la première étape de la cristallisation amoureuse (l'admiration, selon la théorie stendhalienne de la naissance de l'amour) pendant une soirée chez le comte Zurla, devant une fenêtre ouverte qui « donnait sur un petit bois d'orangers en pleine terre [...] ». Clélia respirait avec délices le parfum de ces fleurs, [...] ». Voir *La Chartreuse de Parme*, éd. Martineau, Paris, Garnier, 1961, p. 258. Des fleurs d'oranger accompagnent donc le début d'un amour qui va être consommé, on s'en souvient, à l'*orangerie* du palais Crescenzi (*ibid.*, p. 474). Sur le mystère de l'oranger dans *De l'Amour*, voir ci-dessous.

5 *Vie de Henry Brulard*, p. 28.

l'imminence à la fois de la cinquantaine, de la mort et du « temps de [se] connaître » ? La réponse à cette question est l'un et l'autre, car l'amour s'avère coïncider avec la vie comme telle. Déjà indirectement présent dans les orangers des capucins, l'amour est le premier thème à être évoqué au prochain tournant de ce récit ultra-digressif-divagateur⁶, à savoir quand le lecteur croit que l'histoire proprement dite va commencer tandis qu'il s'agit encore d'une « considération générale⁷ » (ici on se trouve dans un deuxième lieu élevé, le mont Albano près de Rome) :

Mais, l'autre jour, rêvant à la vie dans le chemin solitaire au-dessus du lac d'Albano, je trouvais que ma vie pouvait se résumer par les noms que voici, et dont j'écrivais les initiales sur la poussière, comme *Zadig*, avec ma canne, assis sur le petit banc derrière les stations du Calvaire des *Minori Osservanti* bâti par le frère d'Urbain VIII, Barberini, auprès de ces deux beaux arbres enfermés par un petit mur rond [...]⁸.

Suit une liste de noms de femme : Virginie, Angela, Adèle, Mélanie, Mina, Alexandrine, Angeline, Angela, Métilde, Clémentine, Giulia, Madame Azur, Amalia. Et l'autobiographe commente :

La plupart de ses êtres charmants ne m'ont point honoré de leurs bontés ; mais elles ont à la lettre occupé toute ma vie. À elles ont succédé mes ouvrages. Réellement je n'ai jamais été ambitieux, mais en 1811 je me croyais ambitieux.

L'état habituel de ma vie a été celui d'amant malheureux, aimant la musique et la peinture, c'est-à-dire à jouir des produits de ces arts et non à les pratiquer gauchement. J'ai recherché avec une sensibilité exquise la vue des beaux paysages ; c'est pour cela uniquement que j'ai voyagé. Les paysages étaient comme un *archet* qui jouait sur mon âme, et des aspects que personne ne citait, (la ligne des rochers en approchant d'Arbois, je crois, en venant de

6 Il divague comme la rêverie amoureuse.

7 Cf. « Après tant de considérations générales je vais naître », *ibid.*, p. 45.

8 *Ibid.*, p. 37.

Dôle par la grande route, fut pour moi une image sensible et évidente de l'âme de Métilde). Je vois que la rêverie a été ce que j'ai préféré à tout, même à passer pour homme d'esprit⁹.

L'amour, la musique, la peinture, les beaux paysages – objets de jouissance sensuelle, italiens pour la majeure partie – voilà les principaux composants de la vie de Stendhal. L'histoire racontée dans *Brulard* commence à Rome en 1832¹⁰ au moment où l'auteur prend sa plume pour l'écrire, et finit une trentaine d'années avant, à l'arrivée du jeune Henri à Milan avec l'armée de Napoléon en juin 1800. Là, après une description succincte de la magnifique Casa d'Adda et ses « excellentes côtelettes panées »¹¹, le récit est coupé parce que l'auteur renonce à « peindre le bonheur fou » et doit se résigner à poser sa plume, car « le sujet surpasse le disant » :

Depuis la fin de mai jusqu'au mois d'octobre ou de novembre que je fus reçu sous-lieutenant au 6^e régiment de dragons à Bagnolo ou Romanengo, entre Brescia et Crémone, je trouvais cinq ou six mois de bonheur céleste et complet.

On ne peut pas apercevoir distinctement la partie du ciel trop voisine du soleil, par un effet semblable j'aurai grand'peine à faire une narration raisonnable de mon amour pour Angela Pietragrua. Comment faire un récit un peu raisonnable de tant de folies ? [...]

Quel parti prendre ? Comment peindre le bonheur fou ?

Le lecteur a-t-il jamais été amoureux fou ? A-t-il jamais eu la fortune de passer une nuit avec cette maîtresse qu'il a le plus aimée en sa vie ?

Ma foi, je ne puis continuer, le sujet surpasse le disant¹².

Le récit de la *Vie de Henry Brulard* sera, de cette façon et malgré l'aléatoire et le digressif de son style, parfaitement encadré, enveloppé ou embrassé par le bonheur proprement italien. Y

9 *Ibid.*, p. 37-38.

10 Textuellement, sinon réellement.

11 *Vie de Henry Brulard*, p. 431.

12 *Ibid.*, p. 433-434.

manquent les années milanaïses de 1814 à 1821, avec l'histoire de son amour pour Métilde Dembovski¹³, mais celle-ci se cache dans les parties autobiographiques, plus ou moins déguisées ou fictionnalisées, de son traité *De l'amour* (1822) que l'on devrait lire comme faisant suite à *Brulard*.

Le topos de l'ineffable (« je ne trouve pas les mots ... », « le sujet surpasse le disant » et d'autres formules analogues), a été repéré entre autres par Curtius qui le fait remonter jusqu'aux épopées homériques¹⁴. D'un point de vue rhétorique, le soupir de notre autobiographe – tout authentique et ancré dans le vécu qu'il soit – le relie à la littérature occidentale dans ses plus prestigieux moments. Tout authentique qu'il puisse être, nous pouvons lire ce soupir comme un indice, au niveau général, de l'origine en partie littéraire de la mythologie stendhalienne de l'amour.

Mais il n'y a pas que les textes et les mythes, même si l'auteur avait beaucoup lu et que l'amour et l'Italie étaient tous les deux à la mode à l'époque des romantiques. Stendhal était extrêmement sensible aux conditions climatiques, aux paysages et à l'architecture, à tout ce que nous appelons environnement. En jouant sur le mot, je dirai que la structure profonde de la pensée stendhalienne est *environne-mentale*, couplant l'extérieur à l'intérieur. L'homme est un animal, le corps est une machine, et l'âme cherche toujours à obtenir autant de plaisir et de bonheur que possible, bonheur au sens d'harmonie parfaite entre l'environnement du corps et les désirs de l'âme. Évidemment, Stendhal était inspiré, comme beaucoup d'autres, de la théorie des climats de Montesquieu, qui établit une correspondance entre le climat d'un pays et les mœurs, institutions et passions de ses habitants. Les peuples du Nord de l'Europe, y compris ceux qui

13 Amour pas toujours heureux, mais toujours amour-passion, donc de la plus grande valeur.

14 Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], trad. fr. J. Bréjoux [1956], Paris, PUF, coll. « Agora », 1991, p. 265.

habitent l'Allemagne et le Nord de la France, sont ainsi fatalement imprégnés du froid, de la brume et de toute la laideur de leur climat, qui les confine dans le travail, et dans une civilisation dominée par la prudence et la tristesse. Le Midi par contre, avec son climat généreux, chaud et ensoleillé, devient naturellement le berceau d'un peuple sensuel, spontané et passionné, qui cultive le loisir, les plaisirs des sens et l'amour-passion. Pour Stendhal, « l'influence du climat est une de ces vérités prouvées dont devraient tenir compte tout romancier, tout idéologue de l'amour, [...] et tout architecte »¹⁵. Le bonheur, cible et valeur suprêmes de l'univers stendhalien, est toujours lié aux plaisirs des sens qui, à leur tour, favorisent l'épanouissement des dons et tendances naturels. Même les plaisirs intellectuels et artistiques sont sensuels, car ils représentent un bon usage approprié du cerveau et du cœur, c'est-à-dire des idées et sentiments ensemble. L'âme et l'intellect (« l'esprit » dans le vocabulaire de Stendhal) ne peuvent pas être séparés des perceptions, sensations et émotions d'origine corporelle. On ne saurait surestimer le rôle du climat – avec celui du territoire – dans notre conduite. Le climat devient une condition au sens rigoureux du mot.

Je prends un exemple tiré de *De l'amour* qui, entre beaucoup d'autres choses, représente le travail de deuil fait par Stendhal quand il a dû, en 1821, renoncer à la fois à Milan avec son opéra et à l'amour d'une belle Milanaise. Je cite dans le chapitre 24, intitulé « Voyage dans un pays inconnu » :

Je conseille à la plupart des gens nés dans le Nord de passer le présent chapitre. C'est une dissertation obscure sur quelques phénomènes relatifs à l'oranger, arbre qui ne croît ou qui ne parvient à toute sa hauteur qu'en Italie et en Espagne. Pour être intelligible ailleurs, j'aurais dû *diminuer* les faits.

C'est à quoi je n'aurais pas manqué, si j'avais eu le dessein un seul instant d'écrire un livre généralement agréable. Mais le ciel m'ayant refusé le

15 Yves Ansel, "Météorologie romanesque", *L'Année stendhalienne* n° 2, 2003, p. 246.

talent littéraire, j'ai uniquement pensé à décrire avec toute la maussaderie de la science, mais aussi avec toute son exactitude, certains faits dont un séjour prolongé dans la patrie de l'oranger m'a rendu l'involontaire témoin¹⁶.

Ici, je m'arrête un moment pour faire observer que l'antagonisme Nord/Midi est nommé d'abord, en tant que condition empirique des observations et arguments qui vont suivre. Ce sera, dit l'auteur, « une dissertation obscure » pour ceux qui ne sont pas nés dans la patrie de l'oranger ; je suppose que pour les autres (les peuples du Midi), la soi-disant description scientifique de Stendhal doit être parfaitement claire¹⁷. Je saute deux paragraphes et continue ma citation :

Après ce préambule, je vais entrer courageusement dans l'examen des faits qui, j'en suis convaincu, ont rarement été observés à Paris. Mais enfin, à Paris, ville supérieure à toutes les autres, sans doute, l'on ne voit pas des orangers en pleine terre comme à Sorrento ; et c'est à Sorrento, la patrie du Tasse, sur le golfe de Naples, [...] que Lisio Visconti a observé et noté les faits suivants :

Lorsqu'on doit voir le soir la femme qu'on aime, l'attente d'un si grand bonheur rend insupportable tous les moments qui en séparent.

Une fièvre dévorante fait prendre et quitter vingt occupations. L'on regarde sa montre à chaque instant, et l'on est ravi quand on voit qu'on a pu faire passer dix minutes sans la regarder ; l'heure tant désirée sonne enfin, et quand on est à sa porte, prêt à frapper, l'on serait aise de ne pas la trouver ; ce n'est que par réflexion qu'on s'en affligerait : en un mot, l'attente de la voir produit un effet désagréable.

Voilà de ces choses qui font dire aux bonnes gens que l'amour déraisonne.

C'est que l'imagination, retirée violemment de rêveries délicieuses où chaque pas produit le bonheur, est ramenée à la sévère réalité¹⁸.

16 Stendhal, *De l'amour*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980, p. 72.

17 J'ai traité ce phénomène ailleurs, dans mon article « Je passerais pour fou auprès des gens du Nord' », in : Kajsa Andersson (éd.), *L'Image du Nord chez Stendhal et les Romantiques*, Örebro, Örebro Universitet, Humanistica Oerebroensia. Artes et lingua 10, 2004, p. 121-126.

18 *De l'amour*, p. 72-73.

Je rappelle que Lisio Visconti est un des *alter egos* de Stendhal dans ce texte. C'est lui qui figure ici comme garant des faits analysés par l'auteur-idéologue. Par son exemple irréfutable, l'amour, les orangers, les rêveries et la désillusion sont alliés d'une façon organique. Le texte dit assez clairement que les délices de l'amour et l'état de bonheur dans lequel se trouve l'amoureux, sont essentiellement liés à l'imaginaire et le rêve. La « sévère réalité » en agit autrement, ce qui n'empêche pas l'amoureux de continuer à rêver dès que son imagination retrouve le moindre signe de réciprocité ou qui pourrait être interprété comme tel. Nous sommes ici en pleine théorie de la cristallisation, à laquelle je vais revenir.

Les autres *alter egos* ou pseudonymes de l'auteur dans *De l'amour* sont Salviati et le comte Delfante. Tous les trois sont Italiens, bien sûr, ce que Stendhal lui-même n'était pas, sauf dans ses rêves et dans la mythologie familiale, selon laquelle les ancêtres de la mère d'Henri seraient d'origine italienne. Stendhal aurait donc du sang italien dans ses veines, comme son héros le plus passionné de tous, Fabrice, enfant bâtard d'une marquise italienne et d'un jeune et beau lieutenant français. *La Chartreuse de Parme* est trop connue pour que je m'y arrête longuement ; je rappelle seulement la description du lac de Côme au 2^e chapitre :

La comtesse [la future duchesse Sanseverina] se mit à revoir, avec Fabrice, tous ces lieux enchanteurs voisins de la Grianta, et si célébrés par les voyageurs : la villa Melzi de l'autre côté du lac, vis-à-vis le château, et qui lui sert de point de vue ; au-dessus le bois sacré des *Sfondrata*, et le hardi promontoire qui sépare les deux branches du lac, celle de Côme, si voluptueuse, et celle qui court vers Lecco, pleine de sévérité : aspects sublimes et gracieux, que le site le plus renommé du monde, la baie de Naples, égale, mais ne surpasse point. C'était avec ravissement que la comtesse retrouvait les souvenirs de sa première jeunesse et les comparait à ses sensations actuelles. Le lac de Côme, se disait-elle, n'est point environné, comme le lac de Genève, de grandes pièces de terre bien closes et cultivées selon les meilleures méthodes, choses qui rappellent l'argent et la spéculation. Ici de tous côtés je vois des collines d'inégales hauteurs couvertes de bouquets d'arbres plantés par le hasard, et

que la main de l'homme n'a point encore gâtés et forcés à rendre du revenu. Au milieu de ces collines aux formes admirables et se précipitant vers le lac par des pentes si singulières, je puis garder toutes les illusions des descriptions du Tasse et de l'Arioste. Tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation¹⁹.

Dans ce texte, l'antagonisme du Nord et du Midi est évoqué, sans que le texte ait l'air d'être tiré d'un pamphlet quelconque, ni d'un guide touristique. C'est que le paysage stendhalien est toujours *situé*, il est, comme l'a dit si précisément Yves Ansel, « toujours en situation, rapporté à une conscience, à tel ou tel mode de perception »²⁰. C'est en compagnie de l'héroïne Gina, comtesse très italienne, que nous voyons le paysage, pendant qu'elle retrouve les souvenirs de sa jeunesse et redevient jeune grâce aux « aspects sublimes et gracieux » du lac de Côme. Ce que j'ai appelé la structure environne-mentale de la pensée de Stendhal : sensation d'abord, idée après (ainsi, la fraîcheur et la beauté nonchalante du paysage rappelle doublement la jeunesse et produit du bonheur) – cette structure environne-mentale précède et conditionne la lucidité de Gina quand elle parle des « illusions » du Tasse et de l'Arioste. Paysage moitié littéraire et moitié vécu, à la fois reproduit, réinvesti et reconnu, italien par sa géographie et par les poètes cités –, ce paysage baigne dans l'illusion *et* l'espérance du bonheur comme dans une lumière naturelle tellement belle que l'on dirait une peinture.

L'Italie, c'est ce qui *a été* – ensevelie dans le deuil permanent d'une perte qu'on vient toujours d'avoir vécu – l'Italie, c'est mélancoliquement cela, tout en restant la terre promise. « L'heureuse Italie »²¹, avec son épithète de nature, c'est le lieu lointain qui porte en lui tous les bonheurs, dans une espèce de dynamisme analogique répétitif à l'infini ou, si l'on veut, comme un

19 Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Garnier, 1961, p. 23.

20 Yves Ansel, « Le paysage est un miroir qu'on promène le long du roman », *L'Année stendhalienne* n° 3, 2004, p. 17.

21 *La Chartreuse de Parme*, p. 147.

jeu de miroirs baroque. L'Italie, c'est l'amour, la beauté, la lumière, la musique, la peinture, la chaleur, le loisir, le naturel, la volupté, la liberté : la répétition du même à sa plus haute puissance. Car l'amour est beau comme la musique, la beauté est lumineuse, la musique voluptueuse, et ainsi de suite *ad libitum*. Tout cela est infiniment séduisant, et nous sommes séduits. Comme dans l'amour, la répétition du même ne nous fatigue pas. Tout ce qui est beau dans le monde, dit Stendhal dans *De l'amour*, nous rappelle l'être aimé. C'est sa figure (au double sens du mot) que nous reconnaissons dans la beauté du paysage, dans les plus belles peintures et dans la plus sublime musique. L'être aimé est lui-même une œuvre d'art, rappelons-le. La beauté « objective » de l'autre « n'est que la *promesse* du bonheur »²². Les quatre premiers stades de « ce qui se passe dans l'âme » quand on aime (admiration, anticipation du plaisir, espérance, naissance de l'amour)²³, forment la base de la cristallisation mais ne suffisent pas pour faire durer l'amour ni pour l'approfondir. L'amour-passion fatal et durable, celui qui résiste aux malheurs, déceptions, trahisures, désillusions et tous les ravages possibles du temps, est un produit de l'imagination de l'être amoureux :

Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.

Un voyageur parle de la fraîcheur des bois d'orangers à Gênes, sur le bord de la mer, durant les jours brulants de l'été : quel plaisir de goûter cette fraîcheur avec elle !

[...]

Ce phénomène, que je me permets d'appeler la *cristallisation*, vient de la nature qui nous commande d'avoir du plaisir et qui nous envoie le sang au cerveau, du sentiment que les plaisirs augmentent avec les perfections de l'objet aimé, et de l'idée : elle est à moi²⁴.

22 *De l'amour*, p. 59.

23 *Ibid.*, p. 30.

24 *Ibid.*, p. 31.

Stendhal nous apprend que la solidité de l'amour repose davantage sur l'imagination que sur la perception et l'expérience, et qu'en son essence, l'amour est une alliance entre l'illusion et la vérité²⁵. Cette alliance produit un mythe : l'Italie, patrie de l'oranger.

Roland Barthes a écrit un très beau texte sur Stendhal intitulé « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime ». Barthes l'aurait présenté à un colloque Stendhal à Milan en 1980, si une mort prématurée ne l'en avait empêché²⁶. Ce texte commence par un voyage : « Je verrai donc cette belle Italie ! » dit Barthes, parodiant Stendhal, « [q]ue je suis encore fou à mon âge ! » *Car la belle Italie est toujours plus loin, ailleurs* »²⁷.

Dans le vocabulaire psychanalytique de Barthes, l'Italie est un fantasme et l'objet d'un transfert dont la musique est le symptôme. Elle est la « matrice » par opposition à la France, haïssable patrie. La passion de Stendhal pour l'étranger se concrétise dans l'Italie comme l'Autre exquis. Aimer l'Autre, c'est en fait aimer un étranger. Qui reste tel quand on l'a fait sien par le travail de la cristallisation, c'est-à-dire par la transformation en œuvre d'art. Stendhal – qui jusque-là avait échoué à parler de ce qu'il aime, parce que « le sujet dépasse le disant » – triomphe dans et par *La Chartreuse de Parme*. Comment fait-il pour obtenir enfin l'effet tant désiré ? Justement en transcendant l'égotisme de la sensation unique mais

25 Illusion parfois lucide, c.-à-d. qui se reconnaît comme telle, cf. Gina dans le texte cité ci-dessus : « [...] je puis garder toutes les illusions des descriptions du Tasse et de l'Arioste. »

26 Le colloque *Stendhal e Milano* s'est tenu à l'Università degli Studi, Milan, du 19 au 23 mars 1980. Dans les actes du colloque, publiés en 1982 par Leo S. Olschki Editore, on a mis le texte de la communication de Barthes, celle qui n'a jamais été lu, en tête du premier volume.

27 « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », in : R. Barthes, *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 333. Je souligne.

indescriptible, et s'élever au niveau du mythe. Alors, dès l'ouverture de la *Chartreuse*, il séduit le lecteur et produit le miracle :

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'Album au Livre (pour reprendre une distinction de Mallarmé), a abandonné la sensation, parcelle vive mais inconstructible, pour aborder cette grande forme médiatrice qu'est le Récit, ou mieux encore le Mythe. [...] En s'adonnant 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'égotisme²⁸.

28 *Ibid*, p. 342.