



# Une Europe de l'ironie ?

COMMUNICATION DE CHARLES MOELLER  
À LA SEANCE MENSUELLE DU 9 OCTOBRE 1982

## QUELQUES REPÉRAGES DE VOCABULAIRE

*Ironie* vient du grec *eironeia*. Le terme signifie un mode d'interroger en feignant l'ignorance. C'est ainsi que Socrate maniait l'ironie ; il faisait semblant d'ignorer la réponse aux questions qu'il posait. C'est « l'ironie socratique ».

Dans cette perspective, ce terme signifie également une manière de se railler, en se moquant, de quelqu'un ou de quelque chose ; et nous pouvons d'ores et déjà mentionner un aphorisme de Robert Musil sur l'ironie : « L'ironie, dit-il, est échange entre froideur et sentiment » (*Mag. Lit.*, p. 23<sup>1</sup>).

Il est intéressant pour nous de citer ce mot de Maurice Blanchot : « Assurément, dans une tradition comme celle de la littérature allemande où l'ironie a été élevée au sérieux d'une catégorie métaphysique, la recherche ironique de *L'homme sans particularités* n'est pas une création absolue, et vient aussi après Nietzsche dont Musil a accepté l'influence, même en la rejetant » (*op. cit.*, p. 23). Cette phrase n'est pas seulement intéressante, elle est essentielle.

Ceci nous rassure, car notre itinéraire, balisé de quelques œuvres modernes sous le signe de l'ironie, est un chemin délicat et difficile, mais riche de signification. Dans le même contexte il faut également rappeler l'humour, la moquerie et parfois le sarcasme, à la limite, la parodie ; songeons à Durrenmatt.

Par ailleurs, on le voit, l'ironie n'est pas une donnée toute faite, mais un procédé littéraire qui nous révèle ou nous cache, ou révèle en dissimulant, certains

---

<sup>1</sup> La revue *Magazine Littéraire*. Mai 1982, donne un dossier passionnant sur Robert Musil. Les *op. cit.* renvoient à ce numéro. Une grande partie des citations vient de Maurice Blanchot. Le lecteur aime juger sur pièces et cela explique la longueur de certains extraits.

points essentiels du langage. Nous attirons aussi l'attention sur le fait que l'on parle *d'une* Europe de l'ironie, et que l'on met un point d'interrogation en fin de titre ; deux affleurements de notre question.

## I. UN CLASSIQUE : THOMAS MANN

Notre point de départ est Thomas Mann déclarant que la clef de son œuvre était le texte inachevé *Les mémoires du chevalier d'industrie, Félix Krull*. Il l'a dit, à l'âge de quatre-vingts ans... Ô ironie !

L'ironie apparaît ici comme une moquerie destinée à éveiller quelque peu la conscience du lecteur ; un clin d'œil entre gens de qualité et qui savent.

1. On donne actuellement en télévision, sous forme de téléroman, quelques illustrations de ces mémoires de Félix Krull, et aussi *Königliche Höheit* (1903), la description d'un petit état de type Weimarien. Mais ce n'est pas là que nous irons demander à Thomas Mann ce qu'il entend par l'ironie lorsqu'il en parle à propos de ces petites principautés qui tiennent au cœur de tous les allemands ; il se défendit très bien contre ce risque.

Peut-être pourrions-nous dire que l'ironie, dans ces œuvres mineures, représente également une parade devant des critiques à prévoir. Ce serait grotesque si Thomas Mann était surpris en transe romantique.

2. Il y a aussi la tétralogie, *Joseph et ses frères* (1933-1935). C'est une espèce de *Götterdämmerung*, de Crépuscule des dieux, qui montre Joseph au cœur de ses frères, on dirait, au centre de son époque, tant au point de vue de la religion mosaïque qu'à celui de l'histoire économique et culturelle de ce temps-là. Sans doute, la « religion » telle qu'elle apparaît, fait songer à une sorte de sagesse, d'habileté qui évoque parfois *Lotte im Weimar*. Les tomes I et II de *Josef und seine Brüder* paraissent en l'année 1933 ; les tomes III et IV, hors d'Allemagne, en 1935.

Mais il faut aller plus avant. L'aspect « goethéen » est présent comme un ferment qui donne le « Schaudern » (tremblement devant le sacré). Plus précisément, Joseph reçoit « toutes les bénédictions qui viennent de très bas dans les profondeurs », en même temps il reçoit aussi « toutes celles qui viennent d'en

haut ». Il les accueille et en inspire le récit de sa vie personnelle, cette histoire de Joseph que raconte l'admirable livre de la Genèse et qui est un modèle majeur des cultures de l'Occident.

Mais il me semble que dans la pensée de Thomas Mann, le plus grave serait ici de s'imaginer que tout cela doive être pris tout à fait à la lettre. Ce qui domine le dernier volume de cette tétralogie, c'est la *Heiterkeit* de Joseph, ce sourire fait de sérénité et de tolérance qui se dessine de plus en plus sur son visage. Celui-ci ne reflète pas une valeur avant tout religieuse, mais humaniste ; naturellement elle a connu l'épreuve des bénédictions d'en-dessous et d'au-dessus. Joseph termine son « Bildungs roman » : *Wilhelm Meister Lehrjahre* lui fait ici un salut fraternel. *Josef der Ernährer* en est le modèle.

Il serait intéressant de faire une comparaison entre la dynamique de *Josef und seine Brüder*, d'une part, et celle des *Nibelungen* de Wagner, d'autre part. L'élément qui me semblerait commun serait cet humanisme. De même, Wotan devient *der Wanderer*, l'errant, celui dont la divinité « diminue » tandis que Brunnhilde, surtout elle, incarne de plus en plus la rédemption par l'amour.

Quelque chose ici fait songer au sourire avec lequel Platon accompagnait l'exposé des vérités les plus essentielles de sa pensée, spécialement sur l'au-delà, dans le *Phédon*. C'est ce que nous appelons *l'understatement* : c'est dans la mesure même où une vérité est importante qu'il importe de la dire avec modération et discrétion. C'est là une forme d'ironie.

3. C'est paradoxalement à propos du *Docteur Faustus* que Thomas Mann recourt à l'ironie, non point pour diminuer l'importance et le tragique de *Faustus*, mais pour mieux comprendre l'incompréhensible. Dans cette œuvre, peut-être la plus belle de Thomas Mann du point de vue des options fondamentales de l'Occident, le thème de Faust reprend naturellement les données traditionnelles. Il intègre aussi la folie de Nietzsche, la stridence de la musique de Arnold Schoenberg et, à une profondeur abyssale, ce souffle monstrueux, négatif, cette idéologie paralysante qui va progressivement amener l'Europe sur le seuil de la folie.

Autrement dit, les traits politico-philosophiques sont en partie rattachés, dans la genèse de l'œuvre, à la vie et à la mort de Schoenberg. Pour lui, le

compositeur se trouvait devant un monde musical où tout aurait été dit. Il ne reste plus rien, sinon la puissance de créer des formes. Il y a là un Nouveau Texte.

Il y a la figure de Nietzsche et plus spécialement l'accès de folie dans lequel il a sombré lorsqu'il a découvert l'éternel retour des choses dans le monde grec. C'est alors, dans le chemin de fer qui traversait un tunnel en Engadine, du côté de Sant Moritz, qu'il devient fou, réalisant la non-signification d'un univers qui serait soumis aux lois de la nature, en l'éternel recommencement.

Ayant tout étudié et tout compris, Faust a cherché la vérité partout sans jamais la trouver, au point de lui arracher ce vers ironique : « J'ai tout étudié, la jurisprudence et la médecine, hélas ! aussi pour moi, la théologie... » Ce trait concret, qui appartient à Goethe, mais qui est bien connu dans la littérature allemande, Thomas Mann l'élargit, le simplifie avec un humour féroce.

4. Le grand public connaît l'épopée classique : *Die Buddenbrooks Verfall einer familie* — *Les Buddenbrooks, décadence d'une famille*. Il faut mentionner ici, dans le même contexte, les nouvelles comme *Tonio Kröger* que Thomas Mann a publié au début de sa carrière littéraire. Notons encore un chef-d'œuvre de ces années : *Tod im Venedig* (en 1931). *Mort à Venise* : cette Venise qui, quelques années auparavant, appartenait encore à l'Empire.

Thomas Mann ici a oublié sa sauvegarde ironique. Le delta de Venise serait dans ce récit, « une jungle » (*Cr.*, p. 905<sup>2</sup>). Venise, c'est un simulacre, un carnaval de masques, qui cache la mort au travail (*Cr.*, p. 907). La musique de Mahler est à jamais conjointe au célèbre film de Visconti, mais on ne peut évidemment en attribuer l'incantation à Thomas Mann.

Dans *Les Buddenbrooks*, il y a des traits d'humour incarnés par la femme de chambre qui, à travers trois générations, continue d'affirmer, malgré les crises et la décadence, la primauté de la vie. C'est elle qui termine le livre, en rouvrant la porte de la demeure familiale.

5. Enfin, dans *La montagne magique*, Hans Castorp, bourgeois de Hambourg, est venu au sanatorium pour y visiter son oncle. N'était la guerre 14-18, il y aurait passé son existence, tant il est fasciné par les discussions entre les docteurs Settembrini

---

<sup>2</sup> Revue *Critique*. Vienne, début d'un siècle, Paris 1975.

et Naphta, qui incarnent la vie dans son ambiguïté : le premier représente un certain humanisme rationaliste, le second, les forces d'une nature que l'on domine mal et qui finit par devenir énigmatique : Herr Pepercorn, hollandais, en se montrant devant une chute d'eau, met son doigt sur ses lèvres comme pour dire qu'il faut se taire et écouter. Le sanatorium, élargit alors sa portée symbolique, comme une « arche » dans la tempête. Hans Castorp ne comprend pas grand-chose à tout cela ; il est divisé entre l'Europe et l'Asie, celle qu'il croit voir dans les yeux de Frau Chauchat. Aussi bien, vers le milieu du récit, lors d'une soirée récréative avec danses et discussions, Hans Castorp aura le courage de surmonter sa timidité pour demander à Frau Chauchat de lui prêter un crayon ; elle sort, puis revient en disant : « N'oublie pas de me rendre mon crayon » (en français dans le texte)... *uni Irai hinaus...* »

Mais le symbole s'approfondit, la menace de la guerre pèse sur tous. Elle prendrait même, ô ironie, une forme parodique un peu lourde. Car, vers la fin de la seconde partie de *Zauberberg*, lorsque la guerre va éclater, Frau Burstner, qui n'a pas compris car elle est plutôt sourde, a l'impression que c'est un événement d'importance qui se passe. « Il faudra, à ce moment-là, écouter la symphonie érotique » dit-elle... Ce qui domine finalement dans cette œuvre, c'est la montagne de Leysin qui devient symbole européen. Le bourgeois Hans Castorp est pris dans la guerre 14-18, on le voit à l'assaut d'une position déclarée stratégique. Cette « révolution » fratricide durera quatre ans, et pendant ce temps, sous la direction de Frau Burstner, on reprendra souvent la symphonie ironique.

6. Ce qui bouleverse, dans Thomas Mann, c'est cette bonté, cette bénignité, qui domine de plus en plus sa vision de la vie. Il y a là un reflet de cet « attribut de Dieu » que les Orientaux mettent au centre de leur théologie : la *philantropia* de Dieu qui est bon et ami des hommes. Il y a là un rayon de Goethe — que décidément nous rencontrons partout en Allemagne — mais repris dans une clarté discrète qui évoque l'Humanisme des Béatitudes. C'est une ironie lumineuse.

## II. JOYCE ET L'IRONIE

C'est plutôt sous le signe de l'humour, de la parodie, parfois même du grotesque, que l'ironie pénètre l'œuvre de Joyce. Même si elle n'est pas apparente, elle est omniprésente, bien sûr avec les traits inimitables de sa version irlandaise.

### 1. *Gens de Dublin*

En 1902, Joyce produit les premières esquisses d'une nouvelle qu'il écrira principalement à Dublin. « Ce sont d'admirables pièces où la pseudo objectivité du récit est faite pour rendre plus subtilement perceptible l'angle d'ironie, plus sournoise la destruction de l'intégrité de l'individu, par un réseau d'oppressions confuses. Il y a dans chaque nouvelle, une tension entre la surface du récit et la profondeur suggérée qui lui donne son sens » (*E. U.*, t. 8, p. 517<sup>3</sup>). Nous sommes d'emblée en pleine ironie irlandaise.

Joyce crée ici une tension entre l'apparente liberté et l'implacable réalisme des gens de Dublin, parmi lesquels il y avait son père, qu'il ne réussit jamais à admirer totalement ni à détester cordialement.

Aussi bien, des nouvelles telles que *Rencontre*, celle d'un vieux pervers par de jeunes garçons qui font l'école buissonnière — ou *Deux Galants*, le plus entreprenant séduit une servante et, triomphant, fait briller dans sa paume, aux yeux de l'autre, une petite pièce d'or — dégage l'odeur particulière de corruption qui obsède Joyce. C'est un tableau de vie grise, irrémédiable, sans espoir, sans pitié, sans tendresse, qu'en effet guette la paralysie après la frustration et l'impuissance à se libérer des obsessions et des interdits (*op. cit.*, p. 517).

Il est évident que, plus joue le rôle profond de l'incroyance totale, plus se renforce l'ironie : en effet, les deux pôles, la réalité apparente et la réalité concrète s'éloignent de plus en plus l'un de l'autre, mais en même temps ils sont en état de tension mutuelle jusqu'à ce que se produise le choc en retour qui, en un bond, nous saute au visage et nous blesse. Cette dernière image m'est inspirée par une des nouvelles de *Gens de Dublin*, qui s'appelle *Le tiroir*. Il s'agit de deux personnes

---

<sup>3</sup> *Encyclopédie Universelle*, t. 8. Les *op. cit.* qui suivent renvoient à cette référence.

qui, après la mort de leur cousin, visitent son appartement, et à tout moment, lorsqu'elles ouvrent certains tiroirs qui résistent, elles se souviennent mieux du défunt. Ectoplasmes dérisoires !

## 2. *Éclatement du langage*

Louis Gillet a titré l'étude qu'il a consacrée à Joyce : *Stèle pour James Joyce*. Le thème est celui de la perte de la foi en Dieu. Lorsque l'on a perdu la foi en la Parole de Dieu, on ne peut plus croire qu'à des mots. Il faut rappeler ici le dialogue entre le crétin de service, Polonius, et Hamlet : « Mais que lisiez-vous, mon gentil seigneur Hamlet ? » Hamlet interrompt sa lecture, le regarde, puis reprend son livre en marmonnant : « words, words, words... » Il n'est pas question ici de juger James Joyce ; il affirme que c'est là son drame. Si la Parole de Dieu est perdue, il n'y aura plus que des *mots*. Joyce lui-même l'a dit.

Joyce est convaincu que l'œuvre littéraire est un « artifice », c'est-à-dire un monde qui est entièrement construit à partir de la mémoire et de la métamorphose.

Le grouillement d'images au début de *Ulysses*, autour de cette banale démarche de Bloom à la recherche de documents utiles à la rédaction d'un souvenir matrimonial, comme aussi d'une image mortuaire : tout cela est un écho de cette immense rumeur ; mais on le sait, c'est autour de mots que se construira tout *Ulysses*.

Par ailleurs, il y a une autre approche proposée par le commentateur de l'Encyclopédie Universelle, sur la perte de Dieu elle est analogue à celle de Louis Gillet :

Joyce associait l'épiphanie à une manifestation de langage ou autre. Un pas de plus dans l'analyse, et l'on aborde les conditions de la révélation proustienne, la banalité de la madeleine ou les pavés inégaux, la non résistance de l'esprit — parce qu'il n'est pas sur ses gardes — à l'envahissement redouté du réel. Ce qui compte, c'est que Joyce, à vingt ans, le cherche, qu'il veuille cette révélation, qu'il en poursuive les moyens... Mais doit-on dire révélation, ne s'agirait-il pas plutôt d'une création et d'une ambition démesurée, démiurge, qui n'est peut-être qu'une suprême compensation ? Car Dieu perdu — qui était le garant de

la réalité du monde — on entre dans un gouffre de néant d'où, sans doute, on ne peut sortir que par de telles substitutions. Épiphanie ou non, il avait perçu bien vite que la vie n'est pas faite pour être vécue, mais pour être réinventée par l'écriture (*op. cit.*, p. 516).

On voit comment la quête de Dieu, son absence aussi radicale, en même temps que sa présence, partout, forçait à créer une sorte d'« ironie cosmique », permettant la vie ici-bas. L'ironie est ici radicale puisque Joyce a voulu que selon l'apparence tout soit bien, alors que nous vivons sur une planète où on ne peut plus rien dire. La tension est maxima. À moins que l'on ne puisse répondre à la question « Allo-Allo, James, quelle nouvelle » !...

### 3. Le « plus-que-parfait »

On a remarqué, depuis longtemps, que Joyce écrit et pense dans les catégories du plus-que-parfait. Il vit dans un monde où les jeux sont déjà faits, où l'on pourrait dire « tout est bien qui finit mal ». Cette expression explique la décision prise par Joyce de quitter définitivement Dublin. Il le fit le 16 juin 1904, et n'y revint jamais.

Suite à ce départ, nous sommes témoins d'une double *intériorisation* de ce que Joyce a déjà connu jusqu'à ce moment :

Non seulement l'écrivain, dans le présent, nous installe de plus en plus dans une mémoire, mais cette mémoire, de plus en plus retrouve des états internes retranchés du monde extérieur. La crise religieuse a été suivie d'une séparation : à mesure que le monde, qui n'est plus celui de Dieu, perd sa connaissance et devient spectral, il est envahi par des projections de l'imaginaire, sur un mode de rupture qui se traduit par de véritables montages : se rejoignant par-dessus les ellipses ; des moments d'intensité mentale prendront souvent l'aspect de passage à la vision, provoqués par une sensation. Ces déploiements un peu formels de l'imagination, de l'hallucination, sont caractéristiques de *Dedalus* ; ils seront suivis dans *Ulysses* des rythmes plus sauvages du monologue intérieur (*op. cit.*, p. 518).



Dans ce climat, « Joyce vit à reculons ». Par ailleurs, il faut remarquer aussi que cette intériorisation est faite sous forme d'une dialectique : nous assistons en une double étape, à la genèse de ce monde intemporel qui sera la substitution dans l'œuvre d'art du monde considéré comme « mémoire » et « métamorphose », où le langage joue pour lui-même, où l'orchestre avale son chef d'orchestre !

Cette perspective cyclique permet d'affirmer que ce sont « les mêmes choses qui se renouvellent », bien entendu avec l'ironie nécessaire à tout ce que James Joyce a dit et écrit sur ce clavier.

On a parlé de l'alchimie de cette œuvre et de son hermétisme. La première intériorisation nous montre ces ombres parlantes, frémissantes, qui cheminent sur l'arête étroite séparant le retour aux vivants d'un côté, et de l'autre la chute dans l'onirisme et dans le symbole. Il n'empêche que le génie de Joyce est de nous décrire cette hésitation, ce voyage dangereux entre le retour à la vie quotidienne et le rêve.

C'est le propos de Joyce de sauver sa ville de Dublin, qu'il ne pourra jamais plus accepter comme il la vit, mais qui est présente dans l'œuvre, pareille à une mélodie qui jamais ne cesse.

En ces temps d'anniversaire et de célébrations, y a-t-il eu une interview de Nausicaa ? Car, parmi ces ombres dignes d'Homère, nous voyons une sœur irlandaise, sa naïveté, pas tout à fait innocente ; elle se demande aussi si on l'aime. Tout cela est traversé d'un bout du monde à l'autre par le retour nostalgique qui est recherche cosmique du père par le fils et du fils par le père. Cette recherche n'a pas besoin de nombreuses années pour se faire, car une journée suffit au point de vue du temps, et un seul lieu, Dublin à celui de l'espace.

Je ne trouve aucun mot aussi juste pour ce que j'appellerais « vibrionnement », tremblement de vie agitée, de vie blessée, de vie menacée, que l'on porte partout en cette ville où Télémaque cherche sans espoir. Quelle tragique ironie !

Il ne faudrait pas confondre le « symbolisme » de Joyce avec le symbolisme celtique, aussi bien se veut-il mystificateur et parodique. Il nous donne, selon une vieille tradition culturelle, une Odyssée parfois travestie, marquée par des parallélismes fantaisistes, par exemple le pieu embrasé dont fut traversé l'œil de

Polyphème, qui devient le cigare que fume Bloom, dans le cabaret d'une mégère enragée.

Ce qui épatait le bourgeois, et même Valery Larbaud en 1920, n'a plus d'intérêt : mais l'imagination de Joyce en a souvent tiré les prétextes d'effets admirables. *L'Hadès* d'Homère est devenu l'enterrement de Dassy Degoum et la méditation de Bloom sur la mort. Sans que l'humour perde ses droits, *Protée*, *les Sirènes*, *Circé*, sont d'extraordinaires transpositions. Ainsi, en un jour le plus quotidien de Dublin, ce 16 juin 1904, peuvent tenir dix années d'errances et d'aventures, et cela touche vraiment à la vision symbolique pour laquelle ni le temps, ni l'espace n'ont de sens : l'instant, le point, peuvent réduire en eux-mêmes l'immensité (*op. cit.*, p. 518).

Mais, en même temps nous réentendons cette mélodie de la Stella Maris, sur le promontoire de Howth, et nous repensons à cet admirable début d'un long chapitre dans *Ulysses* : « Soft morning o my city — doux matin, ô ma ville. »

#### 4. *La métamorphose*

Si l'on peut encore redécouvrir les traits de *l'Odyssee*, on admire l'art de ces transpositions qui dévoilent une signification polyvalente à un texte qui nous transfère dans l'émerveillement.

Une étude faite par G. Gilbert, *James Joyce-Ulysses*, nous montre que l'on peut quasi superposer au texte de *l'Ulysses* de Joyce, les transcriptions modernes des principaux épisodes de *l'Odyssee*.

Il est peut être utile de rappeler qu'il y a deux types de mémoire, celle qui est rétrospective, et celle qui est prospective. Celle qui domine dans Joyce, est la première. Mais à tout moment, des vagues prophétiques traversent le discours. Celui-ci est toujours complexe, car il conjoint l'expérience du « jamais plus » à celle de « l'espérance malgré tout ».

Il faut également tenir compte de l'invincible sens de l'ironie qui, bien souvent, réveille notre expérience de la vie. C'est ainsi que Joyce, ayant reçu le texte et la musique d'une chanson irlandaise qu'il ne connaissait pas, ne put cacher son émotion. Il effleura le clavier du restaurant de la rue Monsieur-le-Prince où il

prenait ses repas lorsqu'il séjournait à Paris, et certains le virent pleurer... C'était à la fin de sa vie.

Je crois que l'on comprendra mieux ceci en parlant de l'analogie, elle permet de joindre le souvenir et la prophétie.

En un sens, l'Ulysse de Joyce est au centre d'un triptyque. La première partie en est *Gens de Dublin* ; la seconde est au cœur du vaste *retour à la maison* qui anime tous les personnages de *Ulysses*. Le troisième panneau, voué à la *métamorphose*, risque de nous perdre dans un monde onirique refermé sur lui-même.

Enfin, je me souviens d'une projection cinématographique de *Ulysses* à Toronto où J'eus la révélation d'un équilibre presque classique du panneau central : les amoureux que je voyais circuler sur la place me semblaient être eux-mêmes, mais aussi l'image réelle de ceux du temps passé. En d'autres termes, le véritable symbolisme fait de ces personnages, les contemporains de tous les temps.

Dans cette perspective, nous découvrons une fois de plus une possibilité d'introduire les enfants dans la compréhension et le respect de ces grands mythes de l'humanité.

Si nous en venons à la deuxième intériorisation de symbole à partir du réel, nous rencontrons la *métamorphose*. Ce que Joyce appelait, durant sa vie, le *work in progress* et qui devait devenir *Finnegan's Wake's*, nous fait assister à une réelle métamorphose. La métamorphose l'emportant constamment sur l'individualisation devait passer par une multitude d'états allotropiques des personnages opposés et complémentaires, tels les deux fils, Shem et Shaun ; tout ce qui constitue une succession illimitée de rêves et de cauchemars doit participer de l'origine par la fluidité et la confusion du langage ; en fait, c'est d'une énorme expérience de langage expressif qu'il s'agit ; les mots sont disloqués pour être truffés de lettres et de syllabes qui les rendent incertains et multiples, riches de connotations, presque au gré du lecteur. « Je suis au bout de l'anglais », devait déclarer Joyce, et, en effet, on compte une trentaine de langues d'appui, y compris le breton et le birman. Par exemple, il y a des « mots » célèbres, empruntés à différents langages, surtout nordiques et européens, comme *forstfeltfost* qui signifie un arbre, la forêt, l'eau qui coule, qui jaillit, tout cela en un mot qui attire l'attention et force à réfléchir, qui alimente des tapis de mousse au milieu de rocs, qui évoque l'éclaboussement de l'eau.

Faut-il le dire, les plus récentes et intrépides transpositions linguistiques en la matière, inspirent très profondément parfois une musique toute nouvelle qui est fondée sur des sons inspirés de Stockhausen ou de Pierre Henry. Voici un exemple : *wait till the honeysing of the lunelove*, qui signifierait : attends mon amour que la lune s’y mielle... En voici un autre plus connu : les lavandières lavent le linge au bord de la Liffey, elles parlent dans un patois de Dublin connu de Joyce, car c’était le sien. Elles parlent, mais en même temps, nous entendons en écho de cascade et de bruissement d’arbres, le nom de cinquante à soixante fleuves du monde entier. Nous sommes ici au sommet de la métamorphose, nous avons rejoint Finnegans Wake qui est un ancien roi d’Irlande. Nous nous sommes réveillés avec lui, et nous avons découvert dans la mémoire d’un pochard, les plus grandes histoires de l’humanité qui commencent par « il était une fois » ; nous avons entendu tout cela, et nous nous rendons compte que nous sommes au-delà d’une certaine frontière. Disons-le, Joyce a vraiment essayé d’inventer et d’utiliser une écriture orchestrale.

Je terminerai cette esquisse sur l’auteur de *Ulysses*, en citant le dernier paragraphe de l’Encyclopédie Universelle :

Sur le plan du récit, c’est-à-dire du roman, *Finnegans Wake* échappe à toute norme, si guidé que l’on soit par les exégètes, on n’y progresse qu’à tâtons. Il faut le prendre dans un autre esprit, comme un prodigieux poème et comme l’accomplissement du projet absurde de l’écrivain, en un dernier effort de la vision faustienne, pour dépasser la condition humaine (*op. cit.*, p. 519).

Joyce aurait ri de s’entendre appeler par les voix du Faust, fut-il immortel. Son scepticisme, sa douleur, mais aussi l’inépuisable sens de l’ironie qui le marquait, lui aurait rendu des instants d’espérance qui est, comme l’a dit Ricoeur, « la mémoire du futur<sup>4</sup> ».

---

<sup>4</sup> Entre la lecture de cette communication et son impression dans ce Bulletin, voici la grande nouvelle : non seulement *Ulysses* est traduit également en néerlandais, mais *Finnegans Wake* est désormais accessible en français, par la plume de Philippe Lavergne (Gallimard, 1983). Tout comme il le sera bientôt en néerlandais.

« L’intraduisible » livre est traduit. Il nous dévoile en 17 chapitres les grandes étapes de la vie de Joyce. Le texte demeure plus que difficile, mais il chante, il dessine l’engrillagement d’une parole toujours invincible. La métamorphose est ainsi plus que la métamorphose, car ce qui

### III. ROBERT MUSIL ET L'HOMME SANS « PARTICULARITÉS »

#### 1. *Quelques pages du «nocturnal»*

Robert Musil naquit à Klagenfurt dans la province autrichienne de Carinthie, le 6 novembre 1880.

Il songea d'abord aux mathématiques, ensuite à l'enseignement technique supérieur, puis à la psychologie, et enfin il choisit la littérature ; mais il eut toujours le souci *d'écrire bien*, conjoignant ainsi l'esprit de finesse à l'esprit de géométrie.

La clef de cette singularité est peut-être dans le sous-titre, plutôt ironique, inventé par Lionel Richard pour son article du *Magazine Littéraire* : « Chronologie de la vie d'un homme qui gardait ses distances avec ses contemporains et avec les mots<sup>5</sup>. »

Il y a déjà ici une manifestation de cette ironie parfois glaciale qui frappe dans l'œuvre. À la fin de sa vie il dira : « Écrire des livres ou se suicider ? » C'est ce qui explique peut-être cette coexistence d'une passion de l'expression exacte et belle. En même temps, c'est une ironie vécue, voulue de Musil. Il est toujours « ailleurs ».

Robert Musil eut une sœur, morte à l'âge de onze mois. Il ne l'a donc jamais connue, mais beaucoup de critiques pensent que ce fait explique la fixation sur la dialectique frère-sœur qui domine la seconde partie de *L'homme sans particularités*.

Il y aurait donc deux phases de son activité : la critique de l'action culturelle et parallèle, et la découverte déjà signalée, de la relation du frère et de la sœur.

Ce mot de « parallèle » que nous venons de mentionner, a pour but de montrer la totale inefficacité de ce « comité » qui prépare la célébration solennelle du cinquantième anniversaire du règne de l'Empereur.

---

affleure dans le texte est peu à peu une parole qui semble progressivement délivrée : après déchiffrement, ce que dans *Ulysses* on appelait « words » prend ici une signification. Tour à tour on s'ennuie, à d'autres moments on rit aux larmes, et même l'on retrouve l'espérance. Il n'y a pas d'autres mots pour dire ce que l'on entrevoit dans les dix-sept vagues qui se succèdent.

D'une manière mystérieuse, ce texte est musicale, et à ce niveau, dans cette redécouverte du langage nous sommes dans une incantation de cette écriture orchestrale.

<sup>5</sup> *Magazine Littéraire*, n° 184, mai 1982. Nous citons *Mag. Lit.*

Avec Maurice Blanchot<sup>6</sup>, nous pensons qu'il vaut mieux parler de Cancanie, l'allusion devenant ainsi plus transparente à ce monde de « cancans » qui bourdonne sans cesse dans les chapitres culturels. Ce n'est pas une considération politique, mais la redécouverte d'une Europe spirituelle.

Presque toutes les pages qui concernent la Cancanie sont sous le signe d'une ironie non dissimulée mais appliquée clairement pour ceux qui savent lire plus avant. Bien sûr, nous restons encore en-deçà d'une approche parfois simpliste, mais c'est du moins une hypothèse de travail. On a l'impression que tous les personnages de cette esquisse sont aussi des marionnettes, des ombres passagères pouvant soudain se retourner ou disparaître dans les coulisses de ce théâtre du néant en dévoilant une vérité plus profonde. « La vida es sueflo », la vie est songe, disait Calderon.

Il faut considérer ici un second degré de profondeur, seulement entrevu, parce que le roman est inachevé ; on ne peut donc faire que des hypothèses à ce sujet. Tout ce qui concerne la Cancanie est mis sous le signe de l'ironie. Des personnages qui ne semblaient pas suggérer l'humour, en sont soudain les victimes. Le but de l'ironie ici, n'est pas de dessiner une caricature d'ordre politique. Musil ne s'est jamais intéressé à ces politiques d'Empire dans lesquelles la structure bicéphale de l'empire de Vienne a aussi son rôle à jouer. L'ironie est radicale, on a parfois l'impression que la relation frère-sœur est elle-même ironique.

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre une affirmation que Musil place dans le tout premier cahier, se rapportant semble-t-il, aux textes rédigés entre les années 1899 et 1904 : « Ma vie : les aventures et l'odyssée d'un vivisecteur de l'âme au début du vingtième siècle ! » Puis il écrit imperturbablement : « Monsieur le vivisecteur, c'est moi ! » (*Journaux*, t. I, p. 24) « Qu'est-ce que le m.l.v. ? Peut-être le prototype du futur homme-cerveau ».

Il faut être attentif à certains mots dont nous croyons connaître le sens, mais que en réalité nous ne connaissons pas.

C'est dans cette perspective qu'il faut lire ce qui suit : « Je vais à la fenêtre pour redonner à mes nerfs l'horrible volupté de l'isolation » (*Cf. J.*, t. I, p. 24.)

---

<sup>6</sup> Nous le citons à travers l'étude magistrale parue dans le n° du *Magazine Littéraire* déjà mentionné.

Cette isolation apparaît liée à une image « glaciale » : une mouche prise au cœur de cent mètres de cristal. « Plus rien ne filtre de ces responsabilités du jour qui se lèvent et se couchent avec le soleil — parce qu'on ne nous voit plus. Oh ! la nuit ne sert pas qu'à dormir, la nuit remplit une fonction importante dans l'économie psychologique de la vie » (*Cf. J.*, t. I, p. 24-25).

Il faut faire un effort pour se convaincre que l'année 1904, passée à Brno, fut heureuse pour Musil, tant le contraste est absolu entre une vie nocturne fascinante et la joie d'entendre de la musique viennoise.

C'est dans ce sens que l'on doit relire et comprendre ce paragraphe :

Le jour, nous sommes Monsieur X... et Monsieur Y... membres de telle ou telle société, liés par telle ou telle obligation, les lois reconnues par notre entendement nous obligent à vivre en altruiste. La nuit, en refermant derrière nous la porte capitonnée, nous laissons tous les altruistes dehors — ils n'ont plus d'objet — l'autre face de notre personnalité égoïste fait valoir ses droits. J'aime, à cette heure, me tenir à la fenêtre. Très loin, de massives ombres noires, dont je sais qu'elles sont une rangée de maisons au-delà des jardins etc... (*Cf. J.*, t. I, p. 25).

Les obligations altruistes laissées en-dehors de la conscience nocturne, ne le sont pas en vertu d'un refus de se donner ou d'écouter les autres, mais en fonction de cette recherche même parce que ironique, c'est-à-dire permettant de nous sauver au moment où nous serions sur le point de nous détruire. En réalité, il y a ici une tendance au *dédoublement*, le mot est employé par Musil lui-même (*Cf. J.*, t. I, p. 25).

Nous sommes ici devant un procédé apparemment inoffensif, mais qui en réalité est un explosif très dangereux :

Pour moi, c'est la volupté d'être seul avec moi-même, absolument seul. L'occasion de feuilleter la si intéressante histoire de m.l.v., de pouvoir à ma guise m'indigner ici, me réjouir là, d'être mon propre historien, ou le savant qui explore son propre gyroscope, et se réjouit d'y faire quelques découvertes (*Cf. J.*, t. I, p. 25).

Il s'agit précisément ici d'une volonté d'exploration, ce que Musil appelle « un nocturnal », expression difficile, même plus qu'étrange, car on ne joue pas avec l'abîme. Mais c'est alors qu'il faut recourir à l'ironie qui nous sauve.

Les *Journaux* de Robert Musil sont-ils une variante de journaux classiques, comme ceux de Joubert ou d'Amiel ? Il n'en est rien. Ils se situent à l'antipode de celui de St Augustin, qui mettait le spirituel au centre même de sa réflexion. L'idée de *l'interagum aeternum* est absente ; l'âme dont parle Musil est inhabitée, peut-être faudrait-il dire inhabitable. Quoi qu'il en soit, la phrase où St Augustin parle de Dieu présent en nos âmes, — *Deus intimior intimo meo*, que Claudel traduisait comme suit : *Quelqu'un qui soit en moi-même plus moi-même que moi*, — n'a pas de place dans le *Journal*. On peut donc se demander dans quelle mesure le mot « journal » peut convenir à l'œuvre de Musil ; celle-ci n'est-elle pas davantage un fourmillement d'artisans exploitant un vaste massif montagneux ?

## 2. Vers le « cercle de Vienne »

Nous quittons du moins provisoirement le centre de la Cancanie. Voici le « cercle de Vienne », encore assez peu connu en Europe. Tout le monde en parle, personne ne le connaît.

Mais il faut situer d'abord la grande complexité de l'œuvre de Robert Musil, en même temps que sa diversité, Maurice Blanchot nous y introduit :

Je crains que l'œuvre de Robert Musil, rendue accessible aux lecteurs français par l'effort d'un traducteur courageux, ne soit louée de confiance. Je crains aussi le contraire : qu'elle soit plus commentée que lue, car elle offre aux critiques, par son rare dessein, des qualités contradictoires, les difficultés de son accomplissement, la profondeur de son échec, tout ce qui les attire, si proche du commentaire qu'elle semble souvent avoir été commentée plutôt qu'écrite, et pouvoir être critiquée au lieu d'être lue (*Mag. Lit.*, p. 21).

De quels merveilleux problèmes, insolubles, inépuisables, cette grande tentative nous réjouit. Et combien elle nous plaira, aussi bien par ses défauts de premier ordre que par le raffinement de ses qualités, par ce qu'elle a d'excessif et par ses excès de retenue, enfin, par son échec imposant. Encore une œuvre



immense et inachevée et inachevable. Encore la surprise d'un monument admirablement en ruines (*Mag. Lit.*, p. 21).

Mais toute cette richesse confuse fut bientôt mise en ordre grâce à une méthode proprement viennoise de l'intégrer à sa vision du monde où, redisons-le, il voulait conjoindre l'esprit de finesse à l'esprit de géométrie.

Paris, vers les années 1914, paraissait être la ville pensante par excellence, elle avait réponse à tout et jugeait l'intelligentzia de l'époque.

Puis il y avait Vienne, dont personne ne niait la grandeur et la beauté, certains parlaient même de l'aspect secret de la littérature autrichienne. Mais Paris semblait se borner trop souvent à ramener la culture viennoise au charme d'une valse de J. Strauss. Or, Vienne en 1900 était assiégée d'innombrables problèmes portant tous sur l'essentiel : ce que l'on a appelé le néo-positivisme de Vienne, qui vise un dépassement de la recherche philosophique. On pense ici à Wittgenstein qui parlait des derniers jours de l'humanité.

Que dire encore de nouveau en musique, quand tout a été dit, se demandait Schoenberg ? La poésie oscillait entre l'aspect caché de von Hofmannsthal et l'ouverture à la mystique du poème de R. M. Rilke ; le poète voulait que « la mort de chacun soit éminemment personnelle ». Or pendant toute la guerre 14-18, la mort fut livrée en vrac, emballage garanti.

Vienne faisait sa propre psychanalyse. Freud y a vécu quasiment toute sa vie de savant.

On appelle « cercle de Vienne » (Wiener Kreis), un groupement de savants et de philosophes (à partir de 1923) autour du professeur Schlick, en vue de développer une nouvelle philosophie de la science, dans un esprit de rigueur et en excluant toute construction métaphysique<sup>7</sup>.

On le voit, c'est presque le contraire, symétriquement opposé à l'évolution française. Le point de départ est représenté par les « tristes années 80 » dont Claudel a décrit la noirceur de « prison ». En même temps que Claudel découvrait Dieu, le philosophe E. Boutroux publiait son livre sur la relativité des lois scientifiques. Il y eut aussi Bergson et son fameux livre de 1888, *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Il y eut Blondel avec *l'Action*, en 1894. Enfin, il y eut

---

<sup>7</sup> *Encyclopédie Universelle*, t. 14, p. 777.

l'humanisme intégral de Jacques Maritain. Nul ne songeait alors que dans les années à venir, *les Grandes Amitiés* de Raïssa et Jacques Maritain pourraient intégrer jusqu'à la vie mystique inspirée ici de Ste Thérèse et St Jean de la Croix.

Si la possibilité d'une exégèse mystique de certains textes de Musil existe, il semble cependant que *L'homme sans particularités* soit toujours demeuré en-deçà de celle-ci.

Robert Musil essayait de trouver sa voie. La jonction de l'aspect beauté poétique et l'aspect exactitude mathématique dont nous avons parlé, ressortit à une situation typiquement viennoise. Cette culture est profondément secrète et mystérieuse. En tout ceci, il n'est pas question d'analyse politique, mais bien de poèmes, de traités scientifiques, d'étude en profondeur, et finalement d'une vision qui demeure problématique. Ajoutons — pour ne pas être trop incomplet — la collaboration avec le « cercle de Berlin » ; leur travail commun fut appelé le néo-positivisme viennois déjà cité. Or l'on retrouve tout cela dans le ballet de M. Béjart : *Wien, Wien, nür Du allein*. Citons le chorégraphe lui-même :

Imaginons des êtres au bord de l'abîme, ayant perdu l'espoir, le ciel bleu, la nature ; il ne leur reste que la MUSIQUE, elle est leur oxygène, grâce à elle ils aiment, ils rient, ils rêvent, ils dansent, ils surnagent... la musique, et un mot magique, un mot clé, le souvenir : VIENNE, essence de cette musique qu'ils aiment et dont ils ont besoin<sup>8</sup>.

On sait l'importance de la transversale Madrid-Vienne, avec Ortega y Gasset, comme aussi celle de Londres-Madrid — (*cf. Trois espagnols à Paris*, de Salvador de Madariaga). Tout cela montre la richesse culturelle d'une Europe de l'esprit, celle que propose Ventila Horia dans son livre *Introducción a la literatura del siglo XX*, Madrid 1976.

Joyce était hanté par sa ville natale, Dublin, à la fois marâtre et fraternelle, pleine des eaux marines de la nostalgie. Pour Robert Musil, il y a Vienne et tous ceux qui se laissent fasciner par elle... Joyce, nous l'avons dit, a écrit ses livres sous le signe du plus-que-parfait. Musil, au contraire, compose son œuvre sous celui du mode subjonctif, expression de la volonté devant des tâches à accomplir.

---

<sup>8</sup> *Wien, Wien nür du allein*. M. Béjart. — Brochure programme, p. 5.

Même en ne connaissant de lui, écrit Maurice Blanchot avec son roman, que son *Journal* publié récemment, on est aussitôt saisi, séduit, parfois surpris par cette complexe figure. Un homme difficile, capable de critiquer ce qu'il aime et de se sentir proche de ce qu'il repousse ; à bien des égards, un homme moderne qui accueille l'ère nouvelle telle qu'elle est et prévoit lucidement ce qu'elle deviendra, homme de savoir, de science, esprit exact et nullement prêt à maudire les redoutables transformations de la technique ; mais en même temps, par son origine, l'éducation, la certitude des traditions, un homme d'autrefois, d'une culture raffinée, presque un aristocrate, et s'il fait du vieil Empire d'Autriche-Hongrie qu'il nomme Cancanie (qu'on nommerait mieux en français Cancanie) un tableau fortement satirique, il ne faut pas croire qu'il se sente étranger à ce monde du déclin, monde d'une civilisation désuète, et pourtant capable d'une vie créatrice intense, si nous voulons bien nous rappeler que furent cancaniers non seulement Musil, mais von Hofmannsthal, Rilke, Freud, Husserl, Trakl, Broch, Schoenberg, Reinhardt, Kafka, Kassner, ces noms qui suffiraient à nous montrer que les cultures mourantes sont très aptes à produire des œuvres révolutionnaires et des talents d'avenir (*op. cit.*, p. 22).

On comprend mieux, devant cette liste prestigieuse d'écrivains, musiciens, psychologues, l'intérêt de la revue *Critique* qui publia en août 1975 un numéro spécial sur *Vienne au début du siècle*. On a l'impression, à propos de *Critique*, que l'on se trouve en présence d'un goulot d'engorgement « où tous les problèmes se bousculent ». Nous voici sur la place du « cercle de Vienne », et il y a donc un *mystère de Vienne* qui s'ajoute à celui de la Cancanie et aux réflexions d'Ulrich, ensemble unique par l'ampleur, dans l'espace et dans le temps.

Mais un point de vocabulaire doit être considéré.

Le thème central, s'il en est un dans ce livre essentiellement bipolaire, nous est représenté exactement par son titre, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Ce titre passe difficilement dans notre langue.

Philippe Jaccotet, traducteur aussi exact qu'il est écrivain et poète excellent, a certainement pesé le pour et le contre. Gide proposait d'une manière plaisante un titre gidien : *L'homme disponible*. La revue *Mesures* nous a

proposé finalement *L'homme sans caractères*. Je crois que je me serais arrêté à la traduction la plus simple, la plus proche de l'allemand et la plus naturelle en français : *L'homme sans particularités*. L'expression « l'homme sans qualités » quoique d'un usage élégant, a le tort de n'avoir pas de sens immédiat et de laisser perdre l'idée que l'homme en question n'a rien qui lui soit propre : ni qualités mais non plus nulle substance. Sa particularité essentielle, dit Musil dans ses notes c'est qu'il n'a rien de particulier. C'est l'homme quelconque, et plus profondément l'homme sans essence, l'homme qui n'accepte pas de se cristalliser en un caractère ni de se figer en une personnalité stable : l'homme certes privé de lui-même, mais parce qu'il ne veut pas accueillir comme lui étant particulier cet ensemble de particularités qui lui vient du dehors et que presque tous les hommes identifient naïvement avec leur pure âme secrète, loin d'y voir un héritage étranger, accidentel et accablant (*op. cit., Mag. Lit.*, p. 23).

La traduction proposée, *L'homme sans qualités*, est exacte, mais elle réduit la bipolarité chez Musil, à une impasse dont on ne voit l'issue, semble-t-il, que si l'on considère une interprétation partiellement d'ordre mystique. Ceci est tellement important que je crois devoir citer certains passages : « L'homme en question n'a rien qui lui soit propre, car la qualité essentielle qui est la sienne, est précisément de ne point avoir de particularités », c'est *l'uomo qualunque* des Italiens, l'homme de la rue, c'est l'homme quelconque.

Certes, la dimension mystique est la seule qui permette d'analyser l'homme éternel, dans un contexte à la fois ouvert sur l'absolu, et présent aux réalités de ce monde.

Maurice Blanchot mentionne l'hypothèse mystique en plusieurs endroits, toujours dans le même contexte, celui du néant, du vertige et de la stérilité. Cette problématique est bien connue par exemple, en Occident, par la philosophie ou la théologie du néant qui marque Eckard. Si, par ailleurs, nous nous tournons vers le bouddhisme du « grand véhicule » : le professeur de la Vallée Poussin, de l'Université de Gand, dans son livre *La morale bouddhique* (1934), se demanda toujours si le *nirvana* signifie une totale évanescence de la conscience de l'être humain, ou bien si, au contraire, cet aspect négatif est seulement l'envers de la communication de Dieu lui-même à la racine de l'âme. St Jean de la Croix et Ste

Thérèse optèrent pour la deuxième réponse, comme aussi Nicolas de Cues. Inutile de dire que St Augustin, dans le texte sur Dieu « internumaeternum », que Péguy proposait de traduire « interne et éternel », choisit la même voie.

Ainsi, le bouddhisme Zen rappelle les jardins monastiques de Kyoto, non pour contempler une oasis verdoyante, mais pour entrevoir une réalité qui se présente comme une sorte de décor lunaire de sable gris. Ici encore, l'option demeure, entre cette double inspiration religieuse : ou bien le jardin reste gris sous le signe du néant, ou bien il nous invite à dépasser l'image négative, en la retournant et en l'orientant dans un sens positif. Toutes les philosophies, toutes les théologies qui ont parlé de Dieu, l'ont fait dans un contexte de ce type, négatif et positif.

Il y a dans la tradition occidentale, une valorisation de la *mystique de l'intellect*. Le génial Pierre Rousselot, qui en fut le spécialiste, insistait sur un point fondamental : *Intellectus natus est fieri omnia*, l'intellect, de par sa nature, tend à devenir toutes choses. Seulement, on ne peut pas en rester là, sous peine de sa propre disparition, dans la confusion et le psittacisme. Il faut que l'intellect devienne visible dans les actes de la *ratio*, c'est-à-dire les paroles et raisonnements qui lui permettent d'exister et de se manifester. Cette polarité entre l'appel à tout et la manifestation en des concepts limités, constitue l'être humain. L'être contingent est donc essentiellement marqué d'une antinomie. La mystique liée à cette intelligibilité est spirituelle, et non point fondée sur des événements irrationnels.

Valéry et aussi certains de nos académiciens se sont inspirés de cette perspective. Il faut ajouter du reste, que l'on peut appliquer cette philosophie de P. Rousselot au problème de l'amour, spécialement au XIII<sup>e</sup> siècle à Paris : « Ceux qui aiment veulent également devenir toutes choses, mais ils ne peuvent le réaliser s'ils s'attachent au particulier, au "contingent". »

Si nous avons choisi d'être sans particularités, sans plus, nous aurons l'air hébétés, présents comme un soliveau, mais non plus comme une source d'intelligence, de compréhension et de clarté.

Dans les papiers de Robert Musil, on a retrouvé un texte qui nous montre que Clarisse ne comprend absolument pas ce que peut être une expérience du néant :

Qu'est-ce que c'est ? demanda Clarisse en riant sottement. La réponse est significative de l'ambiguïté musilienne : « Nichts, Eben nichts ist dits ! » — « Rien, précisément rien du tout ! » Et Walter ajoute : « Il y en a aujourd'hui des millions, voilà l'espèce qu'a produite notre époque. » Ce jugement, Musil ne le prend pas à son compte, mais il ne le rejette pas...

Ce qu'il y a de périlleux dans cette recherche ne lui échappe pas, de même qu'il est loin, comme je l'ai dit, de séparer son sort de celui de l'antique Cancanie dont son mouvement ne peut signifier que la ruine, qui sera aussi nécessaire que sa propre ruine. Si pourtant il va de l'avant, dans un effort grandiose pour suivre, même comme romancier, le chemin de l'expérimentation la plus téméraire, c'est par horreur de l'illusion et par souci d'exactitude. ... Dès avant 1914, il a vu que la vérité condamnait son monde, et il a préféré la vérité à tout. L'étrange est que cet amour de la vérité dont il s'est fait une idée et une passion au cours d'une brève carrière d'ingénieur, de logisticien, de mathématicien et presque de professeur de psychologie, fasse finalement de lui un littérateur qui met toutes ses chances dans le coup d'audace d'un roman — et d'un roman que, par l'une de ses parties essentielles, l'on peut bien appeler mystique (*op. cit.*, p. 24).

### 3. *Vers une interprétation mystique ?*

En cette matière, Maurice Blanchot parle d'un « don poétique en même temps que d'un principe méthodologique ». Ce texte ouvre une possibilité de dialogue entre le don prophétique et le désir de témoigner dans la société :

...Mais ici il faut tout de suite entrer dans l'esprit de l'œuvre qui est précisément l'esprit sous forme d'ironie. L'ironie de Musil est la lumière froide qui invisiblement change de moment en moment l'éclairage du livre (surtout dans la première partie) et, quoique souvent indistincte, ne nous laisse pas reposer dans la distinction d'un sens précis ni donné à l'avance. Assurément, dans une tradition comme celle de la littérature allemande où l'ironie a été élevée au sérieux d'une catégorie métaphysique, la recherche ironique de l'homme sans particularités n'est pas une création absolue et vient aussi après Nietzsche dont Musil a accueilli l'influence même en la rejetant. Mais ici,

l'ironie est l'un des centres de l'œuvre, elle est *le rapport de l'écrivain* et de l'homme à lui-même, rapport qui ne se donne que dans l'absence de tous rapports particuliers et dans le refus d'être quelqu'un pour les autres et quelque chose pour soi-même<sup>9</sup>. *C'est un don poétique et c'est un principe méthodologique*. Si on la cherche dans les mots, on la trouvera rarement ou prête à se dénaturer en traits satiriques. Elle est bien plutôt dans la composition même du livre ; elle est dans certaines situations, leur renversement, dans le fait que les pensées les plus sérieuses et les mouvements les plus authentiques du héros Ulrich, ne manquent pas de se jouer une seconde fois dans d'autres personnages où ils prennent un aspect pitoyable ou risible. Ainsi l'effort pour associer l'idéal d'exactitude et ce vide qu'est l'âme — un des soucis principaux d'Ulrich — a pour réplique l'idylle de Diotima, la belle âme, et d'Arnheim, puissant industriel, capitaliste intrigant et philosophe idéaliste, pour lequel Ratheneau lui a fourni un modèle. Ainsi, la passion mystique d'Ulrich et de sa sœur se prolonge et se répète tristement dans les rapports d'Ulrich et de Clarisse, expériences issues de Nietzsche, qui finissent dans la stérile hystérie. Il en résulte que les événements, en s'altérant d'échos en échos, non seulement perdent leur signification simple, mais abandonnent jusqu'à leur réalité et au lieu de se développer en histoire, désignent le champ mouvant où les faits font place à l'incertitude des relations possibles (*op. cit.*, p. 23).

À vrai dire, l'ironie est ici dépassée par la vie. Le texte qui suit l'appel de note sur l'ironie est très important, parce qu'il donne des illustrations sur les possibilités concrètes de choisir des symboles qui, en Cancanie, peuvent nous orienter vers un certain progrès d'ordre humain au cœur du politique et du social. De toute façon, nous ne pouvons pas négliger ce type d'activités, spécialement dans le monde tel que nous le voyons autour de nous en cette année 1982, une « belle » année...

...Nous voici devant un autre aspect de l'œuvre. L'homme sans particularités qui ne veut pas se reconnaître dans la personne qu'il est, pour qui tous les traits qui la particularisent ne font de lui rien de particulier, jamais proche de ce qui

---

<sup>9</sup> Signalons la note : elle veut renforcer le sens ironique : « L'ironie est échange entre froideur et sentiment » (*op. cit.*, p. 23).

lui est le plus proche, jamais étranger à ce qui lui est extérieur, se choisit tel par un idéal de liberté, mais aussi parce qu'il vit dans un monde — le monde moderne, le nôtre — où les faits particuliers sont toujours prêts à se perdre dans l'ensemble impersonnel des rapports dont ils ne marquent que l'intersection momentanée. Dans le monde, celui des grandes villes et des grandes masses collectives, il est indifférent de savoir si ceci a vraiment eu lieu et de quel phénomène historique nous nous croyons les acteurs et les témoins.

Ce qui a lieu reste insaisissable et d'ailleurs accessoire et même nul : seule est importante la possibilité de ce qui s'est passé ainsi, mais aurait pu se passer autrement ; seuls comptent la signification générale et le droit de l'esprit à chercher cette signification, non dans ce qui est et qui en particulier n'est rien, mais dans l'étendue des possibles.

Ce que nous appelons réalité est une *utopie*. L'histoire telle que nous la représentons et croyons la vivre, avec sa succession d'incidents tranquillement linéaire, n'exprime que notre désir de nous tenir à des choses solides, à des événements incontestables se développant dans un ordre simple dont l'art narratif, l'éternelle littérature des nourrices, met en valeur et à profit l'illusion attrayante. De ce bonheur de la narration sur le modèle de laquelle des siècles de réalités historiques se sont constitués, Ulrich n'est plus capable. S'il vit, c'est dans un monde de possibilités et non plus d'événements, où il ne se passe rien que l'on puisse raconter. Étrange situation pour un héros de roman, plus étrange pour le romancier. Et son héros lui-même est-il réel, même comme fiction ? Mais n'est-il pas davantage : l'expérience hardie, risquée, dont seule l'issue, en lui assurant qu'il est possible, le rendra enfin réel, mais seulement à titre de possibilité (*op. cit.*, p. 24).

L'ironie qui a spontanément inspiré notre introduction au dernier texte, dispense de le justifier plus avant. Fasse le siècle que l'utopie devienne vérité.

L'œuvre de Robert Musil sort des brumes, en particulier la collation des *Journaux avec Törless*, *Trois femmes*, et naturellement la première partie de *L'homme sans particularités*.

Si l'on nous demandait quelques conclusions, nous les ferions très simples pour aider le lecteur sur les chemins de l'ironie.



L'ironie est clairvoyante. Elle est difficile à réaliser parce que sa respiration est l'analogie.

L'ironie se doit d'être une sorte de rappel à l'ordre. L'image la meilleure, dans le contexte présent, est celle d'un choc soudain dans la marche du navire.

L'ironie a pour but de sauver les passagers : il faut distinguer sauvetage et salut.

Il ne s'agit pas de Vaisseau Fantôme, qui brusquement surgit quand il est trop tard. Il s'agit du Vaisseau de Thésée, clair et attentif, dont parlait Valéry Larbaud.

Il y a l'ironie robuste de Joyce, qui nous rappelle à l'ordre en nous faisant rire et pleurer, car nous sommes en exil.

L'ironie authentique n'est jamais sarcasme ni critique négative.

Sans l'ironie, nous ne pourrions point vivre : jusque dans les fragments de Musil cités plus haut, par rapport à ces deux formes d'ironie, il faut privilégier, non point celle qui est glaciale, mais celle qui nous rend plus vigilants, et donc meilleurs pilotes.

Nous espérons apporter ainsi notre contribution au grand thème de « Europe qui t'appelles Mémoire ».

Copyright © 1982 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Pour citer cette communication :**

Charles Moeller, *Une Europe de l'ironie ?* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1982. Disponible sur : < [www.arlfb.be](http://www.arlfb.be) >