L'émotion musicale chez Stendhal

Autor(en): **Didier, Béatrice**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2019)**

Heft 48: **Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature**

PDF erstellt am: **19.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006275

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Béatrice Didier

L'émotion musicale chez Stendhal

Stendhal hat sich immer geweigert, was er « le bête de la musique » (Das Dumme der Musik) nennt, zu studieren, und meinte die technischen Aspekte. Hingegen war er äußerst sensibel für die Schönheit der Opern, insbesondere diejenigen von Mozart, Cimarosa und Rossini. Die musikalische Emotion, die er empfindet, ist ein komplexes Phänomen, dass es zu analysieren gilt, indem mehrere Ebenen unterschieden werden, auch wenn sie sich häufig überschneiden. Musikalische Emotionen können mit den Anfängen der Liebesleidenschaft oder mit deren Erinnerung verbunden sein (siehe *Lucien Leuwen*), sie kann auch ein Zeichen der Übereinstimmung zwischen zwei Wesen sein. Aber musikalische Emotionen sind manchmal auch auf die Musik allein zurückzuführen, die selbst keinen externen Referenten hat. Die wesentliche Frage für den Schriftsteller bleibt: Wie kann man die musikalische Emotion durch den Text wiedergeben? Diese Schwierigkeit ist bei einer rein musikalisch ausgelösten Emotion größer. Wir werden sehen, wie Stendhal die Schwierigkeit umgeht oder sie löst.

L'émotion musicale est essentielle chez Stendhal et pourtant paradoxale – à la fois violente et fragile, limitée par certaines contingences et ouvrant les portes de l'infini. Elle sous-tend aussi bien l'œuvre romanesque que les écrits autobiographiques, elle est partout et nulle part, secrète, informulable et pourtant à la recherche d'une expression qui puisse la faire partager au lecteur.

Conditions de l'émotion musicale

Elle ne dépend pas des connaissances techniques

Dans la *Vie de Henry Brulard*, l'écrivain explique qu'il n'a reçu aucune formation musicale. Sa famille, du moins son père, est anti-musicale, c'est ce qui lui paraît sur le tain de l'autobiographie. Ce père haï lui a pourtant fait donner des leçons de violon. Mais l'apprentissage de ce difficile instrument aboutit à un échec total : le professeur a l'honnêteté d'arrêter les leçons, faute de résultat. Ainsi Stendhal n'apprendra-t-il jamais ce qu'il appelle « le bête de la musique », c'est à dire le solfège, la lecture d'une partition.[1] Mais il éprouve une émotion musicale très violente dès la première jeunesse, lors d'une exécution probablement assez médiocre du *Matrimonio segreto* :

1 Il traite l'harmonie de « partie mécanique » de la musique ! *Cf.* Stendhal, « Introduction », *Vie de Rossini*, *Œuvres complètes*, Genève, Édito-Services, Cercle du Bibliophile, t. XXII, 1968, p. 45. Les *Œuvres complètes* sont désormais abrégées *O. C.*

> La musique m'a plu pour la première fois à Novare, quelques jours avant la bataille de Marengo. J'allai au théâtre. On donnait le *Matrimonio segreto* ; la musique me plut comme exprimant l'amour.[2]

Les caractéristiques nationales

Stendhal reprend sans scrupule un topos forgé au XVIIIe siècle et qui survivra jusqu'à nos jours, selon lequel le Français n'est pas musicien : « Le Français me semble avoir le métalent le plus marqué pour la musique, comme l'Italien a le métalent le plus étonnant pour la danse ». Stendhal n'étant pas italien, peut-il éprouver de l'émotion musicale ? Il apporte lui-même la réponse : « Par ma mère à laquelle je ressemble, je suis peut-être de sang italien ».[3] L'émotion musicale est liée chez lui à la mère, morte quand il avait sept ans, et dont le deuil marqua cruellement son enfance. Elle est liée aussi à l'Italie.

Un tempérament mélancolique

Mais il ne suffit pas d'être italien, encore faut-il avoir un certain tempérament, un « tempérament mélancolique », ce tempérament nerveux qui atteint un suprême degré chez Mozart. Stendhal reprend les catégories médicales de son temps, et les différenciations entre les divers « tempéraments » : l'émotion musicale serait plus intense chez les nerveux. Il reprend les distinctions de Montesquieu et de Mme de Staël lorsqu'il pense que le climat et le régime politique interfèrent aussi. Des pays comme l'Italie où règne la dictature autrichienne, et ne pouvant par là même se livrer à la politique, trouvent dans la musique le refuge de la passion. La musique est « le seul art qui vive encore en Italie ».[4]

Ces schémas un peu simplistes sont cependant remis en cause par le cas de Mozart qui suscite l'émotion musicale et n'est pas italien.

> Mozart est toujours sûr d'emporter avec lui dans le tourbillon de son génie, les âmes tendres et rêveuses, et de les forcer à s'occuper d'images touchantes et tristes. Quelquefois la force de la musique est telle que l'image présentée restant fort indistincte, l'âme se sent tout à coup envahie et comme inondée par la mélancolie.[5]

---

2 Stendhal, *Correspondance*, Paris, Champion, t. I, 1967, p. 514-515. Dans la *Vie de Henry Brulard,* Stendhal situe cet épisode à Ivrée (*cf. Vie de Henry Brulard, O. C.*, t. XXI, p. 361, et note de V. Del Litto, p. 409.

3 *Vie de Henri Brulard, O. C.,* t. XXI, p. 256 .

4 *Rome, Naples et Florence, O. C.,* t. XIV, p. 119-120f. *Cf.* t. XIII, p.14 .

5 *Vie de Rossini, O. C.,* t. XXII, p. 46.

L'imprévu

Des circonstances particulières peuvent faire naître une émotion violente. Ainsi lors de cet épisode de la retraite de Russie que raconte Stendhal dans la *Vie de Mozart*. On donne à Koenigsberg *La Clémence de Titus* :

> Le pardon de la fin, quand il lui dit : *Soyons amis*, fait venir les larmes aux yeux aux traitants les plus endurcis. C'est ce que j'ai vu à Koenigsberg, après la terrible retraite de Moscou. En réabordant au monde civilisé, nous trouvâmes *La Clémence de Titus* très bien montée dans cette ville, où les Russes eurent la politesse de nous donner vingt jours de repos, dont, en vérité, nous avions grand besoin.[6]

Ce texte me semble particulièrement intéressant parce qu'il déjoue toutes les tentatives de classifications qui, à la suite de Stendhal, ont été faites pour expliquer l'émotion musicale. On n'est pas en Italie, les « traitants endurcis » ne relèvent pas du tempérament nerveux, et l'émotion n'est pas due à l'amour, elle atteint une dimension historique, loin de l'histoire individuelle. Elle provient du contraste entre la beauté de cette musique de Mozart qui exprime la paix de la réconciliation finale et l'horreur de la retraite de Russie, dans le contraste entre le monde de la civilisation et de l'art qui est pacifique et celui de la guerre qui ramène à la sauvagerie. La violence de la situation historique dépasse toutes les contingences, et l'émotion musicale est d'autant plus violente qu'elle surprend et ne répond pas aux conditions habituelles. Ces « traitants » ne sont ni italiens, ni mélancoliques, ni amoureux ! Mais la force de l'Histoire l'emporte et l'émotion est bouleversante. L'émotion musicale naît d'une surprise, elle est brusque et impossible à maîtriser, ce qui apparaît aussi dans d'autres exemples moins paradoxaux. C'est le caractère surprenant de l'émotion musicale qui semble finalement être le trait commun à toutes ces expériences relatées par Stendhal.

La subjectivité

Le plaisir musical naît de l'émotion, mais cette émotion est essentiellement subjective.

> La bonne musique n'est que notre émotion. Il semble que la musique nous fasse du plaisir en mettant notre imagination dans la nécessité de se nourrir momentanément d'illusions d'un certain genre. Ces illusions ne sont pas calmes et sublimes comme celles de la sculpture, ou tendres et rêveuses comme celles des tableaux de Corrège.[7]

---

6 *Vie de Mozart, O. C.*, t. XLI, p. 320-321.
7 *Vie de Rossini, O. C.*, t. XXIII, p. 181-182.

Stendhal pose ainsi dans ce passage de la *Vie de Rossini* trois aspects de l'émotion musicale : sa subjectivité qui risque de dicter le jugement musical et le goût, sa spécificité par rapport à d'autres émotions esthétiques, et enfin – sous – entendue, mais non moins réelle – la difficulté d'exprimer dans le texte cette émotion fugitive, et plus généralement la difficulté de communiquer cette émotion musicale à qui n'a pas les mêmes « illusions ». Telle musique, qui bouleverse un auditeur, laissera un autre froid, et le même auditeur n'éprouvera pas la même émotion en entendant pourtant la même musique, si par exemple les conditions physiques ou psychologiques ne sont pas les mêmes, s'il fait trop chaud dans la loge de l'opéra, ou s'il est préoccupé. Cette absolue subjectivité de l'émotion rend le goût musical fragile, contestable, sans véritables repères. Stendhal n'a jamais prétendu que le *Matrimonio segreto* était supérieur à toute autre œuvre musicale, mais c'est l'œuvre qui déclenche chez lui la plus vive émotion, parce que liée au souvenir de sa découverte de l'émotion musicale, et peut-être aussi – mais c'est le psychanalyste moderne qui le suppose – parce que Henry Beyle a rêvé d'un mariage secret avec sa mère.

Révélation d'un moi profond

L'émotion musicale fait même saillir un autre moi, jusque-là occulté par les conventions sociales, par les interdits. Dans *Rome, Naples et Florence*, Stendhal se pose soudain la question qui deviendra centrale bien des années plus tard, lorsqu'il écrira la *Vie de Henry Brulard* : « Qu'est-ce que le moi ? Je n'en sais rien ? »[8] Cette question intervient à un moment où Stendhal vient d'éprouver une forte « émotion » devant la campagne romaine ; même s'il ne s'agit pas à ce moment-là d'une émotion musicale, la musique, parce qu'elle provoque au suprême degré l'émotion, suscite l'émergence des profondeurs du moi. Mais comment faire partager à un lecteur, qui pis est, français, une émotion essentiellement subjective et qui semble émerger d'un moi unique ?

L'expression

Le recours aux arts plastiques

Les arts plastiques, sculpture et peinture, offriraient des terrains plus solides que la musique pour parler des émotions esthétiques, peut-être en raison de leur caractère d'objet, et la critique musicale est un genre beaucoup plus périlleux que la critique d'art :

8 *Rome, Naples et Florence, O. C.*, t. XIII, p. 370.

> Parler peinture dans un livre et louer des tableaux est déjà d'une difficulté épouvantable mais les tableaux laissent au moins des souvenirs distincts, même aux sots. Que sera-ce de parler musique ! A quelles phrases singulières et ridicules ne sera-t-on pas conduit[9] ?

La critique musicale devrait-elle alors se réduire à donner au lecteur des renseignements historiques ? Mais ces renseignements, on peut les trouver n'importe où, et ce n'est pas ainsi que Stendhal conçoit son rôle de critique ; d'ailleurs, le problème de l'expression de l'émotion musicale dépasse tout à fait celui de la critique, même si l'émotion affleure souvent dans tel compte rendu ou dans les biographies de musiciens. Le critique ne tente que par moments de transmettre une émotion, car ce n'est pas là tout à fait son rôle ; inversement, l'expression de l'émotion musicale se pose avec plus d'acuité dans les textes autobiographiques, puisque la musique fait saillir le moi profond, ainsi que dans le roman, où l'émotion musicale pourra être un élément constitutif de l'identité du personnage.

Et pourtant, malgré cette spécificité affirmée, malgré cette inévitable inadéquation dans les rapprochements entre musique et peinture, la référence à une œuvre picturale pour parler de musique constitue une sorte de planche de salut que Stendhal ne néglige pas, bien au contraire : il compare Raphaël et Mozart, Rossini et Le Guide, et au besoin même, quoique moins souvent, il rapproche un poète et un musicien, ainsi Virgile et Mozart.

> La musique est une peinture tendre ; un caractère parfaitement sec est hors de ses moyens. Comme la tendresse lui est inhérente, elle la porte partout et c'est par cette faculté que le tableau du monde qu'elle présente ravit les âmes tendres et déplaît tant aux autres.[10]

C'est justement cette tendresse qui fait la spécificité de l'émotion musicale ; les peintres comme Raphaël ou Le Corrège, dont l'œuvre suscite aussi la tendresse chez le spectateur, pourront permettre une approximation, mais non communiquer au lecteur cette spécificité de l'émotion musicale.

Un thème constant des *Vies de Haydn, Mozart, Métastase*, premier texte critique de Stendhal, est bien le désir constant de faire partager au lecteur une émotion musicale indicible ; pourquoi écrire si ce n'est pour transmettre ? Ainsi à propos des *Noces de Figaro,* cette œuvre où plus que Beaumarchais, Mozart a su allier l'esprit et l'émotion. Mais cette difficulté est tout aussi grande pour d'autres oeuvres de Mozart :

---

9 *Vie de Rossini, op. cit.*, p. 181.

10 *Rome, Naples et Florence, O. C.,* t. XIV, p. 239-240. Stendhal explique ainsi pourquoi on peut préférer l'opéra bouffe à la comédie : c'est que dans l'opéra bouffe, le comique et la tendresse cohabitent, ce qui n'est souvent pas le cas de la comédie.

> Je pourrais vous donner une idée de l'*Aurore* du Guide, au palais Rospigliosi, quoique vous ne l'ayez jamais vue ; mais je serais ennuyeux comme un auteur de prose poétique, si j'essayais de vous parler d'*Idoménée,* ou de *La Clémence de Titus*, avec autant de détails que je l'ai fait de *Figaro.*[11]

C'est donc à partir de cette difficulté de transmettre l'émotion que Stendhal élabore, dès ce premier ouvrage trop souvent décrié, l'originalité de sa critique musicale, alors que « rien n'est plus absurde que toute discussion sur la musique. On la sent ou on ne la sent pas ».[12] Les écrits de Stendhal sur la musique ne devront donc être ni des écrits de combat, ni des ouvrages d'érudition historique. Ils reposeront sur un paradoxe : communiquer l'incommunicable de l'émotion musicale.

Comme un librettiste ou un traducteur

Cette difficulté l'oblige à créer en quelque sorte une nouvelle langue, et c'est en quoi il est comparable au « poète » librettiste. L'analyse que donne Stendhal de la langue de Métastase devient alors comme une métaphore de sa propre recherche d'une langue pour dire l'indicible de l'émotion musicale, une langue qui aurait une certaine intelligibilité, alors qu'elle voudrait exprimer une expérience qui n'est pas de l'ordre de l'intelligible :

> Les expressions de cette langue (la musique) vont droit au cœur sans traverser, pour ainsi dire, l'esprit ; elles produisent directement peine ou plaisir : il fallait donc que le poète des musiciens portât une extrême clarté dans les discours de ses personnages ; c'est ce qu'a fait Métastase.[13]

Les mots vont donc intervenir aux deux extrêmes de l'œuvre, lors de la création et lors de la réception, pour essayer de donner un peu de clarté à ce domaine qui ne peut en avoir. Stendhal songe essentiellement à l'opéra, s'étant peu occupé de la musique purement instrumentale ; là, les mots sont utiles dans le livret pour préciser le sens, ils peuvent l'être aussi chez le critique, après la représentation, pour orienter la réflexion de l'auditeur vers le plus profond de son être : le critique, comme le librettiste, est une sorte de traducteur de la musique, mais son rôle est peut-être plus difficile encore. Dans les deux cas, quoique différemment, il s'agit de tenter le rapprochement entre deux langages : littérature et musique. Comment allier la musique et les mots[14] ? La métaphore est secourable : elle permet de dire l'indicible grâce au

11 *O. C.*,t. XLI, p. 320.
12 *Ibid.,* p. 350
13 *Ibid.*, p. 351.
14 Voir Béatrice Didier, *Le livret d'opéra en France au XVIIIe siècle*, Oxford, SVEC, 2013.

dicible, mais elle ne peut être qu'une approximation. Elle ne tient pas compte de la spécificité de l'émotion de chaque individu : « En musique on ne peut parler aux gens que de leurs souvenirs ».[15] Et c'est là encore une difficulté supplémentaire, puisque les lecteurs de Stendhal n'auront pas les mêmes souvenirs, qu'ils n'auront pas assisté aux mêmes représentations. Faudrait-il alors n'écrire que des comptes rendus au jour le jour, destinés uniquement à évoquer le spectacle vu la veille ? Mais cela même ne résoudrait rien, parce que d'une même représentation, les spectateurs auront des souvenirs différents. Mieux vaut finalement une critique égotiste, où Stendhal, parlant de sa propre émotion sans chercher à supposer celle de ses mille lecteurs inconnus, parvient finalement à toucher davantage ces *happy few* qui bien des années plus tard liront son texte : l'évocation des émotions de Stendhal fera naître chez eux une émotion au second degré, et ainsi s'instaurera une communauté entre l'écrivain et son lecteur.

L'autobiographie

Pour rendre l'émotion musicale, l'autobiographie, ou même le roman, offriront finalement plus de ressources. Et chez Stendhal, c'est dans la mesure où la critique musicale laisse libre cours à la confidence ou à l'invention qu'elle parviendra à exprimer l'émotion. Aussi aurait-on bien tort de reprocher à ces textes critiques les digressions, les fabulations – ainsi lorsqu'il prétend avoir vu en Italie des représentations qu'il a en réalité vues à Paris ; c'est quand il invente que l'émotion affleure le plus facilement. Dès lors on sera amené à dépasser les ouvrages qu'il a consacrés à la musique, pour chercher dans la *Vie de Henry Brulard* ou dans *la Chartreuse de Parme* l'expression de l'émotion musicale. Mais l'expression est alors d'une grande discrétion, fugitive et profonde comme l'émotion elle-même.

> Là commença mon amour pour la musique qui a peut-être été ma passion la plus forte et la plus coûteuse, elle dure encore cinquante-deux ans et plus vive que jamais. Je ne sais combien de lieues je ne ferais pas à pied, ou à combien de jours de prison je ne me soumettrais pas pour entendre *Don Juan* ou le *Matrimonio segreto*, et je ne sais pour quelle autre je ferais cet effort. Mais, pour mon malheur, j'exècre la musique médiocre.[16]

Cette déclaration à la fois d'amour pour la vraie musique et de haine pour la musique médiocre est suivie d'un récit qui semblerait pourtant apporter un démenti à cette déclaration : celui de sa passion pour Mlle Kubly. C'est en effet à propos d'une œuvre médiocre et d'une interprétation plus médiocre

15 *O. C.*, t. XLI, p. 319 .
16 *Vie de Henry Brulard, op. cit.*, p. 56.

encore que s'exprime l'émotion qui est à l'origine de cette passion pour la grande musique : *le Traité nul* de Gaveaux ne fait pas le poids à côté de *Don Giovanni*, « ce filet de vinaigre continu et saccadé qu'on appelait *le Traité nul* »[17], et Stendhal ne cache pas sa médiocrité, ni les déficiences de l'interprétation de Mlle Kubly. C'est pourtant de cette exécution et de la passion pour Mlle Kubly qu'il fait dater la naissance de l'émotion amoureuse et de l'émotion esthétique :

> Cela est d'un vrai et d'une force que j'ai peine à exprimer, et que d'ailleurs on croirait difficilement. Le mariage, l'union de ces deux beaux arts (la musique et la peinture) a été à jamais cimenté quand j'avais douze ou treize ans par quatre ou cinq mois du bonheur le plus vif et de la sensation de la volupté la plus forte et allant presque jusqu'à la douleur que j'aie jamais éprouvée.[18]

Emotion du souvenir ou émotion musicale ?

A la fin de *la Vie de Henry Brulard* (ou du moins à la fin du manuscrit), Stendhal reprend presque mot pour mot sa déclaration d'amour pour la musique, après avoir attribué au hasard et à son entourage le fait qu'il soit devenu un écrivain et non un compositeur :

> Je ferais dix lieues à pied par la crotte, la chose que je déteste le plus au monde, pour assister à une représentation de *Don Juan* bien joué. Si l'on prononce un mot italien de *Don Juan*, sur le champ le souvenir tendre de la musique s'empare de moi.
> Je n'ai qu'une objection mais peu intelligible : la musique me plaît-elle comme *signe*, comme souvenir du bonheur de la jeunesse, ou *par elle-même*[19] ?

Il s'agit donc d'essayer de distinguer l'émotion du souvenir et l'émotion proprement musicale, tout en sachant que cette distinction est presque impossible. Stendhal reprend, semble-t-il, l'expression de Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* à propos du ranz des vaches, où celui-ci prétend que cet air alpestre a une telle force de « signe mémoratif » qu'elle amène les soldats suisses, hantés par le souvenir de leur pays natal, à déserter. Stendhal tente de dissocier l'émotion du souvenir et l'émotion musicale, et conclut finalement pour l'émotion musicale :

> Je suis pour ce dernier avis. *Don Juan* me charmait avant d'entendre Bonoldi s'écrier à la Scala, à Milan par sa petite fenêtre : *Falle passar avanti*.

17 *Ibid.*, p. 57.
18 *Ibid.*, p. 57-58.
19 *Ibid.*, p. 260.

La suite du texte établit néanmoins une nuance : pour les œuvres médiocres, l'émotion serait due au souvenir, mais pour les très grandes, l'émotion proviendrait de la seule musique. Stendhal annonce un prolongement de cette distinction dans une partie de la *Vie de Henry Brulard* qu'il n'a pas écrite :

> Ce sujet est délicat, j'y reviendrai quand je m'engouffrerai dans les discussions sur les arts pendant mon séjour à Milan si passionné et je puis dire au total la fleur de ma vie de 1814 à1821.[20]

Les ressources du romanesque

Si l'autobiographie n'a pas été poursuivie, en revanche l'œuvre romanesque fait place à l'émotion musicale lors de moments essentiels dans l'existence des personnages. Dans *La Chartreuse de Parme*, c'est grâce à un concert que Fabrice se rend compte qu'il lui est impossible d'oublier Clélia, et que Célia enfreint son voeu, et le voit. D'abord « une symphonie de Mozart horriblement écorchée » sèche les larmes de Fabrice, « mais Mme P. chanta de nouveau, et l'âme de Fabrice, soulagée par les larmes, arriva à cet état de repos parfait ».[21] Tout aussi déterminante pour l'amour de Lucien Leuwen et de Mme de Chasteller est l'émotion qu'ils éprouvent :

> Enfin, heureusement pour Leuwen, les cors allemands arrivèrent et se mirent à jouer des valses de Mozart, et ensuite des duos tirés de *Don Juan* et des *Nozze di Figaro.* Mme de Chasteller devint plus sérieuse encore, mais peu à peu elle fut bien plus heureuse. Leuwen était lui-même tout à fait transporté dans le roman de la vie, l'espérance du bonheur lui semblait une certitude.[22]

Dans les deux cas, l'émotion musicale joue un rôle essentiel, à la fois comme révélatrice de l'identité profonde des personnages et comme moteur romanesque. Il n'y a pas alors de la part du romancier une analyse de cette émotion, comme il tentait de le faire dans *Brulard* ; l'émotion est passée en action. Les gloses sont laissées au lecteur, mais dans la mesure où il connaît ce phénomène d'identification qui est fondamental dans l'adhésion romanesque, il peut ainsi participer de cette émotion musicale, mise en action. Le romancier parvient, par l'intermédiaire du personnage, à une communication de l'émotion que le critique atteint difficilement. Sa magie lui offre plus de ressources que n'en a le critique.

---

20 *Ibid.*, p. 261.
21 *La Chartreuse de Parme, O. C.,* t. XXV, p. 323.
22 *Lucien Leuwen, O. C.,*t. XI, p. 7.