九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

Mozart de Kobayashi Hideo : Stendhal, émule des symbolistes

Takaki, Nobuhiro

https://hdl.handle.net/2324/1397627

出版情報：Réception et créativité : Le cas de Stendhal dans la littérature japonaise moderne et contemporaine. 2, pp.273-279, 2013. Peter Lang
バージョン：
権利関係：

TAKAKI NOBUHIRO

Mozart de Kobayashi Hideo – Stendhal émule des symbolistes

> Et quel autre que nous-mêmes peut répondre quand nous appelons un *esprit ?* On n'en trouve jamais qu'en soi. C'est notre propre fonctionnement qui, *seul*, peut nous apprendre quelque chose sur toute chose.
>
> Paul Valéry

Introduction

Dans l'œuvre de Kobayashi Hideo (1902-1983), penseur critique qui « exerça une grande autorité, incomparable dans le monde des lettres japonaises »[1], l'essai intitulé « Mozart » (1946) tient une place primordiale. À travers sa rédaction, Kobayashi parvient en effet à édifier une esthétique originale concernant l'expression artistique[2] : sa propre théorie du beau[3]. Son étude mozartienne nous paraît d'ailleurs d'autant plus significative qu'elle est l'unique étude dans laquelle Kobayashi aborde l'œuvre de Stendhal. Mettant en évidence une analogie étonnante entre le romancier français et le compositeur autrichien, il s'efforce de saisir leur affinité profonde sur le plan artistique et onto-

1 Jean-Jacques Origas, *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris, Éd. PUF, coll. « Quadrige », 2000, p. 140.

2 *Cf.* Morimoto Atsuo, *Kobayashi Hideo no ronri : Bi to sensô, La logique de Kobayashi Hideo : La beauté et la guerre*, Kyôto, Éd. Jinbun-shoin, 2002, p. 356-357.

3 *Cf.* Etô Jun, « Notice », in Kobayashi Hideo, *Môtsaruto. Mujô to iu koto* (*Mozart. Ce qu'on appelle l'impermanence*), Tôkyô, Éd. Shinchô-bunko, 1961 (rééd. 2010, p. 311-313).

logique. Bien sûr, les jugements de Kobayashi, se fondant sur sa sensibilité et son intuition, semblent souvent subjectifs et sibyllins. Mais c'est justement cet aspect particulier de sa méthode qui attire notre attention. Attachant une grande importance à l'effet qu'une œuvre d'art produit sur lui-même, Kobayashi apparaît en cela comme un précurseur de la critique qui s'intéresse aux effets que produisent les œuvres d'art dans la psyché du récepteur. Nous nous proposons ici d'examiner les idées exprimées par Kobayashi sur Stendhal, pour faire ressortir l'originalité de sa critique, et aussi pour réfléchir sur la théorie qui ressortit de cet essai.

Lecture tendancieuse ou créative

Le sujet de la présente étude est né de la quatrième session du projet de l'IIAS. Lors d'une discussion, M. Nakagawa Hisayasu nous a parlé d'une erreur de lecture commise par Kobayashi dans « Mozart » à propos d'une formule d'Henri Ghéon. Il s'agit de la phrase où Ghéon écrit au sujet du premier mouvement du quintette en sol mineur : « C'est une certaine qualité de douleur, à peine exprimée, qui contraste avec la rapidité du "tempo", une tristesse allante, ou si l'on veut une allègre tristesse. »[4] C'est probablement en se méprenant sur le sens de l'adjectif « allante » que Kobayashi imagina d'écrire le passage suivant, bien connu :

> Stendhal dit que le fond de la musique mozartienne était la tristesse *(kanashisa)*. Cela n'est pas correct en tant que définition, mais bien sûr, il ne s'agit pas d'une définition proprement dite. C'est plutôt l'impression procurée par une oreille juste et naïve. Après que la musique romantique eut abusé de la tristesse, ces propos de Stendhal sont tombés dans l'oubli. La tristesse chez Mozart ne concerne en rien, me semble-t-il, ceux qui ne peuvent apprécier la tristesse sans pleurer. Elle s'incarne, par exemple, dans les sonorités musicales qui se développent en allégro (le quintette en sol mineur, K. 516).

4 Henri Ghéon, *Promenades avec Mozart*, Paris, Éd. Desclée de Brouwer, 1932, p. 123.

> Lorsque j'ai lu un passage dans lequel Ghéon appelait cette tristesse du nom de « tristesse allante », j'ai été fort surpris, car j'ai eu l'impression qu'il exprimait en un mot ce que j'avais senti (Henri Ghéon, *Promenades avec Mozart*). Certes, la tristesse de Mozart fend l'air [sic]. Les larmes ne peuvent la rattraper. Elle est d'une beauté trop fabuleuse pour être consolée par les pleurs. Elle est triste comme l'azur du ciel et les senteurs de la mer, comme le mot *kanashi* dont les poètes du Manyô surent jadis l'emploi. Aucun musicien n'a jamais composé un tel allégro, ni avant, ni après Mozart. Cet air de tristesse passe, en courant comme le chant, à travers sa vie courte, opérette dénuée de la basse.[5]

L'interprétation par Kobayashi de l'oxymoron ghéonien, « la tristesse fend l'air », est certainement arbitraire. Retenant seulement l'idée de la rapidité du tempo, elle néglige celle de vivacité, de gaité ou de légèreté que Ghéon entendait par l'expression synonyme « allègre tristesse ».

Toutefois, le contresens de Kobayashi ne pouvait-il pas avoir un sens caché ? Julie Brock a montré, à l'occasion de la quatrième session, que le romancier Ôoka Shôhei, s'interrogeant sur la signification de l'expression « charbons ardents » dans un poème de Verlaine, en avait donné une interprétation quelque peu tendancieuse, mais que cette interprétation même lui avait apporté un éclairage déterminant dans lequel la création des *Feux* allait trouver un nouveau départ[6]. De même, dans le cas de « Mozart », l'interprétation tendancieuse de Kobayashi n'est-elle pas un indice qui pourrait nous permettre de mieux connaître les arcanes de sa méthode critique ?

5 Kobayashi Hideo, « *Môtsaruto* », Mozart, *Sôgen* n° 1, 1946, p. 66-67.

6 *Cf.* Julie Brock, « L'impact de Verlaine dans la création des *Feux* », *supra*, p. 55.

Expérience originelle de Kobayashi

Dans le passage cité plus haut, Kobayashi paraît, à première vue, se servir de la même rhétorique que Ghéon[7]. Cependant, les figures auxquelles recourt le critique japonais sont insolites. On conçoit mal quelle analogie existe entre la tristesse mozartienne et les images qu'il choisit pour illustrer la comparaison : « l'azur du ciel et les senteurs de la mer ». Sans doute, la différence entre les deux critiques réside en ceci : Ghéon retrace par les mots ce qu'il imagine en écoutant la mélodie de Mozart, alors que Kobayashi énumère les choses qui, dans le passé, ont pu susciter en lui un effet psychique similaire à la tristesse mozartienne. En d'autres termes, il s'agit d'une évocation de ses propres souvenirs.

À propos de « l'azur du ciel et les senteurs de la mer », Etô Jun, dans son étude consacrée à Kobayashi, signale leur signification symbolique. Citant un des fragments que Kobayashi écrivit en 1927, à l'âge de vingt-cinq ans : « le ciel et la mer bleus »[8], écrit-il, pareillement que le mot « azur » chez Mallarmé, sont des symboles qui évoquent chez Kobayashi l'irréel, l'absolu ou la mort[9]. C'est au moment critique où Kobayashi désirait se donner la mort à l'Ile Haha de l'archipel d'Ogasawara que se sont révélées tout entière à ses yeux la

7 Ghéon représente, par exemple, les traits de la musique de Mozart comme suit : « Non pas seulement le second mouvement où le papillon rêve et plane ; il est si haut qu'il se confond avec l'azur » (Henri Ghéon, *op. cit.*, p. 122).

8 « Sans doute, c'est maintenant que je devrais vivre avec la plus extrême intensité. Mais, hélas, l'occasion est déjà passée. Comme ces feuilles de papayes absorbent le ciel bleu, ainsi j'ai maltraité les couleurs même. Mon cœur ne battra pas jusqu'à ce que toutes les choses que j'ai malmenées s'intègrent à ma chair et à mon sang. / Il est écrit que je me jetterai après-demain dans la mer du haut des précipices de Minami-zaki. C'est une chose décidée. J'ai sous mes yeux tous les événements qui se succéderont l'un après l'autre durant ces deux journées. Quel plaisir de laisser l'eau d'azur du Pacifique pénétrer mon cerveau ! » (Kobayashi Hideo, « *Ishotai no danpen* », Fragments testamentaires, in Etô Jun, *Kobayashi Hideo*, Tôkyô, Éd. Kôdansha, 1965, p. 54).

9 Id., *ibid.*, p. 55-57 ; *cf.* également Ninomiya Masayuki, *La pensée de Kobayashi Hideo. Un intellectuel japonais au tournant de l'histoire*, Genève-Paris, Éd. Librairie Droz, 1995, p. 48.

solitude absolue et la tristesse fondamentale de la vie. La mer et le ciel qu'il contemplait ont alors été intériorisés comme des images privilégiées, et la couleur bleue est devenue pour lui « le ton dominant du bleu » ou « la couleur de son destin »[10]. Il allait en produire diverses variantes dans ses écrits, et le passage cité de « Mozart » en est un bel exemple : « l'azur du ciel et les senteurs de la mer » sont les symboles de la tristesse fondamentale de Kobayashi.

Kobayashi, en écoutant le quintette de Mozart, avait éprouvé une tristesse de même nature que celle qui venait de sa jeunesse. C'est pourquoi il lui aurait été impossible d'interpréter la formule « tristesse allante » comme synonyme d'une « allègre tristesse ». D'ailleurs, ce qui lui importe n'est pas d'expliquer exactement ce que Ghéon avait voulu entendre par ces expressions, mais plutôt de profiter de l'occasion pour représenter la tristesse mozartienne tel qu'il l'avait lui-même ressentie. Pour ce faire, il invente en japonais cette formule qui est une adaptation de l'oxymore de Ghéon : « Certes, la tristesse de Mozart fend l'air ». Phrase certainement erronée en tant que traduction, mais irrécusable en tant que figure évocatrice, exprimant une vérité secrète de son intimité. Ce qu'il veut sous-entendre par ces mots, c'est que la « tristesse allante » appartient moins au sentimentalisme qu'à la sensation esthétique. Cette forme de « tristesse », belle et pure comme « le ciel bleu » et « l'eau d'azur du Pacifique », n'est-elle pas une figure de sa tristesse fondamentale ? Aussi Kobayashi compare-t-il la « tristesse allante » à l'expression polysémique, *kanashi*[11], qui s'emploie dans les poèmes de *Man.yôshû*, anthologie de la poésie japonaise du VIIIe siècle.

10 *Cf.* Etô Jun, « Notice », *op. cit.*, p. 313-316.

11 Le mot « *kanashi* » ne signifie pas seulement « triste », mais aussi « chéri », « attrayant », « pitoyable ».

Arcanes du symbolisme

Remarquons que le rapprochement de ces deux formules ne repose que sur l'impression du critique. Comme chez les relativistes du beau, tels par exemple Stendhal et Baudelaire, sa pierre de touche est toute personnelle et particulière. C'est ce qui fait que ses jugements prennent parfois une apparence dogmatique et hermétique. Cette méthode d'interprétation, fondée sur une intuition, exige inéluctablement l'emploi d'une figure rhétorique pour esquisser ce que le critique a senti, ce qu'il a conçu. Il écrit, par exemple, dans un autre chapitre de « Mozart » : « cette tristesse [la tristesse de Mozart] humecte mon gosier sec comme de l'eau fraîche et transparente, et m'encourage. »[12] Ainsi Kobayashi semble-t-il être convaincu qu'il n'est possible de parler de la musique qu'en se fiant à sa propre sensation. Selon lui, « l'esprit de la musique » n'exprime rien autre chose que lui-même[13]. Comment donc représenter par les mots les effets psychiques suscités par la musique, sinon en recourant à la poésie ?

D'une part, comme on l'a vu, il énumère les objets de sa mémoire. Désignant les choses privilégiées qui autrefois lui avaient procuré une émotion analogue à la douce mélancolie de Mozart, il sait bien, d'autre part, l'insuffisance et la limite de ce procédé. Il a donc recours au symbolisme afin d'exprimer ses émotions le plus exactement possible : « Valéry dit qu'il vaut mieux définir le mouvement des symbolistes comme celui d'un groupe de poètes qui tentent de déposséder la musique de ses biens. Si j'ose employer le mot symbole au sens le plus ancien du terme[14], ces poètes désirent s'étonner de voir qu'un poème composé par eux, symbole immodifiable et immuable, s'ajuste complètement à l'autre symbole qui est la forme de leur moi caché profondément, c'est-à-dire de leur âme-poésie[15] dont ils n'ont

12 Kobayashi Hideo, article cité, p. 47.

13 Id., *ibid.*, p. 63.

14 Désignant un objet coupé en deux afin de permettre aux détenteurs respectifs de se reconnaître en joignant les deux parties.

15 Ce que Kobayashi désigne ici par l'expression « âme-poésie » serait identique à ce que Michel Foucault appelle « un être brut » : « Or, tout au long du XIXe siècle et jusqu'à nous encore – de Hölderlin à Mallarmé, à Antonin Artaud –, la

pas conscience ordinairement. Bref, ils veulent composer un poème de façon à ce que la poésie n'exprime que la poésie. C'est justement la fortune propre à la musique. »[16] Dans son essai mozartien, Kobayashi applique, d'une manière faible et voilée, cette théorie de la poésie pure des symbolistes à son procédé stylistique[17].

À ce titre, la « tristesse allante » est un symbole de l'âme qui se met en résonance avec la tristesse mozartienne. Il en est de même de la phrase incantatrice employée par Kobayashi : « la tristesse de Mozart fend l'air »[18]. Cette méthode d'évocation relève de sa théorie esthétique qui, élaborée à travers son acceptation du symbolisme français, aboutit à la perfection vers les années 1940[19]. « Mozart » est donc, comme l'a bien vu M. Shimizu Takayoshi[20], un des résultats de sa formation théorique due aux poètes symboliste et à Paul Valéry.

---

littérature n'a existé dans son autonomie, elle ne s'est détachée de tout autre langage par une coupure profonde qu'en formant une sorte de "contre-discours", et en remontant ainsi de la fonction représentative ou signifiante du langage à cet être brut oublié depuis XVIe siècle » (Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éd. Gallimard, 1966, p. 58-59 ; *cf.* également Karatani Kôjin, « *Kaigitekini katarareta yume,* Un rêve raconté avec scepticisme, in *Hihyô to posuto-modan, La critique et le post-moderne*, Tôkyô, Éd. Fukutake, 1985, p. 174-175).

16 Kobayashi Hideo, « Hyôgen ni tsuite » (« De l'expression »), in *Kobayashi Hideo zenshû* (*Œuvres complètes*), t. 8, Tôkyô, Éd. Shinchô, 1978-79, p. 133.

17 Sur ce point, Etô Jun remarque : « Le style de M. Kobayashi approche presque de la pureté de la musique à travers la série des essais qui commence par "Ce qu'on appelle impermanence" et se poursuit jusqu'à "Mozart" » (Etô Jun, « Notice », in *ibid.*, t. 8, p. 373).

18 Soulignons le fait qu'il utilise l'oxymoron de Ghéon toujours sans le traduire en japonais. Ceci témoignerait du fait qu'il utilise cet oxymoron intentionnellement comme tel. En effet, la traduction, en cherchant dans la langue d'arrivée le terme le plus exact, tend à diminuer l'effet évocateur que rend la formule originale, voire même, à en faire disparaître la plurivalence du sens. Kobayashi n'explique point la signification de l'expression de Ghéon. Il suggère seulement une contradiction inhérente à la musique mozartienne : « il me paraît fort naturel que l'on conçoive, en même temps, de telles idées contradictoires, en essayant de qualifier un thème de Mozart. » (Kobayashi, article cité, p. 72).

19 *Cf.* Morimoto Atsuo, *op. cit.*, p. 356-364.

20 *Cf.* Shimizu Takayoshi, *Kobayashi Hideo to furansu shôchôshugi, Kobayashi Hideo et le symbolisme français*, Tôkyô, Éd. Shinbi, 1980, p. 178.

Expérience spirituelle

Vu sous cet angle, l'interprétation de Mozart par Kobayashi est purement subjective ; il tire du puits de sa mémoire non seulement les images et les idées qu'éveille la mélodie mozartienne, mais aussi une expérience particulière, étrange et qui avait motivé, d'abord latentes, ses premières réflexions sur l'univers du musicien :

> Je ne sais comment me rappeler ce qui s'est passé il y a une vingtaine d'années, mais une nuit d'hiver, dans mes jours déréglés de vagabondage, lorsque je traînais dans la rue Dôtonbori, retentit soudain dans ma tête le thème bien connu de la symphonie en sol mineur. Je ne me souviens plus de ce à quoi je pensais alors. Sans doute errais-je comme un chien, le crâne bourré des mots sans valeur que je ne comprenais pas bien moi-même : la vie, la littérature, le désespoir, la solitude. En tout cas, je n'ai point jugé que les sons fussent un pur produit de mon imagination. C'est dans la tête tranquille du "moi" qui marchais dans la foule que la symphonie résonna clairement comme une exécution réelle. Je fus surpris comme si j'avais subi une opération au cerveau, et je frémis d'émotion. Je me précipitai dans un grand magasin, écoutai un disque, mais l'émotion ne me revint plus. Je ne veux pas dire que cette sensation étrange ait eu un sens particulier. Simplement, en me disposant à écrire quelque chose sur Mozart, je me suis rappelé tout naturellement mon expérience la plus vive relativement à lui. Il ne me paraît pas inutile de me demander si je comprends maintenant la symphonie en sol mineur mieux qu'à ce moment-là.[21]

Résurgence mnésique, affective et dont l'émotion ne dure qu'un moment. Ce trait nous semble commun, comme le remarque Awatsu Norio, à celui de la mémoire involontaire chez Marcel Proust[22]. En effet, Kobayashi distingue lui-même cette réapparition imprévue de la symphonie mozartienne d'avec la mémoire volontaire[23].

21 Kobayashi Hideo, article cité, p. 45-46.

22 *Cf.* Awatsu Norio, *Kobayashi Hideo ron, Étude sur Kobayashi Hideo,* Tôkyô, Éd. Chûôkôron, 1981, p. 338-341.

23 « Il ne s'agit pas d'un souvenir volontaire. Jamais on ne peut se rappeler la musique de Mozart. Elle apparaît toujours comme si elle venait de naître, et me surprend immuablement, indifférente à mes idées et à mes sentiments, disons avec une fraîcheur absolue. » (Kobayashi Hido, article cité, p. 47).

On note néanmoins une différence probante entre la mémoire involontaire proustienne et la mémoire auditive et inattendue chez Kobayashi : l'absence de ce qui la réveille, comme la petite madeleine dans *À la recherche du temps perdu*[24]. Chez Kobayashi, le phénomène surgit sans rime ni raison, comme une révélation mystique[25]. Il fait au sujet de cette expérience un aveu singulier et réticent : « À cette époque où je m'enfiévrais pour la musique de Mozart, avais-je déjà tout compris ? S'il n'en est pas ainsi, alors je n'y connais rien encore maintenant. »[26] En posant la question « avais-je déjà tout compris ? », il entend probablement que l'expérience du surgissement symphonique à Dôtonbori est précisément une expérience de la correspondance spirituelle, à travers laquelle il avait senti « l'esprit de la musique » se manifester en lui. Bien qu'elle soit extraordinaire, irrationnelle et peu scientifique, cette idée serait, du moins, acceptable pour Kobayashi, héritier de la philosophie bergsonienne[27].

L'appréhension particulière de Mozart par Stendhal

C'est sous cette perspective que nous envisagerons les idées et l'image que nous présente Kobayashi de Stendhal dans « Mozart ». Il commence le chapitre consacré au romancier par ce passage tiré de la *Vie*

24 *Cf.* Awatsu Norio, *op. cit.*, p. 339.

25 Kobayashi mentionne d'ailleurs d'autres expériences de l'inattendu dans plusieurs de ses essais : *Mujô to iu koto* « Ce qu'on appelle impermanence » (1942), *Ranbô III* « Rimbaud III » (1947) et *Gohho no tegami* « Lettres de Van Gogh », 1948-195. On y voit souvent à tort son procédé habituel et stéréotypé de la dramatisation d'un événement. Selon Morimoto Atsuo, c'est vers 1941-42 que Kobayashi aurait pris conscience de l'importance de ces expériences comme révélation de la beauté, et depuis lors il se serait mis à les retracer dans ses écrits (Morimoto Atsuo, *op. cit.*, p. 366-368). La rédaction de son essai intitulé « Mozart » se situe justement dans cette période de l'approfondissement de sa théorie esthétique.

26 Kobayashi, article cité, p. 47.

27 Sur le spiritualisme chez Kobayashi, voir Karatani Kôjin, article cité, p. 173-178.

de Haydn, de Mozart et de Métastase : « Mozart, considéré sous le rapport philosophique, est encore plus étonnant que comme auteur d'ouvrages sublimes. Jamais le hasard n'a présenté plus à nu, pour ainsi dire, l'âme d'un homme de génie. Le corps était pour aussi peu que possible dans cette réunion étonnante qu'on appela Mozart, et que les Italiens nomment aujourd'hui *quel mostro d'ingegno.* »[28] Si nous examinons attentivement ce que pense Kobayashi de ce passage, nous pouvons nous rendre compte qu'il le considère non pas comme un commentaire raisonnable sur le talent génial de Mozart[29], mais plutôt comme une expression esthétique et poétique : « Cette phrase me paraît déjà une forme d'expression mise à nu. Demeurant au fond de mon cœur depuis longtemps, elle retentissait, tel un thème mozartien propre et pur, et éveillait en moi diverses résonances. À la longue, j'en étais arrivé à imaginer un étrange accord entre Mozart et Stendhal. »[30] Pour Kobayashi, l'impact suscité par l'admirable épilogue de la *Vie de Mozart* fut comparable à celui produit par la musique mozartienne au plan de la puissance évocatrice et révélatrice. Ayant retracé la vie du compositeur, Stendhal affirme en conclusion qu'il n'existe aucun indice qui montre son génie. Autrement dit, il ne découvre chez Mozart

28 Stendhal, *Vie de Haydn, de Mozart et de Métastase*, texte établi et annoté avec un avant-propos par Daniel Muller, préface de Romain Rolland, in *Œuvres complètes*, Nouvelle édition établie sous la direction de Victor Del Litto et Ernest Abravanel, t. 41, Genève, Éd. Cercle du Bibliophile, 1967-74, p. 322-323.

29 D'après une remarque d'Ôoka Shôhei, Kawakami Tetsutarô, critique littéraire et ami intime de Kobayashi, avait déjà cité ce passage dans un article intitulé « *Motsuaruto no yûutsu* », La mélancolie de Mozart (*Bungakukai*, déc. 1939). Kawakami s'était servi de cette citation pour illustrer l'idée que le génie résulte de la perfection des œuvres d'art. Selon Ôoka, l'interprétation de cet extrait par Kobayashi serait assez proche de celle de Kawakami. (*Cf.* Ôoka Shôhei, « *Kawakami san no Môtsaruto* », Le Mozart de M. Kawakami, in *Kantsû no kigôgaku, La sémiologie de l'adultère*, Tôkyô, Éd. Bungeishunjû, 1984, p. 159-164) ; *cf.* également Kawakami Tetsutarô, « *Motsuaruto no yûutsu* », La mélancolie de Mozart, in *Don Jobanni, Don Giovanni*, Tôkyô, Éd. Kôdansha-gakujutsu-bunko, 1991, p. 170-171).

30 Kobayashi, article cité, p. 50.

aucune chose réelle à laquelle il pût appliquer, par exemple, l'analyse méthodique qui sera celle d'un Hippolyte Taine[31].

Comment donc Stendhal a-t-il constaté le génie de Mozart ? Il n'était pas, selon Kobayashi, un simple amateur du musicien : « Je ne parle pas du mélomane domicilié dans cette personne. Je ne dis pas que cet homme compliqué, possédant un esprit lucide et logique, avait également la tendresse et la naïveté du sentiment, et qu'il se sentait consolé par la musique lorsqu'il était malheureux. Je ne peux m'empêcher de croire que l'esprit de la musique, par sa nature essentielle, c'est-à-dire tel qu'il n'exprime rien autre chose que lui-même, pénétrait au plus profond de l'âme de cet égotiste complet et convaincu »[32]. Ce que signifie cette phrase serait déjà clair : Kobayashi pense que Stendhal a dû trouver en soi « l'esprit de la musique », l'âme à nu de Mozart. Ce qu'il découvre en Stendhal, c'est pour ainsi dire une préfiguration de la méthode spirituelle qui sera la sienne.

En guise de conclusion

Au delà de cet étrange accord entre les deux artistes, Kobayashi signale une autre coïncidence étonnante. Il considère l'égotiste comme un acteur qui passerait sa vie à jouer toutes sortes de rôles. Selon toute vraisemblance, il doit cette idée à un essai de Valéry[33], mais au lieu de regarder la vie de Stendhal comme une comédie perpétuelle, Kobayashi remarque plutôt l'impossibilité de dévoiler le vrai visage de l'acteur, sa propre personnalité[34]. Les efforts pour être soi-même abou-

31 Dans « Mozart », Kobayashi critique les épigones de Taine, qui se persuadent de pouvoir interpréter une œuvre par l'étude de la vie de l'auteur. *Cf.* Id., *ibid.*, p. 57-58.

32 Id., *ibid.*, p. 63.

33 *Cf.* Paul Valéry, « Stendhal », in *Variétés II*, Paris, Éd. Gallimard, 1930, p. 86-87 et 106-107.

34 « On peut dire que le corps était pour aussi peu que possible dans cette réunion étonnante qu'on appela Beyle, et à laquelle ce monstre de génie adopta un tas de pseudonymes, à commencer par Stendhal » (Kobayashi, article cité, p. 62).

tirent paradoxalement chez Stendhal à l'anéantissement de son moi, d'où résulte qu'il a fini par rêver une âme pure, naturelle et spontanée. Telle est la thèse de Kobayashi.

Ce « moi naturel » n'est pas une croyance[35]. Le rêve de l'égotiste s'est finalement réalisé, selon Kobayashi, dans la création romanesque de *La Chartreuse de Parme*, et notamment dans le personnage de Fabrice Del Dongo[36]. Le « moi naturel » de Stendhal, son propre esprit se manifeste à travers ce personnage, à mesure que son imagination spontanée et improvisatrice s'oublie à le suivre. C'est là que Kobayashi trouve une analogie spirituelle entre Mozart et Stendhal : « Que serait-il devenu, s'il avait été forcé, dès son enfance, à faire des exercices techniques comme c'était le cas de Mozart, et s'il avait subi le même sort, à savoir si la partie essentielle de sa conscience s'était formée en assimilant une technique ? »[37] Sans doute, Kobayashi a vu en l'auteur de *La Chartreuse*, disons un écrivain aux antipodes de Mallarmé[38], un homme de génie devenu symboliste sans le savoir[39].

Cf. Gérard Genette, « Stendhal », in *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, p. 155-156.

35 *Cf.* Valéry, *op. cit.*, p. 93-94.

36 « À partir de l'auteur de ce personnage audacieux, docile, tendre et solitaire, qui ne trébuche ni sur les avis des autres ni sur les siens et qui agit sans erreur et librement selon ce que sentit son âme, ce personnage si limpide qu'il nous paraît un homme sans caractère et sans idées, nous pouvons imaginer un musicien appelé Stendhal, qui manque de l'art et des matières réels de la musique » (Kobayashi Hideo, article cité, p. 63).

37 Id., *ibid.*

38 *Cf.* Paul Valéry, *Cahiers II*. Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Éd. Gallimard, 1974, p. 1157.

39 Considérant *La Chartreuse* comme « le Livre » au sens mallarméen, Roland Barthes signale la transcendance de l'égotisme par ce roman chez Stendhal. *Cf.* Roland Barthes, « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1984, p. 341-342.