

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des Arts et des Sciences

---

*Ce mémoire intitulé*

**Robert Musil et le problème du cheval génial :  
*Contribution à la discussions sur le mythe du génie (et de sa mort)***

*Présenté par*

**Francis Tremblay**

*En vue de l'obtention du grade Maître ès arts*

Décembre 2018

© Francis Tremblay, 2018

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :*

Barbara Agnese  
(Directrice de recherche) (Littérature comparée)

Nikola von Merveldt  
(Président-rapporteur) (Études Allemandes)

Éric Méchoulan  
(Membre du jury) (Littératures de Langue française)



## Résumé

Il est question dans ce mémoire d'examiner ce qu'il en est du problème du génie, tel que ce dernier s'est constitué au cours de la modernité et du romantisme pour devenir la qualité la plus profonde, intime et unique de chaque être humain. Comme l'historien Darrin McMahon proclamait, en 2013, la mort du génie, en tant que croyance élitiste, puisque démocratisée, nous émettons, pour notre part, l'hypothèse que le génie, en tant que mythe, malgré les nombreuses et judicieuses critiques à son endroit, continue pourtant de structurer la compréhension artistique, philosophique et sociale que le moderne a de soi et de son monde. Le mythe du génie artistique et politique est une forme perpétuellement renouvelable et réutilisable qui peut revêtir autant une forme individuelle que collective, démocratique qu'élitiste, matérialiste que spirituelle et ainsi de suite. L'une des originalités de notre méthode ici envisagée, est de prendre en compte cette réticence de la pensée du génie à se laisser cerner par telle forme ou telle autre, et de faire de ce mode d'être protéiforme du génie l'objet même de nos préoccupations, la source même de l'ambiguïté de tout discours sur le génie, ainsi que la raison principale pour laquelle le génie, malgré toutes les attaques, semble toujours survivre et ne jamais vouloir vraiment mourir. C'est à l'aide de l'œuvre de l'écrivain autrichien Robert Musil (1880-1942) que nous entendons étudier cette question. D'une part, parce que Musil, faute d'avoir approché la question en philosophe, en a vivement ressenti l'obsession dans son œuvre littéraire, d'autre part, parce que le concept apparaît chez cet auteur comme un résidu historique riche d'une longue évolution et dont chaque phase, loin d'avoir été supplantée par la suivante, est l'objet d'une réverbération, c'est-à-dire se multiplie fantomatiquement en de multiples voix et échos. *L'homme sans qualités*, la critique l'a plus souvent qu'autrement omis ou négligé, comporte de nombreuses occurrences du terme à des passages cruciaux, dont trois chapitres consacrés à la discussion du concept ainsi qu'un chapitre au début de l'œuvre où l'apparition d'un cheval « génial » met en branle la « quête » du protagoniste. Nous montrerons ici comment Musil, en tant que romancier, entend traverser la « crise de la génialité », qui n'est au fond qu'un éternel balancement entre les deux thèses selon lesquelles il n'y a plus de génie et il n'y a que des génies, comment il entend, à défaut de rejeter son héritage romantique du génie, le suspendre et l'embrasser totalement dans l'exigence de la vraie génialité afin d'espérer, paradoxalement, à un monde où le mot même de « génie » n'existerait pas – lui qui écrivait, vers 1935, que ce serait un grand service pour l'humanité si jamais quelqu'un pouvait trouver un substitut pour le mot « génie ».

**Mots-clés :** Génie, exceptionnel, histoire des idées, épistémologie de la littérature, Robert Musil, littérature autrichienne.



## Abstract

The present essay intends to investigate the problem of genius, as it has been formed throughout the romantic and modern eras, becoming somewhat the inmost quality of each unique human being. But the history of the idea would seem to be over : the american historian Darrin McMahon proclaimed in 2013 the death of the genius considered as an elitist belief, for it would have undergone a complete democratization process. For our part, we will consider the myth of genius as an ongoing reality, although it has been fiercely and rightfully attacked, and as a concept that still structures the modern artistic, philosophical and social understanding of the self and its world. The myth of genius in both arts and politics seems to be composed of perpetually renewable and reusable forms that range from more democratic ones or more elitist ones, materialist or spiritual, exclusively individual or collective. The originality of the proposed method is to bear in mind the thought of genius in its reluctance to be sized by one form or another, to stay confined in a specific structure, in the aim of making this protean mode of being the focus point of our concerns, for it is the unthought source of the ambiguity in every previous approach towards the concept of genius as well as the main reason for the seemingly invincible character of genius. We shall examine this question with the help of the austrian author Robert Musil (1880-1942). On the one hand, because Musil, instead of having addressed the issue as a philosopher, has vividly felt the obsession of genius in his life and literary work. On the other hand, because the concept of genius appears here as a historic residuum processed by a long and rich evolution in which each phases, far from having superseded each other, have been accumulated and have multiplied themselves in thousand voices and echos. *The Man without Qualities*, as the critics have frequently overlooked, contains numerous occurrences of the term in critical passages of the work, in which three chapters are to be found, for example, that are dedicated to the discussion of the word as well as an important chapter in the beginning of book one, where the apparition of a « race-horse of genius » sets the protagonist's « quest » in motion. We shall show how Musil, as a novelist, intends to move past a certain « crisis of geniality », which is but an eternal swinging between these two thesis : there are no more geniuses, and everyone is a genius. How he intends, instead of rejecting his romantic legacy, to suspend and embrace it at the same time in the aim of recovering the true meaning of geniality, longing paradoxically for a world where even the word itself, genius, would have no meaning, no existence. He indeed wrote around 1935 that it would be of great benefit for mankind if one could ever find a replacement for the word « genius ».

**Keywords :** Genius, exceptionality, history of ideas, epistemology of literature, Robert Musil, Austrian literature.



## Zusammenfassung

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit ist es, die Genieproblematik neu zu untersuchen, wie der Begriff uns von den Romantikern bis zur Modernität überliefert worden ist, und wie wir diesen heute in verschiedene Formen verstehen. Eine davon ist das Genie als innerste und tiefste Eigenschaft eines jeden Menschen. In dieser Hinsicht hat der amerikanische Historiker Darrin McMahon bereits 2013 den Tod des Genies proklamiert. Damals ein elitärer Glaube hat es sich seitdem entwickelt und demokratisiert. Der Begriff sollte nun keinen Raum in einer Gesellschaft mehr finden, die nach Gleichheit ausgerichtet ist. Hingegen wird hier die Behauptung aufgestellt, sowohl unsere gemeinsame Erfassung der literarischen und künstlerischen Schöpfung, als auch das philosophische und soziale Selbstverständnis der Modernen oder Postmodernen sind, trotz aller rechtfertigten Kritiken und zwar treffender Vorwürfen, noch vom Geniemythos geprägt und gefärbt. Der gleichzeitig künstlerische und politische Mythos erscheint als eine stets erneuerungsfähige Gestalt, die immer noch wieder verwendbar ist, sei sie individuell oder kollektiv strukturiert, demokratisch oder elitär, materialistisch oder geistig und so weiter. Die Darlegung der Frage grenzt sich vom Forschungsfeld ab und erweist sich neu, indem sie die Neigung des Geniebegriffes dieser und jener Form zu entkommen berücksichtigt. Darüberhinaus wird versucht diese vielseitige Haltung des Genies als willentlichen Gegenstand der Auseinandersetzung zu machen, als Grund jener Zweideutigkeit der sowohl auf das Genie gerichtete Gesinnung als auch der Grund für das nicht Sterben des Genies, trotz wiederholter Angriffe. Diese Fragestellung wird anhand des Werkes des österreichischen Schriftstellers Robert Musil (1880-1942) untersucht, einerseits weil Musil, statt die Problematik als ein Philosoph zu behandeln, die Geniefaszination selbst erlebt und nach einem Ausweg sucht, andererseits weil der seit langem sich herausbildende Geniebegriff bei diesem Autor als ein historisches Erbe erscheint, dessen jede Phase, statt sich durch den Nächsten ersetzen zu lassen, sich in vielerlei gespenstische Stimmen und Widerhallen häuft. *Der Mann ohne Eigenschaften* enthält, wie die Kritik es viel zu oft übersehen haben, wiederholte Erscheinungen des Wortes in wichtigen Textstellen. Zudem sind drei Kapitel der Erörterung des Begriffes gewidmet, so wie ein Kapitel am Anfang des ersten Bandes, indem das Auftreten eines « genialen Rennpferdes » den Helden in den Weg einer Art Identitätssuche leitet. Es wird hierbei gezeigt, daß der Schriftsteller Robert Musil beabsichtigt die « Krise der Genialität » zu überwinden. Eine Krise, die im Grunde genommen nur ein ewiges Hin- und Herhingen zwischen folgenden zwei Thesen ist: Es gibt überhaupt keine Genies mehr und es gibt nur noch Genies. Hierdurch wird auch dargestellt, wie der Autor, statt das romantische Erbe bloß abzulehnen, versucht es auszusetzen, um sich damit besser auseinandersetzen zu können, in der Hoffnung die wahre Genialität zu entdecken und eine Welt vorzubereiten, wo das Wort – das « Genie » – nicht mehr zu hören wäre.

**Stichworte :** Genie, Ausnahme, Begriffsgeschichte, Epistemologie der Literatur, Robert Musil, Österreichische Literatur.



# Table des matières

Remerciements .....	xi
Abréviations .....	xiii
1 – À titre d'introduction. La mort du génie .....	1
1.1 – Entamer un questionnement .....	1
1.2 – Actualités et déboires d'un mythe littéraire .....	7
2 – Le problème du cheval génial .....	25
2.1 – La déroute de la vocation .....	25
2.1.1 – La vocation suprême .....	28
2.1.2 – Le génie, le crime et l'humanité .....	38
2.2 – « Ce cheval est un prétexte » .....	42
2.2.1 – Journalisme et vérité .....	49
2.2.2 – Le génie et la machine-littérature .....	54
3 – La recherche de la vraie génialité. ....	62
3.1 – Mystique et mélancolie .....	62
3.1.1 – Corps manquant, corps de trop .....	70
3.1.2 – La recherche de l'« autre état » .....	78
4 – L'ironie, l'essai, le roman .....	89
4.1 – Le rire d'un cheval et le rire des dieux .....	89
4.2 – À travers le roman .....	103
4.3 – Le roman est promu Ingénieur en résolution de problèmes .....	104
5 – À titre de conclusion. ....	110
5.1 – En attendant la création d'un projet de loi pour l'abolition du génie .....	110
5.2 – Le génie et la mort .....	113
6 – Bibliographie .....	118



## Remerciements

L'écriture de ce mémoire m'aurait été bien plus difficile et pénible sans l'aide et la contribution de nombreuses personnes. Je remercie d'abord ma directrice, Mme Barbara Agnese, dont les relectures, les entretiens et les conseils m'ont été d'une grande valeur et qui n'a eu de cesse de me réitérer sa confiance.

Merci également à Magali Guilbault, ma correctrice-révisure, qui m'a appuyé à travers tout ce processus, pour les encouragements, le support et évidemment la relecture. Je serais encore perdu dans quelque impasse sans ses conseils.

Merci à Emma Kunz, qui a relu et corrigé mon résumé en allemand.

Merci aux ami.e.s, dont la présence et le plaisir des discussions m'ont inspiré : Kevin Tremblay, Pierre-Marc Grenier, Renato Rodriguez-Lefebvre, Marianne Lavoie, Gabrielle Ouimet, Carl Vanier.

Merci au département de Littératures et langues du monde et au CCEAE pour le soutien financier, qui m'ont entre autres permis d'aller consulter les manuscrits de Musil à Vienne.

Merci à mes professeur.e.s

Merci à mes parents.

Merci à Alain Plante.



## Abréviations

*MoE* = Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, éd. par Adolf Frisé, édition revue et corrigée, en deux tomes, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 1978.

*HsQ* = Robert Musil, *L'homme sans qualités*, traduit par Philippe Jaccottet, nouvelle édition préparée par J. P. Cometti d'après l'édition d' Adolf Frisé, Paris : Éditions du Seuil, 2004.

*GW II* = Robert Musil, *Gesammelte Werke, Band II. Prosa und Stücke, kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, éd. par Adolf Frisé, en deux tomes, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 1978.

*Essais* = Robert Musil, *Essais, conférences, critique, aphorismes, réflexions*, textes choisis, traduits et présentés par Philippe Jaccottet, d'après l'édition d' Adolf Frisé (1978), Paris : Éditions du Seuil, 1984.

*TB* = Robert Musil, *Tagebücher*, éd. par Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 1976.



# 1 – À TITRE D’INTRODUCTION. LA MORT DU GÉNIE

## 1.1 – *Entamer un questionnement*

Les entreprises, de petite ou de grande envergure, se proposant pour tâche de faire l’« histoire du génie » ont presque toutes ce point en commun que leur introduction n’est rien d’autre que la conclusion et que le tout se résorbe alors dans un beau cercle que l’on corrige, édite, imprime et vend ensuite sous forme de livre revêtant quelque titre comme « Génie : généalogie d’une idée » ou « Histoire du génie romantique ». Cette conclusion initiale n’est rien d’autre que ce presque épigraphique constat : le génie est mort. On se lance alors dans l’histoire d’une chose dont on sait d’ores et déjà qu’elle est morte et enterrée. Aucune de ces entreprises, certes, n’est dupe, et aucune d’elles n’a manqué de trébucher, quelque fois, dans un article de journal, dans un kiosque de livres, dans une librairie, voire un cinéma, sur une apparition saugrenue du mot. *Genius*... Ainsi se nomme aussi, par exemple, la plus récente et coûteuse adaptation cinématographique de la vie d’Albert Einstein, le génie des génies, série diffusée par *National Geographic* en 2017. N’empêche, le récit-cadre de ces entreprises historiographiques ne change pas. Le génie naît quelque part entre les réflexions du pseudo-Aristote dans le *Problème XXX*, le couronnement de l’empereur Auguste et de son propre génie (*genius Augustii*) conçu comme *Genius populi Romani* au I<sup>er</sup> siècle ap. J.C. et la pièce de théâtre de Plaute<sup>1</sup> où le latin *genius* est pour la première fois recensé. Aucune de ces entreprises n’échappe à ce tour de l’historien.ne qui consiste à identifier à toute idée une naissance et une mort, mais aussi une évolution, des périodes de montée et des périodes de chute. Peut-être ces lois de la narration sont-elles des formes structurelles de la vie et la pensée humaine, ou peut-être ne sont-elles que des modes très bien ancrées. Quoi qu’il en soit, nous pouvons nous représenter – si nous souhaitions entreprendre d’aborder la question du génie, et si nous souhaitions en donner quelque généalogie que ce soit – comme un narrateur ou une narratrice qui ne saurait trop par où débiter, qui non seulement se demanderait où mettre l’accent et s’interrogerait sur la forme et les champs d’exploration que devrait couvrir son histoire, mais qui se trouverait en plus comme subjugué par

---

<sup>1</sup> *La marmite (Aulularia)*.

le sentiment que de l'Antiquité grecque aux doigts qui tapent cette phrase sans trop savoir s'ils dirigent ou obéissent, c'est un peu toujours la même histoire. Et de là on se demanderait, toujours si nous étions ce narrateur ou cette narratrice, si une manière d'introduire ce sujet n'en vaudrait pas une autre. Et s'il ne s'agissait, tout simplement, que de vouloir s'y introduire pour ce faire? L'introduction, en tant que telle, ne serait qu'une manière. Posons alors que nous sommes animés d'une telle volonté.

Mais s'il ne fallait, justement, qu'observer l'énergie considérable que notre époque déploie à travers toutes ses volontés individuelles de déterminer l'essence du génie, tout comme celle qui se dégage des volontés corrélatives d'expulser ce type de recherche de tout discours qui se respecte, nous pourrions en être troublés, voire figés tant autant d'intelligences les unes contre les autres offrent un spectacle de bêtise et de maladresse; et si nous nous arrêtons et y réfléchissons, nous trouverions qu'aucun sujet n'est à la fois plus archaïque et *out of date*, à la fois plus admiré et plus actuel, et que la meilleure manière d'entrer dans un tel domaine serait assurément de n'y pas entrer, de ne pas même mettre le pied sur le portique et de s'enfuir bien loin. Mais le danger de la fuite ou du laisser-faire est peut-être ici aussi grand que celui de la prise de position. Certes, le problème du génie est actuel, mais d'une manière qui n'assume pas aussi bien le paradoxe de l'*inactuelle actualité* que ne le font la plupart des questions dites « philosophiques ». C'est bien plutôt à la manière d'un mauvais cavalier qui ne tient jamais en selle : avec grand malaise et à grand risque. Car ce qu'on accorde à bon droit à d'autres questions avec lesquelles on crée d'efficaces cursus d'apprentissage philosophique – l'universalité, l'intemporalité –, c'est cela même que l'on se refuse tout autant à bon droit d'accorder au génie<sup>2</sup>.

Il n'y a, de manière tout à fait générale, pas de voie royale pour entamer un questionnement. Il n'y a que la plongée dans la chose même, que la confrontation confiante au sujet questionné lui-même. Mais comme toute entreprise philosophique, toute enquête scientifique risque toujours, à la longue, de se fatiguer et de s'écrouler sous le poids de ses propres fondements, de s'anéantir du simple fait que la question directrice était dès le début mal posée, ou posée avec trop d'insistance, il importe dès le début de ne pas ambitionner, de ne pas accélérer inutilement en choisissant l'une des premières questions significatives qui nous tomberait sous la main – et vu l'ampleur du sujet qui se propose à nous, de telles questions

---

<sup>2</sup> Pour l'universalité, la question se limiterait à l'Europe et à l'Amérique, bref la civilisation occidentale; alors que pour l'intemporalité, elle se limiterait à la période romantique, avec quelques débordements après et quelques considérations précurseuses avant cela.

pulluleraient et nous ne manquerions pas d'en choisir, malgré tout, une qui soit digne de considération. Il s'agit plutôt de trouver la question à poser. De la déterrer, puisque nous ne la voyons peut-être pas encore. Il y a toujours un risque, lorsqu'un sujet qui s'impose nous comble de fines observations et d'affirmations exactes : tant de finesse et tant d'exactitude peuvent devenir ennemis de la pensée et masquer la vérité à défaut de la présenter. Nous qui pourrions être alors ici réduits à convoquer les muses pour nous aider, assurons-nous au possible que nous n'invoquons pas quelque malin génie dont la puissante industrie nous tromperait!

S'il importe, donc, de se faire confiance et de plonger dans le sujet afin de ne pas risquer de tenir pour vrai ce que l'usage et la tradition n'ont fait que cristalliser et qui se présente à nous sous la forme chatoyante d'une vérité, il importe peut-être encore plus suprêmement de ne pas se faire confiance et de ne pas miser sur une force d'autonomie individuelle qui ne nous est confiée que par l'œuvre historique de notre objet lui-même, à savoir le génie romantique, affranchi et indépendant. À présupposer déjà en nous ce que nous questionnons, nous ne finirions que par ne trouver que cela même que nous présupposons. De plus, le danger de ne faire que ressasser ce qui a déjà été dit sur notre sujet est grand : il faut s'assurer d'obtenir un point de vue qui soit plus large et qui nous permette de considérer la pensée du génie de manière plus globale et surtout moins empressée. Ensuite, seulement ensuite, verrons-nous le degré de détachement et d'objectivité qui nous sera permis dans une telle entreprise.

C'est pourquoi il importe, pour entrer dans un tel sujet, de se munir d'un guide. Non pas d'un de ces guides qui connaît déjà le terrain et qui pourrait nous le montrer – nous pouvons laisser la muséologie littéraire à d'autres – mais d'un guide qui avant nous, s'est vu préoccupé par la même interrogation, qui put présenter la même volonté de questionner ce sujet et d'en faire son cheval de bataille tout en étalant d'un même geste son plus grand désarroi, sa plus sincère perplexité, et y opposant sa plus humaine clairvoyance. Nous questionnerons à l'aide de l'œuvre de Robert Musil (1880-1942), écrivain autrichien à cheval entre l'ancienne monarchie danubienne et la nouvelle république autrichienne, critique acerbe de son époque, mais aussi orienté de façon constructive vers le futur, héritier des ambitions artistiques romantiques, mais nourri des modes scientifiques et positivistes de son temps<sup>3</sup>. Cependant, aucune de ces

---

<sup>3</sup> Durant son temps à Berlin, Musil a davantage fréquenté la demeure de Richard von Mises, mathématicien et philosophe lié de près au Cercle de Vienne et à ses vues néopositivistes, que les milieux plus proprement littéraires. Du cercle de Vienne avec lequel il eut de nombreuses fois l'occasion de se familiariser, Musil devait retenir l'élan antimétaphysique (quoi que la relation de Musil envers cette discipline soit souvent plus tiraillée qu'il n'y paraît) ainsi que la conception scientifique d'une recherche de la vérité par application de l'analyse logique. Ces

qualifications – il y en aurait bien d'autres – n'est celle qui nous a fait choisir l'écrivain de la K.u.K., bien que tant son œuvre que sa vie témoignent d'un combat acharné contre le génie, jumelé à une relation – mi-consciente, il faut le supposer – d'amour et de haine envers celui-ci. C'est bien plutôt la disproportion flagrante entre la préoccupation de Musil en tant qu'écrivain et intellectuel pour la question du génie et le manque d'attention que la critique a porté à l'importance de cette notion dans et à travers son œuvre<sup>4</sup>, disproportion qui se trouve comme déjà

---

fréquentations ont pu, à tout le moins, confirmer en Musil la volonté d'être un écrivain sensible aux apports de l'intelligence qui se manifeste entre autres dans les sciences. Dans son *Robert Musil ou l'alternative romanesque* (1985), notamment le premier chapitre, Cometti discute l'apport de l'enseignement de Mach et du positivisme logique dans l'entreprise artistique de Musil.

<sup>4</sup> Si quelques ouvrages ont eu la clairvoyance d'aborder ce thème directement, ce n'est souvent qu'en réduisant d'emblée la perspective et en définissant le génie en tant que tel ou tel concept. L'une des originalités de notre méthode ici envisagée, est de prendre en compte cette réticence de la pensée du génie à se laisser cerner par telle forme ou telle autre, et de faire de ce mode d'être protéiforme du génie l'objet même de nos préoccupations, la source même de l'ambiguïté de tout discours sur le génie, ainsi que la raison principale pour laquelle le génie, malgré toutes les attaques, semble toujours survivre et ne jamais vouloir vraiment mourir. Cette méthode présente l'avantage d'éviter les écueils que nous rencontrerions si nous prenions le génie romantique et lui seul comme mesure absolue au sein d'une histoire téléologique. Peu d'ouvrages font également du génie le concept central de leur lecture du *Mann ohne Eigenschaften*, et encore moins ne tirent au clair les relations entre le génie et les autres philosophèmes ou habitudes de pensées de Robert Musil traitant du sens de l'histoire, de la métaphysique du moi, de la morale, de l'amour, de la science, de la philosophie ou de l'art romanesque lui-même. Peu d'ouvrages considèrent, comme J. Schmidt le fait dans son ouvrage de 1985, que le génie peut tout aussi bien irriguer la pensée et la forme d'un texte qui ne contient pas même une seule fois le mot (l'auteur exemplifie son propos en prenant le « Prometheus-Hymne » de Goethe comme exemplaire du *Geniezeit* allemand en dépit du fait que le terme n'y apparaît jamais). Un préjugé défavorable empêche de bien soupeser l'importance capitale de ce thème dans la pensée, l'œuvre et la vie de Musil. Nous jugeons donc qu'il est encore trop tôt, que ce préjugé pèse encore trop lourdement pour entamer une recherche plus détaillée sur le rapport précis du génie à un seul de ces thèmes. C'est pourquoi notre méthode ne nous conduira pas ici à réduire notre visée du point de vue des aspects. Pour ce qui est des ouvrages secondaires, proposer un aperçu critique de la littérature secondaire concernant Robert Musil et l'ensemble de son œuvre, littérature devenue véritable montagne dont on ne voit plus clairement le sommet, nous paraît au-delà des tâches que nous nous sommes fixées ici. Tant concernant la vie de Musil que pour l'œuvre, le lectorat contemporain de langue allemande peut désormais bénéficier, en plus du récent *Robert-Musil-Handbuch*, (De Gruyter, 2016) ainsi que de la longue collection des *Musil-Studien*, publiée chez Wilhelm Fink Verlag, de deux sommes, parues récemment, de la part de Karl Corino (*Robert Musil. Eine Biografie*, 2003) et Inka Mülder-Bach (*Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Versuch über den Roman*, 2013); la première dit de Musil qu'il était un « *kleinmütig-engbrüstiges Genie* » (paradoxe expression qui fait déjà voir, sous la plume de son plus grand biographe, à quel point les rapports du génie à son corps, ses particularités et ses maladies, sont d'importance au niveau de la construction du mythe. Nous reviendrons sur les rapports entre maladie, mélancolie et génialité à notre troisième chapitre); la seconde, mettant de l'avant la performativité de la mise en scène romanesque, pose la question suivante : « *Reflektiert die „Einrichtung“ von Ulrichs Schlösschen, die Musils Held dem „Genie seiner Lieferanten“ überlässt, metafictional die literarische Institution „Roman“?* » (Oliver Pfohlmann, *Verschlungen von Musils Monstertext*. Rezension auf <https://literaturkritik.de/id/19071>, consulté le 5 nov. 2018). De façon plus générale, si beaucoup abordent la question du génie chez Musil de façon indirecte ou au détour d'un autre concept plus central, seules quelques sources abordent de façon plus directe, parmi lesquelles : Renate v. Heydebrand, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, 1966; Regina Baltz-Balzberg, „Antidekadenzmoral bei Musil und Nietzsche“, in *Musil-Studien 13. Theater, Bildung, Kritik*, 1985; Hertwig Gradischnig, *Musil-Studien 6. Das Bild des Dichters bei Robert Musil*, 1976; Kathrin H. Rosenfield, *Musil's Idea of Poetic Mastership and Responsibility Or: Törless as his First Attempt to Become a Serious Writer*, 2012; Peter Hierländer, *Der Durchschnittsmensch als "Hauptsache" und das Genie als "Frage" – Exemplarische Darstellung von Robert Musils Stellung zum Problem "Genie – Mittelmaß" in seinem Leben und im "Mann ohne Eigenschaften"*, 1984.

prévue prophétiquement par l'œuvre elle-même. Nous tenterons par la même occasion de ne jamais perdre de vue la spécificité de l'œuvre de Musil, c'est-à-dire en tentant aussi d'offrir une contribution valable aux études musiliennes, ce que nous ferons en gardant à l'esprit le principe de la lecture holistique ainsi que le sentiment de l'œuvre de Musil non pas comme création linéaire finie, mais comme projet non-linéaire dont les parties sont interreliées ou comme forme auto-générative<sup>5</sup> – projet dont la poursuite est non seulement *inachevée* et peut-être *inachevable*, pour reprendre les termes d'Adolf Frisé<sup>6</sup> qui lançait alors une interprétation du roman qui fera fortune auprès de la critique, mais qui est avant tout *achevable*, au sens où il demande, par ses exigences internes et l'ambition qui le nourrit, à être achevé, poursuivi, au sein de son lectorat. Pour réduire l'envergure de notre regard, nous nous attacherons non seulement à quelques chapitres de l'œuvre qui contiennent les passages les plus importants pour notre question – complétés par quelques incursions dans les autres chapitres ainsi que dans les essais et les journaux –, mais nous partirons d'un étonnement, celui d'Ulrich, au chapitre 13 du premier volume, de voir dans un journal qu'un cheval de course a été qualifié de « génial » (*I*, 77<sup>7</sup>). Nous questionnerons les implications et les présupposés de cette surprenante qualification, ce qui nous permettra d'entamer notre recherche sur le problème du génie de la même façon qu'Ulrich et peut-être même Musil l'ont entamé : par le problème du cheval génial. Mais comme Musil n'est pas notre cible, mais notre appui, il importe de voir sur quel terrain nous nous situons, d'en étudier la configuration avant de décocher précipitamment notre tir. Marjorie Garber, dans un article publié dans *The Atlantic* en décembre 2002, intitulé « Our Genius Problem », s'étonnait que le mot puisse être utilisé plus de 200 fois concernant un joueur de football ou un entraîneur,

---

<sup>5</sup> Cf. Inka Müller-Bach, *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Versuch über den Roman*, Carl Hanser Verlag, 2013, p. 134.

<sup>6</sup> Voir le chapitre « *Unvollendet – Unvollendbar? Überlegungen zum Torso des Mann ohne Eigenschaften* » dans l'ouvrage de Adolf Frisé, *Plädoyer für Robert Musil*, Rowohlt Verlag, 1987 [1980], pp. 157-182.

<sup>7</sup> Les références au roman de Musil seront ainsi données. Lorsque la citation s'incorporera à notre discours, nous la citerons, pour faciliter la lecture d'après la traduction de Philippe Jaccottet dans l'édition revue de 2004 parue aux Éditions du Seuil. La référence sera ainsi donnée, graphie en italique : (*II*, 988), à savoir : (*numéro du tome, numéro de la page de l'édition*). Cependant, lorsque la citation se détachera du corps de notre texte ou lorsque l'accent voudra être mis sur le texte original lui-même, nous citerons le texte allemand d'après la seconde édition d'Adolf Frisé, celle de 1978, publiée chez Rowohlt Verlag. La référence sera ainsi donnée, graphie en romain : (*II*, 1732), à savoir : (*Numéro du tome, numéro de la page de l'édition*). Dans ce dernier cas, la traduction française se lira tout de même en note de bas de page, pour faciliter la lecture. Certains écrits non traduits (principalement ceux tirés du *Nachlass*) sont laissés tels quels. Il en sera de même pour quelques sources secondaires qui n'existent qu'en allemand ou que nous n'avons pas eu le loisir de consulter en français. Que lectrices et lecteurs non germanisants ou germanisants se consolent : tous les passages les plus importants pour la compréhension de notre étude sont traduits.

et ce, dans des journaux comme le *New York Times* ou le *Boston Globe*<sup>8</sup>. C'est, quelques 72 années plus tard, un étonnement similaire à celui d'Ulrich. Nous suivrons le fil de cet étonnement afin d'être en mesure de juger si un tel saisissement nous découvre un questionnement plus intime de la notion de génie. Considérons donc la prochaine section comme une « introduction au problème du cheval génial » – et oublions un instant que ce problème devra lui-même pouvoir servir d'introduction à un questionnement de la pensée du génie.

Il y a lieu, par contre, avant d'avancer vers cette mise en contexte, de s'expliquer ici sur ce que l'on entend par « la pensée du génie » ainsi que sur les perspectives que le présent essai entend adopter. Il nous faut discuter de la différence entre le « concept » du génie et la « pensée » du génie (Cf. aussi Jochen Schmidt, *Op. Cit.*, p. XIV). Notre utilisation du second terme (bien que nous userons çà et là, selon le contexte, des deux termes) est corrélative d'une perspective qui comprend le génie non pas seulement comme idéologie structurelle qui serait explicable sous forme de concepts inavoués et présentés comme des valeurs absolues, mais bien plutôt comme un mythe fonctionnel (attitude déjà adoptée par Musil lui-même, la notion de « fonctionnalité » des valeurs étant elle-même héritée de sa fréquentation du cercle de Vienne et des écrits d'Ernst Mach qui défend une conception de la science comme adaptation économique à la réalité, et modulée ensuite par sa lecture de Nietzsche et du perspectivisme moral). Il faut noter cependant qu'une telle conception du génie comme idéologie structurelle serait conciliable au sein d'une plus large vue du génie comme mythe, où l'idéologie serait une forme *réelle* actualisée parmi les formes *possibles* du mythe, forme qui affirmerait les valeurs du progrès civilisationnel, de l'ordre et de la production, couronnant tout cela du titre de « génie de l'humanité », mais dont les valeurs pourraient être autres sans que le titre de « génie » en soit affecté. C'est là le propre du mythe. Et en tant que mythe, le génie est donc à même d'adopter diverses formes et figures, parfois même contradictoires, sans que notre analyse soit le moins du monde mise à mal : le génie doit être vu dans tous les cas comme une obsession mi-consciente de l'artiste, qui structure sa vocation vers l'art et qui se trouve redevable de larges contextes politiques, historiques et culturels propres aux sociétés occidentales, dont il ne nous est pas donné d'offrir un résumé exhaustif ou de schématiser. Ce génie comme obsession est celui d'un projet artistique (ici : le *MoE* – à partir d'ici le roman de Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, sera cité en employant ce sigle) qui porte

---

<sup>8</sup> Cf. Marjorie Garber, « Our Genius Problem », in *The Atlantic*, décembre 2002, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/12/our-genius-problem/308435/>, page consultée le 14 décembre 2018.

en lui une exigence de génialité, et du revers, se trouve infesté par plusieurs résonances résiduelles attachées au mot et à l'objet « génie ». C'est là la raison pour laquelle cette obsession prend aussi la forme d'une hantise. Il nous sera radicalement impossible de désigner de manière exhaustive et systématique les contours structurels de la pensée du génie, cela ne se laisserait d'une part pas faire – le génie est toujours réticent à ce type d'entreprise, comme le trésor au fond de l'abîme, dans l'exergue que Musil place en tête de son *Törless* – mais cela impliquerait aussi que nous centrerions notre attention sur un état particulier du mythe, et perdriions de vue les opérations et mouvements par lesquels le génie toujours se transforme, par lesquels Musil le reçoit de ses lectures et influences vivantes et par lesquels nous, à la suite, le recevons à notre tour.

## 1.2 – Actualités et déboires d'un mythe littéraire

L'héritage du génie – notion romantique s'il en est, lancée dans le giron de la querelle des anciens et des modernes, de l'important article de Joseph Addison, « On Genius », dans le *Spectator* de 1711, à l'élévation de la notion, chez les romantiques allemands plus tardifs, au titre de concept métaphysique –, cet héritage est devenu pour nous fantomatique. Sa présence est spectrale. Bien que nous rencontrions et rencontrerons encore le mot, çà et là, utilisé dans des contextes larges et souvent bien ambigus où la moindre attention supplémentaire de *peser ses mots* aurait vite fait de lui faire préférer un autre terme moins vague, il ne se trouverait que peu d'individus pour vraiment en parler comme si c'était là quelque chose que nous avons devant nous et que nous pourrions mesurer ou sur laquelle nous pourrions exercer notre jugement. Déjà le fait que nous rencontrions toujours le « génie » que dans des histoires, des généalogies, est parlant<sup>9</sup>. Non, le mot n'a aujourd'hui plus de poids. Il vole, comme ça, dans les airs, dans le lieu

---

<sup>9</sup> À ce sujet, il importe de nommer quelques sources pertinentes. L'ouvrage en deux tomes de Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945* (1985), centré sur le génie comme notion esthétique dans l'espace germanophone pré-1945. L'« histoire du génie » de Darrin McMahon, relativement récente et couvrant l'histoire culturelle de la notion de génie de l'Antiquité jusqu'à la « mort du génie », à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, *Fureur divine. Une histoire du génie* (2013). L'ouvrage de Christine Battersby, central pour ce qui concerne les rapports entre genre, génie et politique : *Gender and Genius. Towards a feminist Aesthetics* (1989). Les deux ouvrages de Edgar Zilsel : *Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal mit einer historischen Begründung* (1920), *Die Entstehung des Geniebegriffes : Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus* (1926). Voir aussi, entre autres : Robert Currie, *Genius. An*

mal aimé de l'imprécis, gardant pourtant la précision de sa particularité grammaticale – a-t-on jamais entendu dire « la génie » ou « une génie »? – et la lourdeur de son passé antidémocratique. Parler *sérieusement* du génie, ce serait avouer une « abdication obscurantiste » ou une « adoration muette devant l'ineffable<sup>10</sup> ». Si pour des hommes de science tels que Lavater<sup>11</sup> ou Gall, le problème du génie pouvait être celui de sa détection<sup>12</sup>, il devient, pour Darrin McMahon comme pour Marjorie Garber, celui de sa paradoxale omniprésence<sup>13</sup> dans notre société moderne. « *The democratization of genius* », affirme McMahon ailleurs, « *represents a victory for human equality. But if everyone can be a genius, then what does it mean?*<sup>14</sup> ». C'est que le génie devait à la fois participer d'une logique de l'exclusion, de par son association avec les idées d'originalité, de différence intrinsèque, d'exceptionnalité ainsi que de supériorité naturelle ou de destinée spéciale, logique qui a pu s'adjoindre à toutes sortes d'entreprises de privation systématique des droits humains au détriment de nombreux autres groupes humains; mais aussi d'une logique de l'intégration, puisque s'il doit distinguer les genres, tant littéraires et artistiques que sexués ou ethniques (τὸ γένος, le clan, la race), il en est aussi le principe supérieur qui excède toute différenciation et intègre toute disparité dans une pensée du progrès, de la production, de la synthèse et de la totalité. Cette coparticipation constitue la raison pour laquelle le problème, en premier lieu, se pose de son infatigable présence dans la culture populaire contemporaine. Si seulement il était possible de trouver un mot qui serait suffisant pour remplacer ce *g-word*. « *Wer ein treffendes neues Ersatzwort für Genie erfände* », écrit Robert Musil, déjà fort avancé par rapport à ses réflexions de jeunesse sur le génie, dans un aphorisme de 1937, « *leistete der Menschheit heute den größten Dienst.*<sup>15</sup> »

Dans son *Fureur divine. Une histoire du génie*, l'historien américain Darrin McMahon donnait à l'essor et la transformation du mythe du génie deux explications, qu'il jugeait encore

---

*Ideology in Literature* (1974); Klaus Ottmann, *The genius Decision. The Extraordinary and the Postmodern Condition* (2004); Julia Barbara Köhne, *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen* (2014).

<sup>10</sup> Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris : Éditions Galilée, 2003, p. 12.

<sup>11</sup> Johann Kaspar Lavater (1741-1801), philosophe chrétien connu notamment pour la popularisation de la physiognomonie. Franz Joseph Gall (1758-1828), médecin connu pour l'invention de la phrénologie.

<sup>12</sup> Cf. Darrin McMahon, *Fureur divine. Une histoire du génie*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris : Éditions Fayard, Collection « L'épreuve de l'histoire », p. 204.

<sup>13</sup> Darrin McMahon, *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>14</sup> Darrin McMahon, « Where have all the Geniuses gone? », in *The Chronicle Review*, 21 Oct. 2013.

<sup>15</sup> Robert Musil, « Aus einem Rapial », in *GW II*, p. 849. « Celui qui trouverait un succédané pertinent du mot génie rendrait le plus grand service à l'humanité actuelle. » (Robert Musil, *Essais, conférences, critique, Aphorismes, Réflexions*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris : Éditions du Seuil, 1984, p. 558).

trop inédites<sup>16</sup> : 1) le désaveu de la civilisation occidentale envers les divinités qui peuplaient jadis son univers (anges, démons, médiateurs de toutes sortes) et plus généralement le « retrait » ou la « mort » de Dieu qui s'annonce ou se couronne dans le célèbre mot de Nietzsche, qui laisse l'espace libre pour la constitution d'un culte des humains supérieurs, et 2) la démocratisation croissante des sociétés occidentales ainsi que l'avènement d'une croyance forte en l'égalité des êtres humains. Si en effet, le génie avait fini par adopter la forme romantique de la « personne créatrice<sup>17</sup> » exceptionnelle et au-dessus de la moyenne, les élans démocratiques des sociétés occidentales, où la question se faisait de plus en plus insistante de savoir comment légitimer une inégalité telle que celle que présente le cas des génies, ont transformé le concept de « génie » qui devait alors renvoyer à ce qui dans la personne humaine est créateur<sup>18</sup>, et non plus à des humains supérieurs. Et cette créativité est bien sûr vue comme une capacité humaine contenue en chacun et chacune de nous; et le « génie » devait finir par signifier la façon unique et personnelle que possède un individu – son style, en quelque sorte, ce qu'il a d'inexprimable, mais que doit laisser entrevoir la complexion de son tempérament. Dans tous les cas, le génie devait cerner l'unique et l'exceptionnel, et donc l'incompréhensible et l'incommunicable.

Le génie apparaît comme la pierre d'achoppement du projet moderne. C'est, par ailleurs, le mode d'être historique de la modernité, la façon qu'elle a de se comprendre qui justifie le critère de l'originalité, qui est celui du génie – en Allemagne romantique, on parlait des *Originalgenies*<sup>19</sup>. Et cette compréhension, c'est celle de soi-même comme source sans précédent

---

<sup>16</sup> Il notait aussi trois approches classiques au problème du génie : 1) l'approche scientifique, qui omet l'aspect sacré, et qui se fait sentir aujourd'hui dans les recherches en psychologie de la créativité et de la performance, 2) l'approche littéraire, qui refuse d'emblée le problème, marquée qu'elle est par le structuralisme et le post-structuralisme, et qui fait, avec la « mort de l'auteur » (Barthes, 1967), d'une pierre deux coups, et 3) l'approche idolâtre et fanatique. L'ouvrage de McMahon entend reprendre l'étude du problème là où les ouvrages d'Edgar Zilsel (1920 et 1926) et Wilhelm Lange-Eichbaum (*Genie – Irrsinn und Ruhm* (1928), *Das Genieproblem* (1931)) ont dû la laisser, c'est-à-dire en soulignant le rapport au religieux, d'une part, et l'aspect sociologique du problème, d'autre part.

<sup>17</sup> S'il y a une capacité humaine qui doit représenter voire même fonder la dignité et la valeur humaine, c'est la créativité. Einstein lui-même affirmait : « la tâche essentielle de l'État consiste bien en ceci : protéger l'individu, lui offrir la possibilité de se réaliser en tant que personne humaine créatrice » (Albert Einstein, *Comment je vois le monde*, Paris : GF-Flammarion, 1979, p. 65). C'est bien non pas ce qui répète et imite, mais bien ce qui en nous crée, qui fonde notre valeur, notre légitimité à recourir en bon droit aux soins de l'État pour nous « réaliser ». Nous voilà encore devant cette séculaire distinction entre imitation et création. Et nous voilà surtout devant une étrange et inquiétante conception d'une « race ou classe des génies », dussent-elle comprendre l'ensemble de la population, qui serait seule digne de recevoir l'attention et la culture planifiée de l'État. Cf. Albert Einstein, *Ibid.*

<sup>18</sup> Sur ce processus, Cf. Eberhard Ortland, « Genie », in *Historisches Wörterbuch der ästhetischen Grundbegriffe*, Stuttgart : Metzler, 2000-2005, Band II, p. 662.

<sup>19</sup> À ce sujet, Cf. Roland Mortier, « IV. Le retentissement des "Conjectures" », *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève : Droz, 1982.

de son propre être, de son propre pouvoir<sup>20</sup>. Quant au mode d'être, c'est celui de la mise en crise de l'état actuel, des conventions et des usages en faveur d'un état futur, encore utopique, mais perceptible<sup>21</sup>. L'idéologie du génie moderne est celle d'une « conscience fondée sur la productivité<sup>22</sup> » (*auf Produktivität gegründeten Selbstbewußtseins*), qui est autant conscience d'elle-même que conscience de son œuvre propre. C'est connu, il n'y a pas de génie sans œuvre. Le génie doit se laisser connaître, se révéler, et c'est par son œuvre que cela s'opère. L'histoire de sa révélation, c'est celle de l'humanité, pour qui chaque invention et chaque œuvre géniale est un pas vers l'avant. C'est là la compréhension moderne de l'histoire. Elle peut être celle des grands hommes et de leurs contributions significatives ou celle des masses et des forces révolutionnaires qui les traversent. Même ce que nous pouvons nommer la « démocratisation du génie », cette ouverture de l'épithète au reste de l'humanité – lui qui fut et est encore communément réservé aux hommes blancs d'Occident, pour le dire grossièrement –, même cela participe encore d'une pensée structurée autour du génie conçu comme a) productivité et b) vocation personnelle. En effet, ce sont là les deux marques essentielles du génie romantique tel que l'époque de Musil en hérite : une fascination pour la production (par opposition à la reproduction) et l'apothéose de l'individualité (conçu comme le sentiment du soi comme d'un héros de roman, comme d'une vie unique et exceptionnelle, bref comme un vague mais tenace sentiment de « vocation »<sup>23</sup>). Lange-Eichbaum affirmait, dans son *Genieproblem*, que le génie, fabriqué socialement par un processus de déification, trahissait toujours une relation entre l'un et la multitude, entre l'individu et la

---

<sup>20</sup> C'est cette idée de « source » telle qu'on l'utilise en art et en littérature, et l'ambiguïté de toute « source » qui lancera Musil dans un embarras qui pourrait s'exprimer à la manière du premier chapitre de son roman : devant une œuvre géniale, on peut éprouver « le sentiment injustifié d'avoir vécu un événement exceptionnel (*I*, 34), tant on ne sait plus ce qui provient originellement d'elle et ce qui la lie à son monde et aux forces de ce dernier qui la traversent. C'est l'ambiguïté de l'« événement » qui se révèle ici, entre élection du destin et résultat du pur hasard.

<sup>21</sup> Dans une entrevue avec Katrin Heise, à propos de Robert Musil et de l'époque qu'il dépeint dans le *MoE*, Inka Mülder-Bach affirme que la crise était devenue une sorte de sentiment essentiel de la vie, qui voguait « *von Krise zu Krise zu Krise* ». Cf. « "Die Welt ist so unendlich kompliziert geworden", Inka Mülder-Bach im Gespräch mit Katrin Heise », le 7 octobre 2013, [http://www.deutschlandfunkkultur.de/die-welt-ist-so-unendlich-kompliziert-geworden.954.de.html?dram:article\\_id=256926](http://www.deutschlandfunkkultur.de/die-welt-ist-so-unendlich-kompliziert-geworden.954.de.html?dram:article_id=256926). Page consultée le 19 Mai 2018.

<sup>22</sup> Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, 1985, p. XIV.

<sup>23</sup> Il faut entendre par vocation l'idée d'un appel presque religieux, une prédestination en quelque sorte, liée fortement au sujet individuel. La vocation doit tracer la voie et fonder l'histoire du sujet. Il s'agit d'un élément essentiel du mythe du génie romantique : « Expression extrême de l'individualisme moderne et du processus déjà évoqué de subjectivation de la responsabilité, le modèle vocationnel devient, avec le transfert de la fonction sacrée de la religion à la production culturelle, le mode privilégié de l'exercice des métiers artistiques, ou plutôt le modèle revendiqué par une élite qui parvient à imposer cette représentation socialement. » (Gisèle Sapiro, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 168, no. 3, 2007, p. 5). Notre second chapitre s'attardera plus longuement sur cette notion.

communauté<sup>24</sup>. Le génie est donc toujours redevable d'une politique. Entre une conception élitiste du génie et une conception démocratique, ce n'est donc qu'une question de degré, qu'une variation dans la structure relationnelle un-multiple ou génie-masse. « Améliorer les conditions sociales », affirmait Darrin McMahon, « élargir l'accès à l'éducation et les possibilités de chacun, c'était étendre les frontières de la république du génie et augmenter le potentiel de tous<sup>25</sup> ». Ce qui se dessine avec évidence, c'est cette structuration du génie comme œuvre, travail opéré dans le réel ou comme force potentielle, qu'elle soit individuelle ou collective, partagée ou réservée.

Quand on considère, donc, le flou qui entoure la notion de génie, qui, comme la bêtise, peut revêtir toutes les formes<sup>26</sup> (un être humain supérieur et élu, une capacité créatrice individuelle ou commune, une énergie vitale...), ce flou qui lui permet d'être le fer de lance tant de la modernité que de sa contrepartie romantique et antimoderne, qui lui permet d'osciller entre des conceptions mystiques ou encore des structurations d'influences catholiques qui mettent l'accent sur l'œuvre accomplie ou d'autres d'influences protestantes qui soulignent plutôt la potentialité de l'individu et des nations, ce flou, disons-nous, fait du génie une notion extrêmement difficile à cibler et qui peut pour ces mêmes raisons servir tous les types d'intérêts<sup>27</sup>. L'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, les associations de la pensée du génie avec des entreprises aussi dégoûtantes que l'idéologie de la pureté aryenne et du *Führer* génial ou encore avec un culte de la personnalité comme celui de Staline dans l'encore jeune U.R.S.S<sup>28</sup>, ainsi que les critiques de plus en plus au fait des enjeux du colonialisme et du féminisme, cette histoire a vite

---

<sup>24</sup> Cf. Wilhelm Lange-Eichbaum, *The Problem of Genius*, traduit de l'anglais par Eden et Cedar Paul, The MacMillan Company, New York, 1932 [1931], pp. 20 et 30. Il se produit en plus, de nos jours, dans les arts et notamment en chanson un court-circuitage de l'appareil critique institutionnalisé qui permet de réduire les coûts de production des produits culturels en mettant de l'avant une conception du « génie » conçu comme un don individuel directement exploitable, mais le plus souvent caché au sein de la masse de la population, et qui ne nécessite dans la plupart des cas aucune formation et aucune culture institutionnelle autre que celle d'un appareil médiatique. C'est ce qui se produit dans le cas des nombreux « talent shows » qui font fortune au petit écran. À ce sujet, voir l'article de Gisèle Sapiro, *Op. Cit.*, p. 4-11.

<sup>25</sup> Darrin McMahon, *Fureur divine. Une histoire du génie*, 2013, p. 127.

<sup>26</sup> « *Es gibt schlechterdings keinen bedeutenden Gendanken, den die Dummheit nicht anzuwenden verstünde, sie ist allseitig beweglich und kann alle Kleider der Wahrheit anziehen. Die Wahrheit dagegen hat jeweils nur ein Kleid und einen Weg und ist immer im Nachteil* », (Robert Musil, « Über die Dummheit », in *GW II*, p. 1288). « Il n'est pas une seule pensée importante dont la bêtise ne sache aussitôt faire usage ; elle peut se mouvoir dans toutes les directions et prendre tous les costumes de la vérité. La vérité elle, n'a jamais qu'un seul vêtement, un seul chemin : elle est toujours handicapée. » (*Essais*, p. 315). Ce qui concerne ici la bêtise (*Dummheit*) doit aussi pouvoir concerner la génialité.

<sup>27</sup> Un malaise s'installe par contre chez Musil et pourrait peut-être expliquer tant soit peu l'absence de ce concept dans les titres des publications sur Musil dans le dernier demi-centenaire – outre l'effet de mode qui oblige à user de paraphrases! Un malaise qui transparaît déjà sous la plume musilienne, dans le grand roman mais aussi et surtout dans les essais et dans les journaux. Encore une fois, notre chapitre 2.1 explicitera en grande partie ce malaise.

<sup>28</sup> Voir à ce sujet le chapitre « La religion du génie », in Darrin McMahon, *Op. Cit.*, pp. 259-306.

fait, dès la seconde moitié du siècle dernier, de jeter un discrédit féroce sur l'idée de « génie ». Il n'y avait qu'un pas entre ce discrédit et le constat de la « mort du génie ». « La religion du génie est une foi moribonde » affirme McMahon, « il ne reste pratiquement rien de l'enchantement que son objet nous prodiguait<sup>29</sup> ». Le coup de grâce serait en fait l'avènement d'une pensée intransigeante de la démocratie et de l'égalité de tous les êtres humains. En tant qu'exception sacralisée, le génie n'aurait plus de place dans notre monde sécularisé<sup>30</sup>.

Ce que Musil devra, dans un premier temps, nous aider à percevoir, c'est que bien que le génie s'accompagne d'un dangereux culte de l'idolâtrie irrationnelle, il n'est pas encore tout à fait certain que le mépris et le rejet de ce culte, du moins l'aveuglement devant son existence et son essence, sa présence survivante, ne sont pas aussi une forme de contre-idolâtrie irrationnelle. Car il ne faut pas l'oublier, la disparition du génie en tant que catégorie de recherche s'accompagne d'un boom de celui-ci dans la culture populaire<sup>31</sup>. C'est ce paradoxe dont les contours se tracent lentement mais sûrement, selon lequel le génie contredit complètement l'esprit égalitariste de la démocratie, mais que du revers, la démocratie fournit le terreau politique idéal où le génie peut naître (la sentence est à ce sujet fréquemment citée : « la démocratie est la mère du génie », ἡ δημοκρατία τῶν μεγάλων ἀγαθῶν τῆς τῆς τῆς<sup>32</sup>). C'est un trope commun que de dire que les époques de décadence, de guerre, de nivellement vers le bas, les époques de troubles, sont propices à l'apparition du génie. Car le génie, l'être exceptionnel, a toujours eu besoin de l'individu moyen, du *ni fou ni génial*, de l'individu entièrement saisissable, opposé à l'in-saisissable, à l'exceptionnel. Toute exception est toujours dépendante, pour être ce qu'elle est, de ce dont elle est l'exception, c'est-à-dire précisément une exception. C'est le sentiment de critiques comme Edgar Zilsel et Wilhelm Lange-Eichbaum qui ont travaillé à faire voir le génie comme « génialisation<sup>33</sup> » (*Genialisierung*), construction sociale répondant à des besoins profonds et liés à des impératifs historiques, politiques ou religieux.

Quoi qu'il en soit, ce que Musil note à propos du génie à son époque, dans un passage essayistique du roman, c'est que ce dernier relève d'une « mentalité négative [...] faite de doute à l'égard de la possibilité du génie et d'adoration pour tous ses succédanés » (*II*, 988). Nous

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>31</sup> Voir entre autres Ashley Lynn Carlson (éd.), *Genius on Television. Essays on Small Screen Depiction of Big Minds*, Jefferson : Mcfarland, 2015.

<sup>32</sup> Plus littéralement : « la démocratie est nourrice des grands », Longin, *Du sublime*, traduit du grec ancien par Henri Lebègue, Paris : Les Belles Lettres, 1952, XLIV.

<sup>33</sup> Wilhelm Lange-Eichbaum, *Op. Cit.*, p. 26.

reviendrons amplement au cours de ce travail sur cet important passage, qui reprend les développements que Musil accorde à la question dans une série de trois articles publiés au *Literarische Welt* en 1926 que l'on trouve réunis sous le titre *Bücher und Literatur* dans l'édition d'Adolf Frisé de 1978. C'est ce déphasage, donnant lieu à une imprécision qui mènera à ce que l'on puisse dire d'un cheval de course qu'il est « génial », qu'entend dépasser Musil. Christine Battersby identifie, elle, ce déphasage comme une disproportion et un fossé qui s'est progressivement creusé entre la critique professionnelle et la culture envisagée d'un point de vue général : « *Even those academics who have given up using the word often still cling to the old assumptions about Genius in the way that they talk, write and think about human creativity.*<sup>34</sup> ». Le silence sur la question du génie, qui ne fait que perpétuer le tabou, creuser le fossé, est dangereux, et nous empêche de prendre la juste mesure de ce problème. Le génie est un système dans lequel nous sommes pris et il faut supposer que de taire le mot ne permettra jamais d'exorciser la chose :

*Im Tabu über dem Genie setzt sich das Genieproblem fort, in gewissem Sinn radikalisiert es sich sogar. Nicht vom Genie zu sprechen könnte eine der möglichen – unter bestimmten Umständen unausweichlich werdenden – Formen sein, das Verhältnis zu den sprachlos machenden Mächten zu gestalten, das vormals in die Form der Rede vom Genie gebracht worden war.*<sup>35</sup>

Il s'agira ici de laisser voir que le génie est une question et une hantise qui se présente devant nous, encore aujourd'hui. Force est de constater, quoi qu'il en soit, qu'il nous faut affirmer l'inverse de la thèse de McMahon : le génie est encore bien vivant. Seul son nom est (la plupart du temps) proscrit et risible en contexte sérieux ou d'énonciation directe. Il doit nous sembler pourtant inutile et politiquement stérile de se contenter simplement de ne toujours utiliser ce mot qu'en l'accompagnant de guillemets ironiques, mimés par des mouvements de doigts, tant cette notion a contaminé le reste de notre vocabulaire, de nos institutions et de notre compréhension des phénomènes artistiques et scientifiques. C'est la raison pour laquelle Edgar Zilsel écrit :

*Da wir Menschen uns nämlich mehr von Gefühle leiten lassen als von vernünftigen Erwägungen, wird die rein theoretische Zergliederung einem eingewurzelt und überdies halbreligiösen Ideale kaum etwas anhaben können, auch wenn es wirklich gelingen könnte, seine Haltlosigkeit noch so deutlich nachzuweisen*<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a feminist Aesthetics*, Londres : The Women's Press, 1989, p. 16.

<sup>35</sup> Eberhard Ortland, *Op. Cit.*, p. 662.

<sup>36</sup> Edgar Zilsel, *Op. Cit.*, p.55.

Le génie renaît à chaque fois et par d'insidieuses voies. Et il faudrait déterminer si le génie est la maladie de notre mode de penser, la maladie de notre esprit, le rêve corrélatif de notre increvable mélancolie ou tout simplement une notion elle-même très malade, une notion au seuil critique, que nous devrions, nous, les chirurgien.ne.s de la littérature, sauver pour en conserver ce qui était valable. Sur ce point, nous ne sommes pas rendus à pouvoir rendre un jugement, nous n'avons peut-être pas même encore trouvé la question qui nous permettrait de mettre en place les mesures nécessaires, et encore moins élaboré une théorie explicative<sup>37</sup>. Mais le fait demeure. Même si les critiques structuralistes et post-structuralistes ont solidement ébranlé notre vision de l'auteur et des propensions divines qu'il avait démesurément pris, son génie demeure infatigable, comme un gène transmis dont on ne peut arrêter la reproduction. Selon ces critiques, l'artiste n'aurait plus aucune autorité sur son œuvre, et l'originalité ne proviendrait plus des profondeurs créatrices de son âme ou de ses émotions. On tendait alors à s'éloigner du romantisme. Ces critiques, par contre, n'ont pas résonné aussi fort que nous pourrions le croire. Elles n'ont pas tort, pourtant. Seulement, elles parlent, ces critiques de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, de l'absolu et ignorent le réel et la vie hors de celui-ci; cet absolu dont les murs ressemblent étrangement à ceux de nos universités : « *Because the new aestheticians don't try to re-describe the figure of the artist, but instead set out to deprive him of all authority, they actually help the old Romantic aesthetics to thrive in the world outside specialist journals and outside university walls.*<sup>38</sup> » Si quelque chose devait montrer que le mythe du génie est encore persistant aujourd'hui, ce ne serait certes pas sa présence sacrée et respectée, son buste immortel à l'entrée d'un pavillon académique, mais bien la viscéralité des attaques qu'il reçoit, l'ampleur des refus et irritations qu'il suscite.

Et il apparaît bien difficile, pour celui ou celle qui entend dépasser le génie comme moment structurel de la compréhension artistique et philosophique du moderne, de dépasser le mouvement même du dépassement, de déjouer cela même qui se veut l'instance par excellence du déjouement. À bien des égards, le projet musilien apparaît comme une tentative de sauver la

---

<sup>37</sup> À l'instar de Musil, pour qui l'affiliation avec un sens du possible qui doit être à l'écoute permanente des autres façons de faire et des autres perspectives, nous ne nous attacherons pas à y trouver des causes qui expliqueraient de façon nécessaire la résurgence perpétuelle du mythe du génie. C'est une part de la surprise qui nous attend ici. Seul le Principe de Raison Insuffisante (Cf. *I*, 193) donne lieu légitime à cette résurgence, et il ne faut pas la ramener à une quelconque des raisons qui se créent sous la forme d'analogies plus que de causes (les tendances irrationalistes et religieuses qui accompagnent souvent le culte du génie nous fourniraient un exemple : elles sont dans chaque cas analogues, mais rien de plus).

<sup>38</sup> Christine Battersby, *Op. Cit.*, pp. 15-16.

généralité<sup>39</sup>. Qu'advienne ce que doit au « génie »<sup>40</sup>, la « généralité », elle, doit être sauvegardée, car c'est là le projet humain même de nos civilisations qui se dévoile comme enjeu. Dans un certain sens, cependant, le génie n'a pas à être sauvé, c'est un héritage déjà si puissant pour Musil comme pour nous que vouloir « sauver » ou « tuer » le génie ressemblerait davantage à ces délires fiévreux propres aux mégalomanes et aux historiens mythomanes qu'à une sage résolution. La généralité, cependant, peut être « sauvée » tant est que l'on entend par là qu'une compréhension en est perdue ou rendue obscure et que « sauver » serait alors presque un synonyme de « comprendre »<sup>41</sup>. Walter Moser parle alors d'une alliance stratégique de la part de Musil avec le premier romantisme<sup>42</sup> et c'est ainsi qu'il faut comprendre, peut-être, l'attachement de Musil à la pensée du génie. Mais il importe aussi de la comprendre autrement, et de façon peut-être encore plus forte, car le génie est pour Musil et son époque, comme pour nous et la nôtre, une aporie. Quelque chose comme un héritage malaisant, mais qui fait partie de nous. Le génie, sous sa forme aujourd'hui la plus commune et la plus accessible – demandez donc à Newton, à Kant ou même à Lord Byron s'ils auraient jamais cru possible d'assister à un « cours de génie » comme cela nous est possible à nous! – se présente sous la forme du génie technique. Telle l'antique invocation des muses ou telle la Pythie où l'on convoquait des esprits puissants qui nous parleraient à travers les vapeurs enivrantes, la technique moderne, domaine par excellence du génie, est un mode de dévoilement de l'être. Et ce dévoilement s'opère en ce que la technique somme l'être à la raison, c'est-à-dire l'accumule comme « fonds » (*Bestand*), le présente comme disponibilité, puis le rend ouvert au façonnement. Contrairement à la

---

<sup>39</sup> Nous reprenons ici sciemment le vocabulaire du sauvetage afin de faire écho à la thèse célèbre de Jacques Bouveresse selon laquelle le roman de Musil serait une tentative de « sauvetage du moi sur le terrain de l'éthique » (Cf. « La science sourit dans sa barbe », in Stéphane Cordier (dir.), *Robert Musil. L'Arc. Cahier Méditerranéens*, Paris : Librairie Duponchelle, 1990, p. 22).

<sup>40</sup> L'allemand connaît deux substantifs, *Genie* et *Genialität*, ainsi que deux adjectifs, *genial* et *genialisch*. Le français ne connaît que les trois premiers, « Génie », « généralité » et « génial ».

<sup>41</sup> Il faut noter au passage que la « généralité » n'est pas à proprement le parler le caractère du « génie ». C'est là plutôt l'emploi de l'adjectif « génial ». Il en va de la « généralité » par rapport au « génie » comme de la « chevalité » par rapport au « cheval », c'est-à-dire que le premier est l'essence du second. Or, comme personne n'irait dire que l'essence du cheval puisse être elle-même un cheval qui pourrait se tenir aux côtés de ce dernier et, qui sait, conduire un char ou le dépasser dans une course, il faut alors supposer que l'essence du cheval n'est pas un cheval. L'essence du génie, ne serait pas un génie, ni le génie, ni même géniale. La généralité, en tant qu'essence du génie, serait autre chose. « La généralité du génie, s'il y en a, nous enjoint en effet de penser ce qui soustrait une singularité absolue à la communauté du commun, à la généralité ou à la généralité du genre et donc du partageable » (Jacques Derrida, *Op. Cit.*, p. 9). C'est ainsi que les concepts seront utilisés au cours du présent travail. Si l'on dit, par exemple, que le génie est une figure d'exception ou encore l'incarnation d'un privilège, il faut encore remonter au-delà de l'exception et du privilège afin de comprendre ce que c'est que cette figure. Au cours de l'histoire, le concept de « généralité », qui devait fournir une réponse à la question « qu'est-ce que le génie? » deviendra de plus en plus large et flottant.

<sup>42</sup> Cf. Walter Moser, « D'une crise à l'autre. Musil et les enjeux de la (post-)modernité », in François Latraverse et Walter Moser (éds.), *Vienne au tournant du siècle*, Montréal : Éditions Hurtubise HMH, 1988, p. 297.

connaissance (ἐπιστήμη), la technique (τέχνη) dévoile, par la production qui réquisitionne le réel, ce qui ne nous est pas encore donné, le nouveau qui donne *prise* sur le réel<sup>43</sup>. Il n'est pas question ici de moyens sophistiqués, mais de mode d'appréhension du réel. Ce qui demeure, ici, du génie romantique, c'est sa qualité de législateur et de dominateur, devant qui la nature se pose, et par l'entremise duquel la nature devient œuvre. Et la technique, s'érigeant en système<sup>44</sup>, est donc bien impersonnelle tout comme « l'innovation technique nous appartient moins que nous ne lui appartenons<sup>45</sup> ». C'est cette œuvre commune, qui implique dévouement et héroïsme, qui fascinait d'ailleurs le jeune Ulrich, pris comme Musil au carrefour de plusieurs carrières, dont l'ingénierie et les mathématiques. Mais la disproportion qui se crée entre la « technicisation » irréversible<sup>46</sup> des structures sociales et la présence résiduelle de nombreux discours moraux inadaptés à cette culture technique, la disproportion causée par cette malaisée coexistence de plusieurs modes d'être, dont ceux de la précision et de l'imprécision, et qui fournit à Musil un des thèmes centraux de son œuvre et de ses interrogations morales, cette disproportion, disons-nous, représente moins un problème qu'une situation aporétique et il ne nous appartient pas ici de trancher avec précipitation. N'empêche, c'est dans ce creux, entre précision et imprécision, que se dessine l'enjeu de la question du génie.

Face à cette revitalisation de ce que l'on pourrait appeler une « culture du génie » à travers la technique, qui reprend certains tropes et certains champs de force des notions anciennes et romantiques de génie, la croyance au génie est aussi malmenée – parfois le lieu d'une exaltation pieuse, parfois celui d'un rejet massif – qu'étouffée sous plusieurs couches, sous plusieurs sédimentations idéelles et historiques. Et c'est bien ainsi que le thème sera traité dans le *MoE*, comme un résidu historique, un concept riche d'une longue évolution, et dont chaque phase, chaque étape, loin d'avoir été supplantée par la suivante, est l'objet d'une réverbération, c'est-à-dire se multiplie fantomatiquement en de multiples échos qui apparaissent même parfois de façon contradictoire. Le propre de cet effet de sédimentation historique est de faire de la notion de « génie » à la fois tout et rien : tantôt divinité, tantôt humain; tantôt don divin, tantôt talent inné;

---

<sup>43</sup> Cf. Martin Heidegger, « La question de la technique », in *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris : Éditions Gallimard, (Collection TEL), 1958, [1954].

<sup>44</sup> Il ne s'agit plus de l'apparition de moins en moins isolée de « phénomènes techniques », mais bien plutôt de leur imbrication dans un système qui ne permet ni retour en arrière ni exception à la logique qui est la sienne. Le propre d'un système, dans la définition ellulienne, est l'interdépendance des éléments, de façon à ce que le fonctionnement général paraisse autorégulateur. Cf. Jacques Ellul, *Le système technicien*, Paris : Cherche midi, (coll. « Documents »), 2012, p. 87.

<sup>45</sup> Jacques Ellul, « La technique considérée en tant que système », in *Les Études Philosophiques*, n. 2, 1976, p. 1.

<sup>46</sup> *Ibid.*

tantôt apanage d'une élite, tantôt qualité profonde cachée en chaque humain; tantôt force de l'histoire, tantôt destin individuel; tantôt énergie inconsciente, tantôt travail conscient. Contrairement à l'analyse que proposait Edgar Zilsel, en 1918, nous ne saurions, à la lumière de ce que nous venons de dire, considérer le génie seulement en tant que « personnalité<sup>47</sup> ». Nous prendrons donc en compte que Musil hérite d'un « concept » du génie qui est tout ça à la fois, qui n'est même plus un concept, peut-être une « image », une résonance, un séculaire instinct ou encore un vieux rêve...

Et en ce domaine, le besoin d'illusion éprouvé par l'humanité est au moins aussi grand que son besoin de désillusion. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs facteurs furent invoqués dans la recherche afin de cerner l'essence du génie. Parmi les facteurs cognitifs : l'intelligence, la connaissance, le savoir et les capacités techniques, les habilités particulières. Parmi les facteurs environnementaux : les contextes politiques, religieux, culturels, socio-économiques et éducationnels. Parmi les facteurs personnels : la motivation interne, la confiance en soi, la non-conformité<sup>48</sup>. Tant de facteurs, tant de fleuves qui peuvent s'écouler, mêler leur courant et finir tant petit bassin que sublime océan, tant de considérations déployées afin de cerner ce qui est bien « l'apogée de l'entreprise humaine<sup>49</sup> », qui ne mènent par contre qu'à une hypothèse, si bien et bellement échafaudée soit-elle, qu'à une suite d'écoulement d'eaux, au fond, sans nulle trace de magie. L'hypothèse du génie, d'un don divin. Mais voilà, devant l'affligeant constat qu'une raison insuffisante gouvernait le partage et la répartition de la génialité à travers les individus et les peuples, les espaces et les âges – tout comme celles de la bêtise, d'ailleurs! – l'ensemble des spécialistes, des phrénologues et criminologues physiognomoniques aux spécialistes de la psychométrie expérimentale ou de l'approche génétique psychophysiologique<sup>50</sup> se retrouvaient désarmés et en bien mauvaise posture de distinguer la génialité de l'échauffement excentrique de la gaucherie humaine; et le génie prenait alors toujours l'apparence de ce qui restait une fois tout le reste examiné. C'est-à-dire, finalement, bien peu de choses ou rien du tout. On en revenait à l'hypothèse d'un don magique, d'une élection divine. Toute cette science avait un côté destructeur : on espérait réduire à néant les fumisteries de cet antique « génie » qui enflammait

---

<sup>47</sup> Edgar Zilsel, *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>48</sup> La liste est tirée de Hans Eysenck, *Genius. The Natural History of Creativity*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995, p. 39, et constitue un résumé, une collection réunie par l'auteur à partir de nombreuses autres études en psychologie et science du comportement, des facteurs impliqués dans l'explication des comportements créatifs propre aux individus dits « géniaux ».

<sup>49</sup> *Apogee of human endeavour*, Cf. Hans Eysenck, *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 7.

l'âme des romantiques. De « telles idées », écrivait Musil, « qui dévoilent en effet dans une certaine mesure les trucs de l'illusionnisme humain, bénéficient toujours d'une sorte de préjugé favorable et passent pour particulièrement scientifiques » (*I*, 412). Tout se passe pourtant comme si les facteurs extérieurs laissaient transparaître seulement l'intérieur inaccessible du génie et nous permettaient seulement de fantasmer et de se pâmer devant cet absent mais nécessaire noyau. À cet effet, Darrin McMahon écrivait :

*N'était-il pas ironique, alors, que [Lewis] Terman puisse déclarer, en annonçant l'avènement de la science du génie, que la naissance de celle-ci avait été longtemps retardée par les "croyances en vigueur, qui relevaient de la superstition, concernant la nature essentielle du Grand Homme, lequel était communément considéré par les masses comme placé qualitativement à part du reste de l'humanité, comme le produit de causes surnaturelles". Car la science que lui et d'autres défendaient a fait autant que toutes les superstitions pour placer qualitativement le génie à l'écart.*<sup>51</sup>

De l'autre côté, en effet, les adversaires de la science, les spiritualistes, ésotériques et autres extatiques modernes auprès desquels bon nombre de poètes viennent souvent s'approvisionner, ne manquaient pas d'en inférer que les démons, divinités et nombreux *genii*, tels que les décrivaient les anciens, peuplaient encore notre monde et expliquaient l'élection mystérieuse d'individus suprêmement doués ou engagés dans une voie à part et exceptionnelle, et ce peut-être de manière plus satisfaisante que toute mesure du cerveau humain! S'il y a bien un désir d'illusion profondément ancré dans l'humain, et qui peut s'exprimer sous la forme du culte du génie qui laisse alors transparaître un « désir pour le transcendant et l'extraordinaire [qui] semble faire partie de notre héritage commun<sup>52</sup> » ou encore un inguérissable besoin d'élever des idoles<sup>53</sup>, il entre aussi en jeu une grande part de perversité scientifique qui, par plaisir de voir chuter les idoles alors redevenues créatures humaines ainsi que par plaisir enfantin de voir s'écrouler le château de sable de ses petits camarades, humilie les idéaux et offre le champ libre à l'ingénieur pour s'amuser dans un monde maintenant débarrassé du mystère que lui procuraient les entités surnaturelles de jadis et y bâtir plaisamment un monde à son image. « Il y a un charme qui peut être irrésistible », écrit Bouveresse à propos de Sigmund Freud, « dans la destruction du préjugé<sup>54</sup> ». Et il en va de même dans les récits biographiques, traditionnellement idolâtres et hagiographiques, mais qui prennent parfois un malin plaisir à souligner les faiblesses et mauvais côté de la personnalité d'un artiste ou de quelque autre « Grand Homme », pour reprendre les

---

<sup>51</sup> Darrin McMahon, *Op. Cit.*, p. 256.

<sup>52</sup> Harold Bloom, *Genius : A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, Fourth Estate, 2002, p. 7.

<sup>53</sup> « *Human beings have a craving to worship* », Wilhelm Lange-Eichbaum, *Op. Cit.*, p. 48.

<sup>54</sup> Jacques Bouveresse, *Philosophie, mythologie et pseudo-science : Wittgenstein lecteur de Freud*, Paris : Éditions de l'Éclat, 1991, p. 139.

mots de Terman<sup>55</sup>. C'est ce que fait par exemple Herbert Kraft, dans son *Musil* (2003), biographie qui se plaît à rappeler fréquemment que Musil était avare, difficile d'approche, parfois prétentieux et souvent jaloux de ses contemporains (jusqu'à faire semblant de ne pas les avoir lus) pour ne nommer que certains caprices parmi d'autres, qui n'ont d'égaux que les fantaisies du biographe à sauter de la vie à l'œuvre dans un incessant et souvent confus va-et-vient.

Quoi qu'il en soit, nous le voyons assez nettement : l'héritage du génie est lourd et confus et son histoire tend souvent à s'acheminer dans un paradoxal ni... ni... dans lequel nulle solution n'est envisageable, dans un status quo en faveur duquel jouent fortement les deux principes du laisser-faire (*Prinzip des Gewährenlassens*) et de la raison insuffisante, situations qui forment, semble-t-il, les « conséquences inextricables auxquelles conduit l'examen intellectuel de la question » (*verwirrten Konsequenzen, zu denen die intellektuelle Prüfung der Frage führt*, II, 1818). Le roman de Musil entendait bien montrer quelles étaient les conséquences de cet immobilisme. L'affaire du génie paraît alors très semblable à l'affaire Moosbrugger : ni coupable ni innocent, il doit cependant être tout à fait l'un ou tout à fait l'autre. Ni fou ni sain, il est *insuffisamment malade* et *insuffisamment en santé*. Si nous abordons la question à l'aide de l'écrivain par excellence de la K.u.K et non à l'aide de quelque autre, c'est que Musil est à la fois consciemment et inconsciemment intrigué par cette situation, qu'il décrit ainsi de façon exemplaire dans une ancienne ébauche du *Nachlass* concernant Clarisse (permettons-nous ici de citer longuement) :

*Die Ursprünglichkeit geistiger Leistungen wird heute noch falsch eingeschätzt. Der überkommene Heldensinn streitet bei jedem neuen Gedanken und jeder Erfindung noch immer um die Priorität, obgleich wir aus der Geschichte dieser Streitigkeiten längst wissen, daß jede neue Idee in mehreren Köpfen zugleich entstanden ist, und er findet es aus irgend einem Grund richtiger, sich das Genie als ein Quelle vorzustellen statt eines Stroms, in den vieles gemündet ist und der vieles verbindet, obgleich die genialsten Gedanken nicht mehr sind als Veränderungen anderer genialer Gedanken und kleine Beigaben. Darum «haben wir» auf der einen Seite «keine Genies mehr» – weil wir nämlich den Ursprung allzudeutlich zu sehen glauben und uns durchaus nicht dazu ergeben wollen, an das Genie einer Leistung zu glauben, die sich aus lauter Gedanken, Gefühlen und sonstigen Elementen zusammensetzt, welche wir einzeln unvermeidlich schon da und dann angetroffen haben müssen. Andererseits übertreiben wir die Einbildung vom Originalitätscharakter des Genies – zumal dort, wo die Prüfung an den Tatsachen und am Erfolg fehlt, also überall, wo es sich um nichts weniger als unsre Seele handelt – in einer so sinnlosen und verkehrten Weise, daß wir sehr viele Genies haben, deren Kopf nicht mehr Inhalt besitzt als ein Zeitungsblatt, aber dafür eine auffallende und originelle Aufmachung. Diese, verbündet mit dem falschen Glauben an die unvermeidliche Ursprünglichkeit des Genies, verfeindet mit dem dunklen Gefühl, daß nichts hinter ihm steckt, gipfelnd in der völligen Unfähigkeit, aus den unzähligen Elementen einer Zeit jene Gebilde des geistigen Lebens zu schaffen, die nicht mehr sind als Versuche und doch den vollen Ernst der Sachlichkeit haben, gehört zu jener*

---

<sup>55</sup> Lewis Terman (1877-1956), psychologue américain, connu pour ses *Genetic Studies of Genius* (1921-1956), et pour ses développements du fameux « *IQ Test* » à partir de l'Échelle d'Intelligence Stanford-Binet.

*flauen Stimmung voll Zweifel an die Möglichkeit des Genius u. Anbetung vieler Ersatzgenies, die heute herrscht. (II, 1732-33)*<sup>56</sup>

Nous verrons que Musil, à travers son œuvre, laisse deviner une relation très ambiguë aux notions de génie et de génialité. Entre ses ambitions artistiques propres et son dégoût pour l'idéologie du génie-sauveur, entre son amour pour l'héroïsme anonyme de la science et sa fascination pour la quantité de sentiments que peut engendrer la seule mention d'un nom irradié de grandeur morale, il n'y a pas à choisir et à sauvegarder des éléments de manière à espérer constituer ce qui serait la « philosophie musilienne du génie ». Le roman n'est pas lui-même un *Secrétariat général pour l'Âme et la Précision!* Il ne s'agit pas d'un « *geistig-seelischen Bilanz der Zeit* », comme l'affirmait en 1930 un des premiers critiques du roman<sup>57</sup>. Notre seule ambition est peut-être finalement de faire voir que la modernité de Musil est multiples fois orientée à ce sujet, souvent consciemment regroupée en barricade contre l'influence irrationaliste de la pensée du génie ou hérissée face à la génialité, l'attaquant de multiples pointes d'ironie et de critiques, tout en observant les réminiscences actuelles de ce mythe au niveau social, politique et littéraire; mais aussi souvent nourri des ambitions plus que géniales de la littérature moderniste<sup>58</sup>, vieille fille d'un romantisme encore plein d'espoir, d'exaltation et de crainte révérencielle en face des éternels fantasmes de totalité. En toute destruction du mythe, il y a sa lente reconstruction. C'est pourquoi Musil nous paraît essentiel : afin d'atteindre à une compréhension de l'énigme du génie qui dépasse la formulation antithétique qui ne mène, elle, qu'à une ultime question de croyance

---

<sup>56</sup> « Aujourd'hui encore, on n'apprécie pas exactement l'originalité des productions de l'esprit. À chaque pensée, à chaque invention nouvelle, l'esprit héroïque traditionnel lutte pour la priorité, bien que l'histoire de ces disputes nous ait montré depuis longtemps que chaque idée nouvelle naît toujours dans plusieurs cerveaux à la fois ; cet esprit, pour on ne sait quelle raison, préfère se représenter le génie comme une source à y voir un fleuve où beaucoup d'éléments ont débouché et qui en relie beaucoup d'autres, bien que les plus géniales pensées ne soient rien de plus que la modification d'autres pensées géniales, de modestes additions. C'est pourquoi, d'un côté, « nous n'avons plus de génies », parce que nous croyons voir trop distinctement l'origine et que nous nous refusons absolument à croire au caractère génial qui ne se compose que de pensées, de sentiments, et autres éléments habituels que nous savons avoir rencontrés déjà ici ou là. D'autre part, nous exagérons l'originalité du génie (surtout là où l'épreuve des faits et du succès fait défaut, c'est-à-dire partout où il ne s'agit de rien de moins que de notre âme) d'une manière si absurde et si sottise que nous avons d'innombrables génies dont la tête n'est pas plus pleine qu'une page de journal, mais dont la présentation est originale et frappante. Celle-ci, associée à une croyance erronée en l'inévitable originalité du génie, brouillée avec le sentiment obscur qu'il n'y a rien derrière lui, culminant dans l'incapacité à tirer des éléments d'une époque ces figures de la vie intellectuelle qui ne sont pas plus que des essais tout en ayant le sérieux de l'objectivité, celle-ci relève de la mentalité négative qui règne aujourd'hui, faite de doute à l'égard de la possibilité du génie et d'adoration pour tous ses succédanés. » (II, 987-988)

<sup>57</sup> Il s'agit de Efraim Frisch, cit. in Herbert, Kraft, *Musil*, Vienne : Zsolnay, 2003, p.161.

<sup>58</sup> Nous reprenons la distinction opérée par Jacques Le Rider entre modernisme et modernité. Le premier terme désigne un « durcissement doctrinal » des conceptions modernes, son instanciation dans un courant, alors que le second prend ses distances du premier et renvoie à un mode de penser, de faire ou de vivre opposé à la tradition et libérateur, mais ne s'enfermant pas dans l'impératif d'être moderne. Cf. *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 40.

ou de non-croyance, question qui ne mériterait alors pas même une ligne dans un travail de recherche.

Mais l'entreprise musilienne, de ce point de vue, comme celle que nous poursuivons présentement indépendamment de l'auteur du *MoE*, ne s'arrête pas à une compréhension. S'il y a en toute pensée pieuse part de compréhension respectueuse de son objet et de soi, il y a aussi part d'interrogation téméraire et d'engagement complet, ce qu'il nous faut nommer le questionnement. Et l'étonnement qui peut nous frapper devant les paradoxales formulations musiliennes, qui tendent d'ailleurs à dévoiler le fossé infranchissable qui s'est aujourd'hui creusé entre les institutions universitaires d'une part et la culture populaire d'autre part en ce qui a trait à la question du génie, cet étonnement ne doit pas masquer les remous pratiques d'une telle interrogation. Musil avait pensé dédier son œuvre aux générations futures, qui auront à recommencer là où la sienne s'est arrêtée avec la guerre<sup>59</sup>. Le génie, qui emporte les passions, tant en sa faveur qu'en sa défaveur, nourrit les obsessions, suscite le besoin d'identification comme le besoin de destruction, constitue un mythe ou une idéologie qui prend le relais et forme une continuation de la guerre en temps de paix – et ce, sans passer par la politique<sup>60</sup>! Le génie est une forme de « politique » dissimulée, sous forme d'art ou de science, et parle le « langage souterrain de l'inégalité<sup>61</sup> ». Malgré l'attitude perplexe et le rapport difficile de Musil et de son héros Ulrich envers l'action, l'écrivain ne s'oriente pas moins vers l'alignement traditionnel du Vrai, du Bien et du Beau et récuse ainsi ce que nous nommerions les apories de la post-modernité ou encore l'ère de la « post-vérité ». Entre la crise de la « valeur humaine en soi » qu'est la génialité et son articulation utopique, il y a chez Musil une recherche passionnée mais sage, et donc lente et pleine d'espoir, de l'humain complet, une recherche éthique, qui ne s'encombre pas dans les tergiversations intellectuelles comme le fait plus souvent qu'autrement Ulrich. Elle s'exprime, cette recherche, dans la *Geniemoral* que le roman esquisse de plus en plus précisément et associe à « l'utopie de l'autre état », puis dans celle de la « mentalité inductive » (chp. 2.3), dans le refus corrélatif d'abandonner le concept de vocation mis en crise dans les cadres narratifs modernistes et les philosophies existentialistes ou pessimistes (chp. 2.1), et dans

---

<sup>59</sup> Ce qu'il n'a finalement pas fait. Cf. Jacques Bouveresse, *L'homme probable. Robert Musil, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, Paris : Éditions de l'Éclat, 1993, p. 63.

<sup>60</sup> « *Dieser Ambivalenz macht das Modell des schönen und sinnreichen Kunstwerks sowie die Persönlichkeit des Künstlers anziehend für diffuse Repräsentations- und Identifikationsbedürfnisse, die sich gerade nicht in einer schlagkräftigen Armee, in technischer Überlegenheit oder in einer Reichtümer anhäufenden Ökonomie eines Vorrangs vor den anderen politischen Größen versichern konnten.* » Eberhard Ortland, *Op. Cit.*, p. 671.

<sup>61</sup> Cf. Darrin McMahon, *Op. Cit.*, p. 24.

l'ironie qui n'arrive ni tout à fait à cacher son amour pour son objet ni tout à fait à invisibiliser l'exigence de construction et de synthèse qui la nourrit (chp. 3).

Nous trouvons effectivement Musil, en bon Cacanien malgré lui, fils du *Doppeladler*, en train de concilier à tout prix raison et sentiment, modernité et décadence, science et mystique. Il y a en effet chez Musil ce mouvement de la conciliation, du « prendre avec » propre à la compréhension philosophique, et de la résolution pratique dans la découverte-crédation propre à la science moderne, dont le génie doit fournir le savoir. Il s'agit d'un refus *tous azimuts* de céder à une seule perspective. Nous verrons en effet plus loin dans cette recherche, comment Musil entreprend, de son héritage perspectiviste nietzschéen, de mener la recherche du *point des points*, là où tant les journalistes (Cf. I, 140) que les artistes, politiciens, scientifiques ne s'occupent que d'un seul point qu'ils font leur au sein (et au profit) d'une carrière dans le monde. C'est la raison pour laquelle la polémique musilienne, celle que Musil met en scène grâce à Ulrich, héros en quête de vocation, mais qui les refuse toutes, ou plutôt les construit pour ensuite les récuser au nom de la vocation elle-même, la polémique musilienne, disons-nous, est ambiguë : la poursuite de la vocation pure, la quête de la génialité doit être le versant d'un extrême refus<sup>62</sup> de toute vocation intermédiaire, de tout compromis. Et cette tension vers la génialité n'est pas la recherche de la vraie génialité au sens où celle-ci serait, au bout du chemin, découverte, mais bien au sens où elle est l'instanciation de la génialité même dans sa vérité historique, c'est-à-dire dans sa complète et totale négativité. Cet autre héritage, celui de la « négativité » doit aussi nous aider à saisir le mouvement de la pensée musilienne du génie. Cette dernière ne vise pas un objet, dont elle rendrait compte, mais y prend part, s'en retrouve traversée et en assume la tension. Et c'est là qu'une étude du roman musilien peut nous fournir un exemple frappant de l'ampleur de la question du génie : il n'y a pas de rejet possible de la génialité, si irréaliste qu'elle paraisse être. Qui plaiderait pour l'abolition du rêve sous prétexte que le rêve n'est pas la réalité? C'est la raison pour laquelle Ulrich a pu affirmer qu'il « fallait abolir la réalité » (I, 763). La pensée musilienne du génie est « vivante », c'est-à-dire non seulement qu'elle concilie et refuse d'épouser un seul des points, une perspective parmi d'autres, mais aussi et surtout qu'elle est morale.

---

<sup>62</sup> Selon Claudio Magris, Ulrich représenterait le type du « héros du refus » typique du roman moderne. Cf. Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse. Grand style et nihilisme dans la littérature moderne*, traduit de l'italien par Marie-Noëlle et Jean Pastureau Paris : L'esprit des péninsules, 2003 [1984], p. 573.

C'est que cette « pensée » de Musil n'est pas celle d'un philosophe, mais celle d'un romancier. La recherche ulrichienne qui s'exprime dans « l'utopie de l'autre état » ou dans la *Geniemoral*, n'est pas reprise, disons-nous, telle quelle par Musil lui-même; du moins, il ne se peut agir que d'une solution partielle (*Partiällösung*). La représentation de cette recherche dans le *MoE* et son imbrication avec le développement de l'action, des autres thèmes et de la narration, dévoile un engagement plus large de la part de Musil, un questionnement qui pourrait prendre la forme d'une telle interrogation : Est-ce que la morale géniale (*Geniemoral*) peut aussi être collective, ou vécue collectivement? Nous montrerons ici comment Musil entend traverser la « crise de la génialité », qui n'est au fond qu'un éternel balancement entre les deux thèses selon lesquelles il n'y a plus de génie et il n'y a que des génies, comment il entend, à défaut de rejeter son héritage romantique du génie, l'embrasser totalement dans l'exigence de la vraie génialité afin d'espérer, paradoxalement, à un monde où le mot même de « génie » n'existerait pas. Mais nous montrerons ce faisant, ce en quoi cet embrassement ne s'extirpe pas du complexe crise-utopie que déploie la pensée du génie, ce en quoi l'entreprise musilienne ne fait que remplacer la figure du génie romantique par une nouvelle figure, celle du génie essayistique, plus précisément moderniste, mais tout autant prise par l'idéologie du génie, faisant voir au passage la difficulté de s'attaquer au mythe du génie.

Mais voilà, une entreprise comme la nôtre contient sa part de risques. Sommes-nous à l'abri, nous qui parlons du génie, qui voulions nous y introduire, de tous modes de pensées issus de l'obsession du génie lui-même? C'est-à-dire, dans nos présupposés, dans nos critères, nos inquestionnés. Car le génie représente le point de fuite de notre compréhension, l'explication que l'on s'offre à défaut d'une meilleure, mais qui forge tout de même nos aspirations et nos désirs. De plus, la situation semble s'être complexifiée depuis que les approches telles celles de Lange-Eichbaum et de Zilsel ont, au début du XXe siècle, proposé la solution de la perspective sociale sur le problème, et ont lié ce dernier à celui de la célébrité et de la gloire – le concept de « génie » s'étant rapproché de son vieux frère, l'« ingénieur ». La question, tout de même, se pose : comment s'attaquer au génie? Peut-on trouver un autre critère qui nous permettrait de s'opposer à lui et à son emprise sur les structures de notre esprit et de nos émotions? Et dès lors, cette stratégie qui consiste à opposer au génie son point de cécité, ce à quoi, malgré ses prétentions, il ne peut atteindre – si tel est que nous trouvions jamais cette alternative –, cette stratégie ne réutilise-t-elle pas les outils mêmes du génie : l'exclusivité et la séparation, souvent déguisées en

inclusivité et totalité? Sommes-nous intoxiqués par une culture trop pleine de génies, faisant de nous un être ivre d'exceptionnel, dipsomane qui louange le génie comme l'ivrogne la bouteille tout en l'exécitant<sup>63</sup>? Si nous nous occupons du génie, nous qui, présentement entreprenons de le questionner grâce à Musil, sollicitons-nous de lui des réponses; tentons-nous, comme bien d'autres avant nous, de lui arracher ses terribles secrets? Sommes-nous jamais sûrs de simplement questionner « scientifiquement » le génie? Devant l'annonce de sa mort, ne nous précipitons-nous pas vers lui comme le jeune Raskolnikov sur la petite jument rouée de coups<sup>64</sup>? Puis nous confesserons-nous, comme ce dernier, d'avoir commis ce crime et même pire!, de l'avoir raté, l'impossible déicide?

Car le génie ne se présente pas à nous à la manière d'un sujet comme les autres; il nous traverse et nous hante, nous répugne et, nous répugnant, de nouveau il déploie subtilement ses attraits. Évidemment, ce sujet ne se traite pas de manière détachée. Ce sujet n'est pas détaché. Ce sujet, pierre d'achoppement de notre civilisation, n'est pas autre chose que nous-mêmes, notre humanité occidentale, notre rayonnement divin et notre plus grande honte.

---

<sup>63</sup> Marjorie Garber, dans son article « *Our Genius Problem* » proposait la métaphore de l'intoxication ou celle de l'addiction, plutôt que celle de la religion, utilisée par les Zilsel, Lange-Eichbaum et, bien qu'après elle, McMahon.

<sup>64</sup> Cf. Fédor Dostoïevski, *Crime et châtime*, tome I, traduit du russe par André Markowicz, Arles : Actes Sud, Babel, 1996, pp. 106-108.

## 2 – Le problème du cheval génial

### 2.1 – L'étonnement d'Ulrich. Déroute de la vocation.

À son retour en Angleterre, le capitaine et aventurier Lemuel Gulliver, malgré tout le savoir et l'expérience qu'il a acquis, ne semble plus parvenir à vivre auprès de ses semblables. C'est que ces derniers n'apparaissent maintenant que sous la forme de *Yahoos*, des humanoïdes monstrueux et déformés. Il s'agit de l'impact de la rencontre du capitaine avec les *Houyhnhnms*, une race de chevaux ayant édifié une civilisation pure et paisible, fondée uniquement sur la raison, maîtres des *Yahoos*. Cette rencontre l'a laissé marqué, comme hanté par une image carnavalesque où l'ordre habituel et humain est renversé. La grandeur et l'exemplarité des *Houyhnhnms*, malgré leurs tendances apathiques, eugénistes et cruellement rationnelles, ont fait trop grande impression : quelque chose en Gulliver s'est confirmé, ou peut-être simplement modifié, déplacé<sup>65</sup>.

C'est une telle visite au pays des *Houyhnhnms* que semble avoir effectué Ulrich dans le treizième chapitre du premier tome du roman de Musil :

*Am nächsten Morgen stand Ulrich mit dem linken Fuß auf und fischte mit dem rechten unentschlossen nach dem Morgenpantoffel. Das war in einer anderen Stadt und Straße gewesen als der, wo er jetzt wohnte, aber erst vor wenigen Wochen. Auf dem braunen Asphaltglanz unter seinen Fenstern schossen schon die Autos vorbei... (I, 46)<sup>66</sup>*

Et si Ulrich se lève ici du pied gauche, dans un monde transformé, c'est qu'en lui quelque chose le pousse à renoncer, ce matin-là, à devenir, comme cela aurait pu être prévu, un « espoir » dans son domaine, les mathématiques. Quelque chose s'était inversé. L'« animal sacré de la cavalerie » (I, 463), que l'homme s'était habitué à voir de haut lorsqu'il le chevauchait, le regardait maintenant du haut de la cime de ses aspirations – car la génialité est un sommet : *Über allen Gipfeln ist Ruh'*... dit le célèbre poème de Goethe. Mais ce sommet n'est pas pour Ulrich. Puisqu'en effet, c'est bien ce qu'il lit, ce matin-là, dans un journal, « *das geniale Rennpferd* »,

---

<sup>65</sup> Cf. Jonathan Swift, « Gulliver's Travels. Part IV : A Voyage to the Country of the Houyhnhnms », in Jonathan Swift, *The Writings of Jonathan Swift*, édité par R. A. Greenberg et W. B. Piper, New York, Norton & Company, 1973 [1726], pp. 191-260.

<sup>66</sup> « Le lendemain de cette découverte, Ulrich se leva du pied gauche, et du droit, indécis, alla repêcher sa pantoufle. C'était dans une autre ville et dans une autre rue que celles où il demeurerait maintenant, mais peu de semaines auparavant. Déjà, sous ses fenêtres, les autos fonçaient dans l'éclat brun de l'asphalte » (I, 79).

étrange expression qui fait naître<sup>67</sup> en lui le sentiment d'être sans qualités. Quelle qualité peut bien lui être attribuée si la plus grande de toutes peut l'être à un cheval? La vocation, toute vocation qu'il pût bien avoir, est en déroute. Ce sont les ambitions de jeunesse d'Ulrich qui tombent ainsi : celle de devenir un « grand homme », mais aussi celle d'être tout simplement quelqu'un. C'est là le choc qui devra cristalliser Ulrich en observateur retiré *ad interim* hors de l'événementiel, en froid disséqueur des idées, en figure exemplaire de la conscience malheureuse; le choc de découvrir qu'il n'y a plus de manière *personnelle* de vivre qui ne serait pas partie de cette machinerie bien huilée qu'est l'« héroïsme rationalisé » (I, 36) ou qui ne soit pas fonction, en fin de compte, de facteurs *impersonnels*; le choc de constater cet état actuel de confusion où un cheval de course est « génial » alors qu'un ingénieur – un diplômé, rappelons-le, en génie! – ne penserait même pas à appliquer son inventivité à sa propre vie au lieu de la limiter à ce qui se trouve sur sa table à dessin<sup>68</sup> (Cf. I, 69). La déroute de la vocation représente non seulement la situation aporétique du récit héroïque<sup>69</sup> et articule un problème littéraire débordant le cadre musilien, celui de la « crise du roman<sup>70</sup> », mais constituait aussi et surtout une condition *sine qua non* pour faire d'Ulrich une figure fonctionnelle dans le roman, laquelle devait alors fournir à Musil l'occasion de médiatiser sa tâche philosophique et son intérêt pour la question de l'éthique à travers la figure de son protagoniste. Bien qu'il faille distinguer rigoureusement Musil et Ulrich, il serait vain de s'entêter à ne pas faire du second le porte-voix du premier, tout comme il serait réducteur de n'en faire que le porte-voix. Quoi qu'il en soit, il s'agissait d'une condition

---

<sup>67</sup> L'allemand dit « *reift* », mûrir.

<sup>68</sup> Musil écrivait, dans une confession politique écrite en 1913 : « *Der naturwissenschaftliche Verstand mit seinem strengen Gewissen, seiner Vorurteilslosigkeit und Entschlossenheit, jedes Ergebnis von neuem in Frage zu stellen, sobald der geringste geistige Vorteil dadurch möglich ist, tut auf einem Interessengebiet zweiten Ranges, was wir in den Fragen des Lebens tun sollten.* », Robert Musil, « Politisches Bekenntnis eines jungen Mannes. Ein Fragment », in *GW II*, p. 1011. « L'intelligence scientifique avec sa conscience stricte, son absence de préjugés et sa volonté de remettre chaque résultat en question, fait dans une zone d'intérêt de second plan ce que nous devrions faire dans les problèmes de la vie. » (*Essais*, p. 64)

<sup>69</sup> Compris comme ce modèle narratif où un protagoniste jouant le rôle de héros se développe ou affirme son caractère à travers sa confrontation au monde, à l'esprit ou aux autres. Il faut entendre ici ce modèle hérité du *Bildungsroman* et qui pouvait encore imprégner fortement une œuvre comme le *Törless*. Nous trouvons ici le pendant narratif de la mise en question de l'héroïsme opérée par Ulrich, lorsque nous le rencontrons pour la première fois, en I, 36.

<sup>70</sup> Dans « Die Krisis des Romans » (1931), Musil s'interroge à savoir si ce que l'on nomme, selon la coutume, la « crise » du roman, serait une conséquence du fait que l'on ne se laisse plus volontiers « raconter » une histoire. À moins, dit-il que cette histoire se présente sous forme de reportage, comme dans les journaux, ou de besoin idéologique (chez les communistes, les nationalistes ou les catholiques, par exemple). La représentation du héros à *vocation* n'emporterait plus la croyance des lecteurs et lectrices, lesquels deviennent alors suspicieux devant un tel récit. Nous ne prendrons cependant pas à notre compte, ici, le constat d'une « crise » du roman comme de l'apparition soudaine d'une remise en question imprévue, laissant volontairement cette question hors de notre recherche.

nécessaire, car cela justifie l'indifférence obstinée d'Ulrich face à la vie, cette torture d'indifférence qui le pousse à rêver sans cesse à une vie *différente*, une vie qui le ferait bouger. Il faut ajouter que cette indifférence n'est que la face visible de ce qui n'est au fond rien d'autre qu'une exigence totale et forte de maîtriser la vie et sa complexité de manière unitaire<sup>71</sup>, exigence solidaire d'une volonté souvent réitérée de s'occuper de l'essentiel. Cette exigence totale débouchera pour Ulrich dans « l'utopie de l'autre état »<sup>72</sup>. C'est cette condition de totale indifférence liée à une exigence supérieure qui fait d'Ulrich le funambule excentrique et qui installe son personnage et ainsi le roman entier lui-même, dans une tension entre le génie au sommet et la longue vallée de la mélancolie : « *Einer außerordentlichen Gleichgültigkeit für das auf den Köder beißende Leben steht bei ihm die Gefahr gegenüber, völlig spleenige Dinge zu treiben.* » (I, 17)<sup>73</sup> Que ce soit par les tremblements pointus de l'amour dans le second tome ou par les roulements élanés de la pensée utopique dans le premier tome, l'ambition d'Ulrich demeure partout de « vivre essentiellement », ambition devant laquelle le « *seinesgleichen geschieht* », mais aussi l'Action Parallèle, la Cacanie, tout cela constitue une objectivation de la moyenne (*Durchschnitt*) et de la médiocrité<sup>74</sup> (*Mittelmäßigkeit*), une actualisation et un couronnement de l'accidentel, de cette vie qui ne connaît qu'une demi-douzaine de scénarios probables. C'est que Musil se sert en de nombreux passages d'une dichotomie fonctionnelle entre l'humain exceptionnel (*Ausnahmensch*) et l'humain moyen (*Durchschnittsmensch*)<sup>75</sup>, dichotomie qui doit aller de pair avec celle entre le sens du possible et le sens du réel. Peu importe de savoir si à une telle typologie correspond une typologie des humains réels. C'est

---

<sup>71</sup> « La conception scientifique du monde ne se caractérise pas tant par des thèses propres que par son attitude fondamentale, son point de vue, sa direction de recherche. Elle vise la science unitaire. » (« La conception scientifique du monde », in *Manifeste du Cercle de Vienne et autres écrits*, 1929, p. 110). Musil devait retenir du Cercle de Vienne la haine du néoromantisme ambiant de son époque (voir à ce sujet l'essai de Jacques Bouveresse, *Les Lumières des positivistes*, Agone, 2011, pp. 85-87) ainsi que la tension vers une vision unitaire du monde, qui ne soit pas découpée en parties irréconciliables. Mais il entend englober plus, dans cette unité, que ce que la *Syntaxe logique* de Carnap a pu entrevoir. Dans *Der mathematische Mensch* (1913), il écrit que lorsque la pensée en général aura gagné le domaine du sentiment, au lieu de se borner exclusivement au domaine scientifique et rationnel, là et seulement là se méritera-t-elle le nom d'esprit (Cf. Robert Musil, « Der mathematische Mensch », in *GW II*, p. 1004).

<sup>72</sup> Nous expliciterons dans la dernière partie de chapitre les rapports entre la déroute de la vocation et la constitution positive d'une *Geniemoral*.

<sup>73</sup> « À une extraordinaire pour la vie qui va mordre à l'hameçon correspond chez lui le danger de sombrer dans une activité toute spleenétique. » (I, 42)

<sup>74</sup> La médiocrité, comprise comme renonciation à toute prétention à la génialité et comme acceptation d'une vie simple et fonctionnelle symbolisée par le vrai héros de la monarchie habsbourgeoise, le « *treuer Diener seines Herrns* », l'humble fonctionnaire de l'empire, cette médiocrité est le lot d'une culture qui, anti-individuelle et conservatrice qu'elle est, récuse toute ambition d'originalité. Cf. Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, 1966 [1963], pp. 26-27.

<sup>75</sup> Cf. Hertwig Gradischnig, *Op. Cit.*, p. 8.

plutôt le rapport nécessaire de co-implication entre le génie (l'exception) et le non-génie (la masse ou l'état moyen) qui est ici en question. Le génie et le génial se tiennent toujours face à la vie et à la réalité, et jamais dans celles-ci. Du moins, quand on considère le génie du point de vue de ses revendications : s'élever au-delà de la mécanique insensée qui régit le monde du toujours semblable, où, les lois de la statistique régnant, le génie apparaît comme une simple donnée aberrante. C'est d'ailleurs un peu ça qui ennuie Ulrich face à l'expression « *das geniale Rennpferd* » : « *Die Sorglosigkeit und Unreflektiertheit, mit der die Welt des "Seinesgleichen" mit Begriffen wie "Genie" umgeht und sie auf alle Lebensbereiche ohne Unterschied anwendet, widert Ulrich an.*<sup>76</sup> » On entendrait presque Ulrich crier : « Mais le génie n'est pas une donnée extrême, dont on peut se passer! Le génie a d'autres prétentions, il nous appelle vers l'essentiel... »

### 2.1.1 – La vocation suprême

Cette ambition exigeante qui est celle du génie, cette prétention à une exceptionnalité supérieure, c'est la vocation en soi, celle qui engage toutes les autres et les annule, la vocation suprême, mais provisoirement sans cesse insatisfaite. Là où les journalistes et autres hommes, « en qui demeure un stock de rêve définitivement insatisfaits, choisissent de se procurer un "point" sur lequel ils puissent désormais tenir secrètement leurs regards braqués » (*I*, 200), là où la plupart se bornent à identifier le Vrai dont le monde a tant cruellement besoin dans telle ou telle nouvelle invention ou réforme, Ulrich est bien celui qui recherche le point des points, qui refuse tout point intermédiaire, toute route positive. Quel moteur le lance-t-il ainsi aux trousseaux de l'essentiel, si ce n'est le génie, cette force romantique extraordinaire qui ouvre les portes de l'universel, qui doit permettre d'être unique et exceptionnel comme rien et personne, et donc original, mais à la fois de parler à et pour tous et toutes<sup>77</sup>? Le sentiment d'être « sans qualités », confirmé au chapitre 13, indique aussi qu'Ulrich est « l'homme sans pareil », selon la formule empruntée à Schiller (Cf. *I*, 853), c'est-à-dire que c'est là la personne qu'il est. Mais ce n'est pas si simple : Ulrich, fasciné qu'il est par la vision scientifique du monde, mais encore plus troublé

---

<sup>76</sup> Peter Hierländer, *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>77</sup> Sur cet aspect de la conception romantique du génie, voir Darrin McMahon, *Op. Cit.*, pp. 187-189. La notion hégélienne d'« universel concret » devait avoir eu une grande influence, d'un point de vue théorique, sur cette conception.

de la voir se déphaser incessamment de la réalité, ou de voir cette dernière feinter et la déjouer comme un habile boxeur, ou encore exaspéré, plutôt, de voir les ingénieurs et scientifiques oublier toute leur belle précision lorsqu'ils ôtent leur sarrau et rentrent chez eux, Ulrich, disons-nous, ne recherche rien tant ardemment que cette réunion du caractère personnel d'une vie qui serait motivée et de l'impersonnel de la vision scientifique du monde et du sujet comme d'un « complexe de sensations », pour reprendre l'idée de Mach<sup>78</sup>. Ce en quoi, Ulrich, à son tour, devra incarner une forme exemplaire du génie romantique, celle du héros exceptionnel, tel que put l'exiger déjà en 1759 Jean-Jacques Rousseau dans la seconde préface à la *Nouvelle Héloïse* : « C'est-à-dire qu'il vous faut des hommes communs et des événements rares? Je crois que j'aimerais mieux le contraire.<sup>79</sup> » Mais Ulrich sent bien que cette exceptionnalité qu'il sent en lui menace de le rendre « impropre à la vie<sup>80</sup> » et de faire de lui la figure devenue classique du génie romantique, malheureux, peut-être incompris ou méconnu, mais qui ne trouve assurément pas de place dans son monde, cette figure du « martyr propre au génie<sup>81</sup> ». Car cette recherche d'une place ne quitte jamais Ulrich, même s'il refuse la totalité des rôles qui lui sont provisoirement offerts. Même par-delà sa « fuite criminelle » avec Agathe, cette fuite « contre la communauté », il sentira ce besoin de prendre part au monde, besoin corollaire de celui de ne pas laisser l'exigence qu'il sent brûler en lui se consumer dans le seul règne de l'imaginaire, ce « besoin napoléonien » tel qu'il le dira plus tard, d'agir sur le réel. C'est à la fin du premier tome, après qu'Arnheim lui ait offert un poste au sein de sa firme, qu'Ulrich prendra la juste mesure de l'alternative qui s'offre à lui :

*»Alles das muß entschieden werden!« Er wollte nicht mehr im einzelnen wissen, was »alles das« sei; »alles das« war, was ihn beschäftigt und gequält und manchmal auch beseligt hatte, seit er seinen »Urlaub« genommen, und in Fesseln gelegt wie einen Träumenden, in dem alles möglich ist bis auf das eine, aufzustehn und sich zu bewegen; alles das führte auf Unmöglichkeiten, vom ersten Tag bis zu den letzten Minuten dieses Nachhausewegs! Und Ulrich fühlte, daß er nun endlich entweder für ein*

<sup>78</sup> S'il y a, comme le veut Jacques Bouveresse (Cf. *L'Arc*), « sauvetage du moi » dans le roman musilien, sauvetage qui devait venir répondre au mot de Mach, « *das Ich ist Unrettbar* », ce sauvetage doit passer par l'obtention d'un point de vue, disons-nous, où le sujet ne serait plus le simple point de rencontre d'éléments impersonnels, mais le point de confusion de ces éléments avec la profondeur du domaine personnel retrouvé. Cette synthèse s'exprime de manière très diverse chez Musil, tant dans le roman (Cf. Les deux arbres de la vie en I, 786-788, mais aussi l'idée d'un « secrétariat mondial de l'âme et de la précision », proposition ironique et introduite de manière humoristique, qui ne doit ni cacher ce qu'Ulrich peut y espérer, ni ce que Musil lui-même, par le détour d'une caricature, y trouve de directeur. Cf. sur l'idée du moi comme point de rencontre : Jean-Pierre Cometti, *Robert Musil ou L'Alternative romanesque*, p. 43.

<sup>79</sup> Jean-Jacques Rousseau, « Entretien sur les romans », in *La nouvelle Héloïse, II*, Paris : Éditions Gallimard, 1993, p. 396.

<sup>80</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, ch. XXI, « Du génie », traduit de l'allemand par A. Burdeau, Paris : Presses Universitaires de France, 1118-1119.

<sup>81</sup> *Ibid.*

*erreichbares Ziel wie jeder andere leben oder mit diesen »Unmöglichkeiten« Ernst machen müsse. (I, 653)<sup>82</sup>*

La « fuite criminelle » du second tome sera une tentative de prise au sérieux de ces impossibilités<sup>83</sup>.

Mais explicitons davantage, en premier lieu, cette déroute de la vocation. Le concept de vocation est intimement lié à celui de génie, si ce dernier est compris comme potentiel créatif de l'individu, devant lui instituer une destinée, une histoire. Le génie doit toujours se présenter et vivre à travers une histoire, qui se présente souvent comme celle d'une découverte, précoce ou non, d'un individu-héros pour une vocation particulière, qui doit fonder son unicité. C'est dire que le génie est toujours solidaire d'un récit. Il en va comme de l'identité du sujet, de la « personne » comme d'un « combat pour le soi<sup>84</sup> ». N'est-ce pas ce que cherche à savoir le moderne s'interrogeant ainsi : « Qui suis-je? D'où viens-je? », c'est-à-dire où il doit aller, sa vocation, ce qui l'appelle à avoir son rôle à jouer, comme on aime à le dire. Déjà dans l'Antiquité, où le génie, qui n'était alors pas un individu humain ni une capacité particulière comme nous le comprenons aujourd'hui, mais une divinité accompagnatrice, le génie « était à l'origine des différences qui forment la personnalité des hommes et façonnent leur destinée, laquelle était écrite dans les astres<sup>85</sup> ». Tant Auguste que Napoléon, qui se sont tous deux identifiés intimement à la notion de « génie », ont parlé de leur étoile personnelle ou de leur « bonne étoile<sup>86</sup> ». Mais que doivent alors, dans le roman, nous indiquer les considérations météorologiques du premier chapitre par rapport à la destinée d'Ulrich? Que « rien ne s'ensuit »? Qu'il n'y a, en fait, aucune corrélation? Que l'on pourrait la trouver mathématiquement comme on peut prévoir s'il pleuvra demain? Presque rien, au fond, on s'en rend bien compte...

---

<sup>82</sup> « "Tout ça doit être réglé une bonne fois ! " Il ne désirait plus savoir dans le détail ce qu'était "tout ça". "Tout ça", c'était ce qui l'avait préoccupé, tourmenté et parfois aussi ravi de bonheur depuis qu'il avait pris son "congé", tout ce qui l'avait enchaîné comme un rêveur pour qui tout est possible, sauf se lever et bouger. "Tout ça" n'avait abouti qu'à des impossibilités, depuis le premier jour jusqu'aux dernières minutes de ce retour ! Ulrich sentit qu'il lui fallait enfin se décider : ou bien vivre comme tout le monde pour un but accessible, ou bien prendre ces "impossibilités" au sérieux. » (I, 862)

<sup>83</sup> Dans un brouillon de discours préliminaire au roman contenu dans le *Nachlass*, on trouve en effet cette explication : « *Sich der Unwirklichkeit bemächtigen ist ein Programm, also Hinweis auf Band II. als Abschluß ist es aber fast ein Unsinn.* » (II, 1937)

<sup>84</sup> « On n'est une personne qu'en ayant à le devenir face à toutes les tentations intérieures et extérieures qui sont dépersonnalisantes », Cf. Emmanuel Housset, « Avant-propos », in *La vocation de la personne. L'histoire du concept de personne de sa naissance augustiniennne à sa redécouverte phénoménologique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2007, pp. 11-12.

<sup>85</sup> Darrin McMahon, *Op. Cit.*, p. 56.

<sup>86</sup> *Ibid.*

L'idée du rôle se faisait voir déjà au début du *Törless* avec la description de la scène comme d'un décor de marionnette<sup>87</sup>. Mais Törless n'est pas une figure aussi explicitement fonctionnelle dans le cadre de son roman qu'Ulrich à l'égard du sien. Il étudie pendant son année à l'école militaire sans que le cadre vocationnel ne soit entièrement remis en question et sans que les lois de la narration classique s'en trouvent conséquemment mises en échec. Pour Ulrich, les choses ne sont pas si simples, lui qui se sent « à la fois doué et dépourvu de toutes les qualités » (I, 785), lui à qui les quelques voies possibles offertes par la réalité ne sont jamais suffisantes, lui dont les aspirations et les rêves, disons-le clairement sans avoir peur de faire d'Ulrich un héros romantique, rendent les choses que lui offre le monde tant confondues et indifférentes qu'elles sont « comme les branches d'un arbre qui dissimulent de toutes parts le tronc » (*Ibid.*). Mais le concept de vocation possède encore une autre détermination historique. Jusqu'à ce que l'orientation vocationnelle de la vie personnelle puisse être considérée de manière générale comme une « déviation de la trajectoire probable » d'un individu dans la société qui est la sienne, jusque-là, il faut dire, le terme de « vocation » était strictement compris au sein d'un vocabulaire religieux<sup>88</sup>. Notamment à travers l'impact de la réforme<sup>89</sup> et du développement de l'idéologie capitaliste<sup>90</sup>, la vocation devait de plus en plus devenir un sentiment non plus religieux, mais social – liée à l'idée de métier (la parenté entre l'allemand *Beruf* et *Berufung* est sur ce point indicative) –, puis existentiel<sup>91</sup>. L'indifférence d'Ulrich dont nous avons déjà discuté fait de lui un être dont la vocation et donc la personne même est en crise, et il se trouve en I, 153 un écho au trouble de la vocation personnelle, entre adaptation au monde et refus ascétique, qui rend compte de la solidarité du concept avec son origine religieuse : « *"Warum" dachte Ulrich plötzlich "bin ich nicht Pilger geworden?" Reine, unbedingte Lebensweise, zehrend frisch wie ganz klare Luft, lag vor seinen Sinnen; wer das Leben nicht bejahen will, sollte wenigstens das Nein des Heiligen*

<sup>87</sup> Cf. Robert Musil, « Die Verwirrungen des Zöglings Törless », in *GW II*, p. 7.

<sup>88</sup> Thomas Hervouët, « La vocation de Jean-Jacques : quelques remarques sur la sécularisation d'un concept chrétien », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 116-3 | 2009, §3.

<sup>89</sup> « [T]he reformation required man to rest his salvation upon knowledge and belief – that is, upon the workings of mind – and therefore exacerbated the epistemological problems which made doubt so important an element in European culture. », Cf. Robert Currie, *Genius. An Ideology in Literature*, New York, Schocken Books, 1974, p. 20.

<sup>90</sup> Cf. l'ouvrage de Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Stuttgart, Reclam Verlag, 2017, notamment le chapitre « Luthers Berufskonzeption. Aufgabe der Untersuchung. »

<sup>91</sup> « Ce qui était une expérience plutôt rare et très précisément religieuse dans la tradition judéo-chrétienne va devenir un fait potentiellement universel. », cf. Thomas Hervouët, *Op. Cit.*, §4.

sagen »<sup>92</sup>. L'apport des sens n'est ici pas à négliger, car la vocation est souvent solidaire d'une expérience esthétique<sup>93</sup> indicative d'un état supérieur dont l'appel se fait ressentir, plus que comprendre rationnellement. C'est ce qui se fait jour chez Ulrich, qui sent en lui ce « sens du possible », solidaire de capacités dont il ne voit pour l'instant pas l'utilité (Cf. I, 97).

En effet, au début du roman, Ulrich semble travaillé par l'idée de la vocation, ce qui fait bien de lui un successeur de Törless, lequel, en opposition à la monotonie du chemin qu'il parcourt au début des *Désarrois*, et face à l'infinie complexité du monde, affirme à la fin du roman qu'il a désormais appris et « ne redoute plus rien<sup>94</sup> ». La scène première, qui voit les larmes de la Frau Hofrat Törless couler à travers son voile, peignée par le départ de son fils pour une prestigieuse Académie (*Stiftung*), nous indique déjà que nous aurons affaire à quelque *Bildungsroman*. Déjà, les rails, au-delà du quai, quatre lignes semblant s'étendre à l'infini<sup>95</sup>, paraissent esquisser la vie de Törless, laquelle devait maintenant être *sur les rails*. D'emblée, l'idée se dessine de la vocation, de l'appel à devenir quelqu'un, à prendre part au monde réel – dans une entrevue souvent citée, donnée au *Literarische Welt* en 1926 à propos de son nouveau roman qui devra un jour nous donner le *MoE*, Musil décrivait ainsi le thème central de l'œuvre : « *Wie soll sich ein geistiger Mensch zur Realität verhalten?*<sup>96</sup> ». Mais le grand roman musilien devait se distancier du *Törless*. C'est entre autres à cause du succès littéraire du premier roman que Musil devait se brouiller avec Carl Stumpf, son ancien directeur de thèse ainsi qu'avec Alexius Meinong qui lui avait proposé un poste d'assistant à Graz, confirmant en lui la vocation d'écrivain<sup>97</sup>. C'est l'interprétation devenue classique du *Törless* comme *Künstlerroman*, écrit par un auteur qui n'en était pas encore un. Le parallèle entre cet épisode de la vie de Musil, se déroulant quelques deux années après la publication du *Törless*, et l'abandon par Ulrich de toute vocation scientifique, technique et philosophique est également frappant. Si les deux héros,

---

<sup>92</sup> « Ulrich pensa tout à coup : "Pourquoi ne me suis-je pas fait pèlerin ?" Ses sens entrevoyaient une vie pure, absolue, d'une fraîcheur consumante comme l'air lipide. Celui qui ne veut pas dire "oui" à la vie devrait au moins lui opposer le "non" des saints » (I, 217).

<sup>93</sup> Voir sur ce point l'article déjà cité de Hervouët, §4 : « Au commencement, il y a d'abord une expérience esthétique. Être appelé : la vocation sollicite les sens. Les récits bibliques confirment et développent ce fait : buissons ardents, brasiers fumants, nuées, voix puissantes, ils provoquent la crainte, le tremblement, l'extase. Ils font intervenir des phénomènes devant lesquels la raison ou le langage avoue leur limite ».

<sup>94</sup> Cf. Robert Musil, *Op. Cit.*, p. 140.

<sup>95</sup> Cf. *Ibid.*, p. 7.

<sup>96</sup> Robert Musil, « *Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil [30. April. 1926]* » in *GW II*, p. 939.

<sup>97</sup> À ce sujet, voir le chapitre « Naturwissenschaft, Technik/Ingenieurwissenschaften », de Michael Gamper, dans Birgit Nübel et Norbert-Christian Wolf (éds.), *Robert-Musil-Handbuch*, Berlin : De Gruyter Verlag, 2016, pp. 504-509.

Ulrich et Törless, ont en commun d'être issus d'une famille bourgeoise, Ulrich, lorsque nous le rencontrons, lui dont le père est bien considéré comme « l'incarnation de la bourgeoisie montante » (*I*, 38), refuse la limitation de la vie adulte et choisit plutôt de ne pas choisir, contrairement à Törless. Il doit représenter et cumuler dans son non-choix la somme des apories du savoir de son temps, lieux de cette « *Mißverständnis zw. Gefühl und Intellekt*<sup>98</sup> », les laisser crier en et à travers lui à la recherche d'une conciliation avec un monde qui ne les prends pas (encore) en compte<sup>99</sup>. Il n'est pour Ulrich pas question d'« arriver », lui qui a déjà pourtant cherché à travers l'amour<sup>100</sup> et la science<sup>101</sup> l'accomplissement et la vérité dans le monde, mais qui est désormais pris par le sentiment que son Moi équivaut à la somme de ses éléments (c'est là une doctrine héritée de Mach) et pourtant leur échappe et forme un *quelque-chose-de-plus*. Quelque chose vibre en lui, mais qui n'a provisoirement « pas d'emploi » (*I*, 97). Et en effet, les premières réflexions d'Ulrich se présentent toutes sous la forme d'une critique des notions de « moi », de « causalité », de « progrès » et d'« identité », et font de lui un « homme que ne satisfait aucune des solutions présentes » (*II*, 794), convaincu de l'inanité de toute action possible – ce par quoi il se situe bien, et Musil à travers lui, contre le besoin d'action de ses contemporains, lequel prend la forme d'une apologie aveugle de l'action comme concentration de la force<sup>102</sup>. La vocation suprême d'Ulrich explique ici son apolitisme – et peut-être même, en partie, celui de Musil<sup>103</sup>.

Quoi qu'il en soit, c'est à la fin du treizième chapitre du premier tome qu'Ulrich décide de « prendre congé de sa vie pendant un an pour chercher le bon usage de ses capacités » (*I*, 80), lui pour qui – déjà aux bords de sa trente-troisième année – l'enchaînement des années ne paraissait

---

<sup>98</sup> Robert Musil, « Aus einem Rapial », in *GW II*, p. 827. « Le déséquilibre sentiment / intellect. » (*Essais*, p. 536)

<sup>99</sup> Dans un aphorisme publié dans le *National-Zeitung* à Bâle le 17 Novembre 1935, il est déjà question d'un déphasage tel que celui que note Ulrich par rapport à la science physique de son époque, mais cette fois à propos du génie. Ce dernier ne serait pas, comme on l'entend souvent, cent ans en avant de son époque, ce serait bien plutôt son époque et la moyenne des humains qui serait cent ans en retard sur leur propre époque, alors que le génie, lui, *serait* l'époque. Concernant le déphasage propre à la science, voir *I*, 69 où il est question d'une non-pensée de l'ingénieur en matière de morale, lequel ne s'applique pas à lui-même « l'audace et la nouveauté » dont il fait pourtant preuve ailleurs. Ce déphasage est aussi lié en Ulrich à son caractère inadapté : « L'"inadaptation" d'Ulrich, l'homme du possible par excellence, est celle de quelqu'un qui a pris, pour son malheur, l'habitude de supputer les conséquences incalculables qui résulteraient de l'introduction d'un état d'esprit comparable à celui des hommes de science dans le domaine de la morale et de la politique. » (Jacques Bouveresse, « La science sourit dans sa barbe », in *L'Arc*, p. 13).

<sup>100</sup> Voir le chapitre 32 du 1<sup>er</sup> tome du *MoE*.

<sup>101</sup> Voir les chapitres 9, 10 et 11 du 1<sup>er</sup> tome du *MoE*.

<sup>102</sup> Voir à ce sujet la note du *Nachlass* intitulée « *Problemaufbau* » où Musil lie ce besoin d'action à l'idéologie national-socialiste, ainsi que le passage qui vient d'être cité (*II*, 794).

<sup>103</sup> Voir à ce sujet la polémique conférence qu'il donna à Paris. Cf. Jean-Pierre Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, p. 148-149).

plus mener à quoi que ce soit (Cf. *I*, 44). Notons au passage qu'il était déjà significatif qu'au début du roman, Ulrich, après un séjour à l'étranger et désirant mettre de l'ordre dans sa maison et se prendre en main pour devenir quelqu'un, revienne en Autriche! Il revient à sa famille (τὸ γένος, le clan, la race), afin de bénéficier des pouvoirs mystérieux du pays natal sur la réflexion (*Ibid.*), afin de se démarquer du lot, car c'est bien l'Autriche, un « pays pour génies », peut-être même le dernier, nous est-il dit (*I*, 64). Hormis sa rencontre avec Bonadea, ce n'est qu'avec la réception d'une missive envoyée par son père qu'Ulrich sera mêlé au monde et plus précisément au bouillonnement politique de son âge que devra symboliser l'Action Parallèle, et que débutera la seconde partie du roman, lequel devait en contenir quatre, d'inégales longueurs. Et cette lettre, c'est bien la tentative du père pour mettre la vie de son fils *sur les rails*. « *Im Rahmen dieser Erzählung* », écrit Mülder-Bach à propos d'une autre scène, celle du Testament, au début du second tome, « *agiert der Vater als Autor, der das Leben des Protagonisten-Sohnes nach dem Vorbild des Bildungsromans zu modellieren sucht.*<sup>104</sup> » Cela doit également valoir pour la scène de la lettre du père. Du point de vue narratif, c'est précisément parce qu'Ulrich avait pris cette « année de congé » qu'il devait recevoir la lettre de son père, laquelle devait tenter de le remettre sur la voie. Et s'il avait pris la décision de prendre congé, cela était dû tout d'abord à la surprise de trouver dans les journaux l'expression « *das geniale Rennpferd* ». Nous avons bien là le signe d'une « crise de la génialité », sous une forme première, celle de la crise de la vocation. Le héros, suite à cette « rencontre » avec le cheval génial, se désengage du rôle de protagoniste et met de côté son désir de devenir un « grand homme », notion qui à ce stade se confond quelque peu avec celle de génie, d'autant plus que lorsque cette ambition du jeune Ulrich nous est présentée, il est aussi question d'un fantasme<sup>105</sup> sur le « génie de Napoléon ». De plus, le retour d'Ulrich en Autriche doit être vu comme une façon de « quitter le train du temps » (*I*, 61), afin de rentrer dans l'éternel et anhistorique royaume danubien, là où nul n'est un « grand homme » et tous, sauf un, sont serviteurs.

Ce qui en Ulrich vibre, ce dont il recherche l'usage et ce qui doit préserver son individualité (*I*, 80), et qu'il est donc convenable de nommer son « génie » personnel, cela doit aussi rendre compte d'une recherche qui anime non pas seulement Ulrich mais Musil lui-même.

---

<sup>104</sup> Inka Mülder-Bach, « Der »Handstreich« der Fälschung. Ulrich, Agathe und das väterliche Testament », in A. Heitmann, S. Nieberle, B. Schaff et S. Schülting (éds.), *Bi-Textualität: Inszenierungen des Paares*, Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2000, p. 358.

<sup>105</sup> Fantasme dont Ulrich apprendra, comme nous le verrons, au cours du roman qui n'avait pas cessé, tel qu'il le croyait, de l'animer.

Nous avons glissé quelques mots sur l'usage fonctionnel et la figure d'Ulrich par Musil. C'est que la recherche de la vraie génialité que doit inaugurer le chapitre 13 du premier tome n'est pas qu'intra-diégétique. Musil fait partie de ces écrivain.e.s « de métier », c'est-à-dire qui se considèrent avant tout comme écrivain.e.s. Et il y a chez lui une dévotion à l'œuvre, qui, du point de vue de la critique, a fini par s'exprimer sous la forme d'une imbrication intime entre sa vie et son œuvre, et du point de vue biographique, s'exprimait sous la forme d'un individu atypique rompant fréquemment avec les convenances sociales. Dans sa biographie, Herbert Kraft affirme que Musil considérait chaque mouvement quotidien, chaque événement banal comme une forme de travail<sup>106</sup>. Il dresse un portrait presque caricatural de Musil en situation de société et fait état d'anecdotes selon lesquelles Musil coupait fréquemment les discussions ou demandait à ses interlocuteurs de se répéter afin de prendre des notes pour son roman<sup>107</sup>. Le roman en projet serait bel et bien devenu une « *Nebenbewußtsein* » de l'auteur, qui s'exprimerait par une froideur, une distance presque apathique et un contrôle de soi permanent<sup>108</sup>. L'auteur s'étant senti presque toute sa vie trop peu considéré pour son travail littéraire<sup>109</sup>, dans l'ombre de Thomas Mann – dont on retrouvera d'ailleurs quelques traits chez le personnage d'Arnheim, la figure du « grand écrivain » à succès –, l'importance du *MoE* et des prétentions que Musil fondait sur ce dernier devait occuper de plus en plus d'espace dans sa vie personnelle, jusqu'à en brouiller la frontière. D'où les plus que fréquents parallèles opérés par la critique entre Musil et ses principaux héros (Törless et Anders/Ulrich), et qui se fait voir dans la trame romanesque par l'imbrication du narratif et de l'essayistique ainsi que de l'alternance de différentes temporalités (celle de la diégèse, l'année 1913, et celle de l'écriture, principalement pendant les années 30). Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

Il y a donc ici fort à parier que le sentiment vocationnel ait pu prendre chez Robert Musil lui-même une importance relativement grande. Toujours l'œuvre devait se profiler, se dessiner derrière le quotidien. Un passage du *Nachlass*, daté par Musil de 1936, propose un rapprochement entre l'« œuvre » littéraire – entendre : celle que Musil écrit, mais aussi celle qu'Ulrich pourrait écrire – et l'action qu'Ulrich ne peut se résoudre à mener dans le monde faute de certitudes préalables. Il s'agit de l'épisode du règlement de comptes entre Ulrich et Walter. Le

---

<sup>106</sup> Herbert Kraft, *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>107</sup> « *Even well before publication of the first volume,* » écrit Philip Payne, « *Musil had realized that his work was organically inseparable from him* » (« Introduction »), in *A Companion to the Works of Robert Musil*, 2007, p. 32.

<sup>108</sup> Herbert Kraft, *Op. Cit.*, p. 25-26.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 25.

second accuse alors le premier de « renoncer à la réalisation de ses idées » et d'être, en cela, « profondément infécond », ce qui lui permet alors de rivaliser d'audace dans maintes utopies en se pensant « grand homme » sans avoir rien à faire. Un « génie sans œuvre est problématique et risque de n'être qu'imagination pure » lance-t-il. Tout ce passage n'a pour but que de se rapporter à la question de l'œuvre : « se tuer, ou écrire » lance alors Ulrich. Et ce dernier connaît ses justifications propres. Il est l'homme des *Partiellösungen* (II, 794), il est un théoricien, mais il n'est pas celui des compromis; sa raison et ses impératifs de précision lui assurent que d'utiliser sa force pour une œuvre dont il ne pourrait avoir au moins une certitude serait dangereux.

Musil avait déjà, en 1902, vécu une année d'improductivité complète, année où il put craindre d'être victime d'une secrète maladie de l'époque<sup>110</sup>. Walter, en artiste nietzschéen, valorise l'usage du pouvoir et fait du génie le remède de la décadence. C'est pourquoi l'inactivité ulrichienne lui apparaît si odieuse. Ulrich se refuse à cette valorisation, sachant que le génie représente non une solution, mais une utopie pas encore au point! Il n'est pas, lui, un artiste, quoiqu'il ne vît pas moins d'une tension exigeante vers l'œuvre – comme presque tous les personnages du roman, dont l'unique industrie est toujours de trouver : quelle idée? Quoi faire? Quelle œuvre? Comment sauver le monde? Sauf la sœur peut-être... « Agathe n'a pas besoin d'œuvre » lit-on dans ce passage. « Chez Ulrich, il y en avait toujours une à l'arrière-plan ». Qu'est-ce que cela peut vouloir dire? Rien d'autre que ce que nous avons vu chez Musil lui-même. L'œuvre est une « *Nebenbewußtsein* », une obsession. Il est clair que la frénésie du faire-œuvre ne lâche jamais le protagoniste du roman; il n'est que paralysé par le constat que les humains pensent toujours d'une façon et agissent d'une autre, et il refuse alors d'adopter un seul des versants au détriment de l'autre. Il ne recherche au fond que la réponse à cette question : d'où provient l'étincelle qui fait œuvre? Avant cette dernière, les idées ne sont encore qu'une somme d'influences impersonnelles dans l'esprit. Après, elles sont déjà communiquées, déjà lancées dans l'impersonnel de leur réception. Où se situe alors leur point d'ancrage personnel? C'est la raison pour laquelle, au chapitre 13 du premier tome, il arrête définitivement tout ouvrage et ne sait pas même se reposer dans la philosophie (Cf. I, 80), qu'il juge inadéquate à répondre aux

---

<sup>110</sup> Regina Baltz-Balzberg, « Antidekadenzmoral bei Musil und Nietzsche », in *Musil-Studien 13 Theater, Bildung, Kritik*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, p. 213.

besoins de l'humanité. Il assume, dans son monde, le « pas encore » qui est celui de la littérature<sup>111</sup>.

De fait, il est bien possible que cette personne se dise qu'elle travaille toujours sur la même œuvre, qui de jour en jour change d'occupation, recalibre son tir, réajuste sa visée, reprend un projet, en débute un autre; il est bien possible que cette personne se dise alors quelque chose comme : « n'est-ce pas que la forme de mon occupation importe peu du moment que je comprends que c'est toujours la même chose que j'y cherche? ». Et de fil en aiguille se dessine en filigrane les contours d'une Grande Œuvre, celle qui synthétise, celle qui surplombe. Le projet mégalomane n'est pas le lot d'une personne déjà très apte et très compétente, ou d'une personne déjà très productive, pour qui un tel projet plus qu'ambitieux ne représenterait qu'un pas de plus dans la même voie, que d'aller un peu plus loin encore une fois. Non, c'est bien plus les petites misères et faillites des projets quotidiens comme des moins quotidiens, les insatisfactions perpétuelles liées à chaque effort d'une sensibilité tant soit peu exigeante d'elle-même et des choses, les ratures et bigarrures de projets entamés, mais auxquels la dernière main n'a jamais vraiment pu être portée; c'est bel et bien sur fond de tout cela que germe l'idée d'un Grand Projet, qui accapare l'esprit et se développe presque indépendamment. S'il est raisonnable de dire d'une Grande Œuvre qu'elle ne provient pas de la réalisation d'une idée préconçue dans la tête de son auteur, mais plutôt du concours des choses et des forces qui s'y sont révélées, il faut aussi voir qu'elle est peut-être et même fort probablement le résultat indirect d'une somme de dépits. La mégalomanie n'est pas la folie des grandeurs, mais la hantise des petites. Et c'est bien une « multiplication de détails » de cet ordre qui paralyse ici Ulrich et qui constitue pour Musil le signe de la décadence. C'est pourquoi, à travers Ulrich, nous devenons attentifs non plus aux événements eux-mêmes, mais à leur commune source, d'où leur être et leur consécution proviennent, au feu qui brûle et non aux scories refroidies qui forment les événements historiques. Nous devenons insatisfaits.

---

<sup>111</sup> Cf. Voir l'analyse connue de Maurice Blanchot, dans *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, pp. 184-206 et surtout p. 204.

### 2.1.2 – Le génie, le crime et l’humanité

Mais c’est le début du chapitre 13 qui doit attirer davantage notre attention et la recentrer autour de la notion de « vocation ». L’étonnement d’Ulrich fait suite à déjà trois essais infructueux de devenir un « homme exceptionnel » (*I*, 69), ce qui n’est nullement surprenant, car cela place Ulrich à la croisée des chemins; ou dire « oui » à la vie, en quelque sorte, et renoncer aux exigences de totalité qui se sont présentées à lui sous la forme hautement sensorielle d’une impression d’être « sans qualités » et d’être un « homme du possible », exigences de concilier la vie de l’esprit avec les affaires humaines, de manifester autant d’héroïsme dans la vie courante que dans les entreprises scientifiques, et alors simplement vivre réellement ; ou lui dire « non » et la fuir, la vie courante, nager à contre-courant et lui opposer le refus catégorique de l’ascète, quitte à risquer les troubles de l’irréremédiable mélancolique. Le sentiment de la vocation absolue tel que nous l’avons décrit précédemment, qui afflige Ulrich, mais aussi Robert Musil lui-même en tant qu’auteur, présente une issue dans ce dilemme. Si Ulrich put en son domaine être qualifié d’« espoir », c’est qu’il faut entendre par là, nous dit le narrateur, ceux qui considèrent comme favorable de dédier la totalité de leurs forces à leur entreprise plutôt que de travailler à leur avancement social pour ensuite faire bénéficier d’autres nouveaux « espoirs » de cette position sociale avantageuse. Il est question ici d’un « devoir social [d’]arrivisme » auquel l’espoir opposerait le devoir de répondre à une vocation intransigeante, élevée et pure. Aisé de voir là une référence caricaturale et moqueuse à la traditionnelle *Mittelmäßigkeit* qui caractérisait le fonctionnariat austro-hongrois à l’époque de l’empire<sup>112</sup>. Dans ce passage, le narrateur semble affirmer clairement que les travaux de l’homme seul ne valent que peu face à l’avancement « qui est le rêve de tous » (*I*, 76). Mais cette prise en compte du collectif et de ses justes prétentions est par la suite ironisée par la formulation dépréciative que donne Musil de cette forme d’arrivisme. On perçoit également aisément ce pourquoi un Diderot pouvait dire du génie qu’il était une « menace sociale » : l’ordre social et sa reproduction sont intimement menacés par l’idée d’une vocation pure. Mais il ne faut pas se tromper. De la même manière que Musil ne semble pas ici renoncer à la consécration de l’héroïsme individuel (non-arriviste), malgré la mention d’une collectivisation de cet héroïsme – que l’on sentait déjà dans « l’héroïsme rationalisé », au second chapitre, qui serait « à l’exemple des fourmis » (*Ameisenhaft*, Cf. I, 13) –, de la même manière,

---

<sup>112</sup> Claudio Magris, *Op. Cit.*, p. 18 & p. 268.

disons-nous, s'il est dit qu'Ulrich, à la lecture du journal, renonça ce jour-là également à être un « espoir », il ne renonça jamais ni aux impératifs du génie ni au sentiment d'une vocation supérieure<sup>113</sup> quoique provisoirement inutilisable, comme la fin du chapitre le précise :

*... und da es schließlich, wenn schon Fußballspieler und Pferde Genie haben, nur noch der Gebrauch sein kann, den man von ihm macht, was einem für die Rettung der Eigenheit übrigbleibt, beschloß er, sich ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen, um eine angemessene Anwendung seiner Fähigkeiten zu suchen. (I, 47)<sup>114</sup>*

La vocation comprise comme refus de succomber au devoir d'arrivisme, mais aussi comme refus de laisser tomber le titre d'« espoir », c'est-à-dire jointe au refus de laisser tomber la prétention de faire sa marque sur le monde, de transformer le monde, une telle vocation, cela va sans dire, est dangereuse. Ce type de vocation, qui doit traditionnellement se légitimer par un « service rendu à l'humanité », tel que la morale du génie défendue par Raskolnikov dans *Crime et Châtiment* le laisse entendre, prend fréquemment des airs épouvantables, allant jusqu'à dire que le crime pourrait être un privilège voire un devoir pour le génie, lorsque cela lui paraîtrait nécessaire! Sa vocation prend des proportions historiques. « Une si grande figure » écrivait Hegel, « écrase nécessairement mainte fleur innocente, ruine mainte chose sur son chemin<sup>115</sup> ». C'est ce qui distingue le génie de la masse. L'autonomie du premier est suppléée, chez la seconde, par l'objectivité des lois humaines, lesquelles ne s'appliquent alors pas au génie. Cette conception de la vocation est en grande partie celle du génie romantique, serviteur et martyr de l'humanité entière, et doit en représenter les conclusions fidèles, en matière de politique<sup>116</sup>. Et c'est là la peur de Musil. Une peur face à cette « race des dictateurs spirituels » capable, lorsqu'ils prennent le pouvoir, de mettre de côté l'autonomie de l'esprit et la liberté de la presse, tous ces droits libéraux, sans que quiconque ne lève le petit doigt (Cf. TB, 723). L'appel à la dictature était en marche, observe Musil, depuis longtemps, à en voir les cultes idolâtres qui suivaient les George, Klages, Heidegger et Rathenau de ce monde<sup>117</sup>. Une ambiance de culte

---

<sup>113</sup> En cela, l'héritage romantique fort de Musil apparaît clairement. Ortland écrit à ce sujet : « *Romantiker und Nachromantiker spielen den Konflikt zwischen innerer Berufungsgewißheit und nur zu oft scheiterndem Anspruch auf Anerkennung durch die Umwelt in zahllosen Variationen* », in Eberhard Ortland, *Op. Cit.*, pp. 699-700.

<sup>114</sup> « ... et puisqu'en fin de compte, si les footballeurs et les chevaux eux-mêmes ont du génie, seul l'usage qu'on en fait peut encore vous permettre de sauver votre singularité, il résolut de prendre congé de sa vie pendant un an pour chercher le bon usage de ses capacités. » (I, 80)

<sup>115</sup> Cit in Darrin McMahon, *Op. Cit.*, p. 204.

<sup>116</sup> « *The notion of Genius as martyr, as one who triumphs precisely through suffering, received powerful support from Hegel's theory of the world-historical individual.* » (Robert Currie, *Op. Cit.*, pp. 48-49). C'est, ajoutons-nous l'idée de l'« universel singulier », associée à Jésus Christ chez Hegel, désormais jumelée à l'image du génie miroir, symbole ou représentant du monde.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 896.

secret du « grand homme » qui secouait alors plusieurs tranches de la jeunesse allemande et autrichienne à tendance pangermaniste se dégageait de tels cercles. George, entres autres, et plusieurs fréquentations de son cercle (Gundolf, Kantorowicz) accordaient de plus en plus d'importance, via l'héritage de Hölderlin et de Nietzsche, aux idéaux helléniques de grandeur<sup>118</sup>. La polémique de Musil contre la philosophie et les philosophes s'inscrit aussi dans cette crainte; ils sont trop prompts à accepter le rôle de guide (*Führer*)<sup>119</sup> pour peu qu'ils trouvent une ribambelle d'oreilles à leur goût et à incarner alors ce « grand homme ». « Les Européens » écrit McMahon en discutant du cas Napoléon, « avaient fait quelques fois le rêve d'unir l'intelligence et le pouvoir<sup>120</sup> ». C'est là l'arrière-plan du roman de Musil, avec des figures telles qu'Arnheim et sa réunion de « Capital et Culture » ou telles que l'ésotérique Meingast : la mise en place d'un système de pouvoir fondé sur l'idolâtrie et exploitant les rêves et désirs communs à l'humanité. Face à cela, Musil devait s'approprier et défendre une vision apolitique de l'intellectuel, de l'inaction par conviction et mettre de l'avant l'entière autonomie de la culture face à toute autre forme de politique : « *Exterritorialität des geistigen Menschen ist der richtige Term in dieser Blut-, Boden-, Rasse-, Masse-, Führer-, und Heimatzeit.* » (TB, 905) Tout génie acclamé et reconnu devait devenir, pour Musil, suspect et révéler davantage les mécanismes d'idolâtrie de l'intellectuel, de l'artiste ou du politique par la masse que les propres qualités du personnage<sup>121</sup>. C'est d'ailleurs ce pourquoi Ulrich, tout au long du roman – mais Musil le fit aussi dans sa propre vie – n'a de cesse de critiquer et pourfendre les faux génies, les génies usurpateurs. À propos des ambitions propres de Musil, Klaus Amann écrit :

*His sensibilities regarding public approval or neglect, which stemmed from a marked competitiveness and an ever-sensitive need for admiration, not only made him increasingly vulnerable and resentful but also sharpened his view of the situation<sup>122</sup>.*

<sup>118</sup> La figure de George est ironisée, dans le *MoE*, surtout à travers le personnage de Hans Sepp, jeune nationaliste prônant l'annexion à l'Allemagne ainsi qu'un culte de l'instinct et de la force contre la froide mécanique rationnelle des sciences modernes et de l'état. Pensons au chapitre 102 du premier tome : « *Kampf und Liebe im Hause Fischel* » où George est explicitement nommé.

<sup>119</sup> Notre intuition est, chez Musil, confirmée par une citation qu'il récupère d'un roman de Hermann Rauschnig (*Hitler m'a dit*, 1939) et qu'il met dans la bouche du General von Stumm, dans un des chapitres sur la génialité (II, chp. 50, 51 et 52) sur lesquels il travaillait à la fin de sa vie. Cf. Enrico de Angelis, *Der Nachlaßband von Robert Musils 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, Pise : Jacques e i suoi quaderni, 2004, p. 200.

<sup>120</sup> Darrin McMahon, *Op. Cit.*, p. 172.

<sup>121</sup> On retrouve une critique similaire des « faux génies » chez Nietzsche : « *Was noch Macht festhalten will, schmeichelt dem Pöbel, arbeitet mit dem Pöbel, muß den Pöbel auf seiner Seite haben, – die „Genies“ voran : sie werden Herolde, mit denen man Massen begeistert* », in Renate von Heydebrand, *Op. Cit.*, p. 77 .

<sup>122</sup> Klaus Amann, « Robert Musil : Literature and Politics » in *A Companion to the Works of Robert Musil*, 2007, p. 65.

Faire qu'Ulrich renonce à être un « espoir » mais ne pas lui faire renoncer corrélativement de trouver le bon usage du génie qu'il sent bourdonner en lui « afin de sauver son individualité » (*Ibid.*, I, 80), c'était renoncer aux conclusions politiques discutées précédemment sans toutefois renoncer à la génialité comme telle. Renoncer au génie, sans renoncer à la génialité. Sous cet angle, l'année de congé d'Ulrich – et donc le roman entier – doit mettre en scène<sup>123</sup> une telle « recherche de la génialité », recherche lancée par la déroute de la vocation, puis par la reconduction de cette dernière au sein d'une vocation absolue, et par le refus d'assumer les conséquences politiques liées à la conception du génie-sauveur.

---

<sup>123</sup> Nous disons « mettre en scène », mais il ne faut ici obscurcir ce que cette recherche a aussi d'intime pour l'auteur lui-même.

## 2.2 – « *Ce cheval est un prétexte*<sup>124</sup> »

*Bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig!*  
- F. Grillparzer, *Bruderzwist in Habsburg*<sup>125</sup>

La déroute de la vocation, liée à l'épisode de l'étonnement d'Ulrich, nous a rendus sensibles à l'importance d'une recherche intransigeante de la génialité conçue comme l'essence du génie. Il apparaît aisément qu'à cette recherche s'adjoint une recherche morale. Car la question qui obsède Musil en premier lieu est bien celle de la morale. Que faut-il faire? Comment faire? Dans le « *Exposé des II. Bdes MoE* », Musil résume ainsi le second tome : « *Daraus wird es verständlich, daß das Hauptproblem des II Bdes. das Suchen nach der bestimmt bedeuteten, oder m. e. a. W. nach der ethisch vollen Handlung ist* » (II, 1844). Ceci dit, Musil est justement aux prises avec un héritage qui fait du génie un être amoral ou supramoral. Les romantiques avaient en effet élevé le génie au statut de sauveur et d'être exceptionnel, ne suivant pas les mêmes lois que les êtres ordinaires<sup>126</sup>. Avant de se lancer, cependant, dans l'examen de cette recherche telle qu'elle se dessine pour Ulrich comme pour Musil, il importe de s'arrêter sur ce « problème du cheval génial », comme nous ne l'avons pas encore fait. Car c'est là qu'une telle recherche prend naissance. Ce cheval, au fond, n'est-il rien d'autre qu'une excuse narrative? Que nous révèle-t-il au sujet du génie et de la génialité? Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'Ulrich ne fasse pas contact direct avec ce cheval, mais en apprenne plutôt l'existence dans un journal.

Tout d'abord, c'est une bien étrange circonstance qu'il fallut que ce soit précisément un cheval; peut-être parce que Musil a pu éprouver une certaine crainte ou timidité non seulement face aux animaux, mais tout spécialement face au cheval, animal qu'il peinait lui-même à monter<sup>127</sup>. Peut-être parce que le cheval était l'animal symbolique de la civilisation humaine et il y aurait donc là quelque déloyale trahison de l'humanité par son fidèle destrier. Dans tous les cas, les lecteurs cyniques diraient peut-être qu'Ulrich peut se considérer chanceux d'avoir eu contact avec ce cheval à Vienne et non à Turin! Quoi qu'il en soit, c'est précisément parce qu'un cheval est pour la première fois « génial » qu'une nouvelle mesure de la puissance humaine peut et doit être prise. La définition du génie humain – entendre : de la spécificité humaine – doit être

---

<sup>124</sup> Jean Cocteau, *Opium*, 1930, p. 37.

<sup>125</sup> Claudio Magris, *Op. Cit.*, p. 127.

<sup>126</sup> Darrin McMahan, *Op. Cit.*, p. 130.

<sup>127</sup> Herbert Kraft, *Musil*, p. 38.

entièrement refondue : que fait ce cheval de « nouveau », d'« original », de « grand »? N'est-il pas, au fond, tout simplement plus performant qu'un autre? Est-ce là suffisant pour se mériter un tel titre? La situation des opinions générales en matière de génie, note Ulrich, est si inextricablement compliquée et traversée par diverses pensées dont les tenants et aboutissants sont aussi peu clairs que l'exhalaison noire des moteurs qui vrombissent sous sa fenêtre, qu'il vaut mieux suivre le fil conducteur de cette situation avant d'y ajouter nous-mêmes notre propre approche personnelle. C'est là, tout le moins, ce qu'il affirme à Agathe en lui rapportant ce que Stumm a pu dire du génie, à savoir que « c'est l'armée qui enseigne le bon usage du génie » (*II*, 518), car on y retrouverait, au-dessus de la *cour supérieure du génie*, un *État-major du génie*, et au-dessus de celui-là un *État-major général* tout court, phénomène qui subordonnerait les questions du génie à de simples casuistiques ou exercices de mécanique spirituelle opérés par la dernière instance nommée. Submergé par le ridicule des propos de Stumm, qui se veut pourtant antimilitariste, Ulrich affirme à Agathe que Stumm « mélange tout au point qu'on finit par voir la vérité au fond » (*II*, 518). Ulrich, ici comme ailleurs, entend faire résonner en lui le discours ambiant de son temps, et mener sa propre enquête, sa propre mesure de l'état des lieux. Autrement dit, il examine les résidus doxiques de son époque, si mélangés puissent-ils être. Le cheval génial serait alors le symbole de cet état des lieux. Et ce qu'Ulrich trouve, cette « vérité au fond », c'est qu'il semble « naturel que l'usage de la langue s'en soit tenu au génie considéré comme une hiérarchie de la réussite plutôt qu'à la valeur géniale de celle-ci » (*Ibid.*). Il est plus facile de considérer l'aspect hiérarchique du génie que sa forme propre elle-même, insaisissable et trouble, plus facile de juger sur ce qui est le plus supérieur ou le plus important (*was überaus bedeutend sei*) que sur l'Importance et le Supérieur eux-mêmes (*das Bedeutende schlechthin*)! Et n'importe quelle supériorité, en n'importe quel domaine et d'après n'importe quelle mesure nous donnera alors affaire à quelque nouveau génie, *plus génial* qu'un autre<sup>128</sup>.

Si la génialité fait gagner des courses, donc, si une recette peut être dite géniale<sup>129</sup>, c'est que la génialité, désormais généralisée, fait déborder l'âme de passion, d'énergie, permet de devenir « grâce à elle un criminel ou un sauveur du monde » (*I*, 78), permet autant de « manger de l'homme qu[e d']écrire la *Critique de la Raison pure* » (*I*, 485) ou « [de] bâtir des

---

<sup>128</sup> « Will man also genau sein, so wird wohl nichts übrig bleiben als den Begriff des Genies psychotechnisch zu normen. Sein Hauptbestandteil ist das Unvergleichliche und dieses läßt sich natürlich auf Geschwindigkeiten, Muskeln, körperliche Treffsicherheit udgl. viel eindeutiger anwenden als auf geistige Leistungen » (Robert Musil, « Durch die Brille des Sports », in *GW II*, p. 794).

<sup>129</sup> Cf. Kristen Milgore, *Genius Recipes*, Berkeley : Ten Speed Press, 2015.

cathédrales » (II, 642). Et à cet égard, la division traditionnelle entre *genius* et *ingenium*, l'Art et l'art, qui a tant fait pour la division du travail, s'en trouve bouleversée. Cette distinction qui a pu supporter l'Artiste et lui offrir un domaine propre s'évanouit quelque part entre le départ de la course et la ligne d'arrivée. Il n'y a plus de différence qualitative; c'est la même génialité<sup>130</sup> dans les vers de Virgile et les veines du cheval qui galope. Nul n'est alors requis au génie de faire le bien ou de dire le vrai, ou inversement. Seulement de faire ou de dire. Nous retrouvons ici la conception amoraliste du génie, lui-même législateur, au-dessus de toute loi morale humaine, libre, cette même conception dont Diderot nous mettait en garde, dans le *Neveu de Rameau* (1762) : « le mal est toujours venu ici-bas par quelque homme de génie<sup>131</sup> » et dont Verkhovenski, chez Dostoïevski, dit qu'elle nuit à l'égalité humaine et qu'il faudrait donc trancher la tête à tous les petits Shakespeare qui naîtront<sup>132</sup>. Le génie est un monstre, une menace pour l'ordre. Musil reprendra la même perspective lorsque Ulrich remerciera l'« accroissement fort indésirable de tout ce qui est moyen », accroissement fruit du hasard et des lois de la probabilité statistique, qui permet de sauver « l'humanité des génies téméraires » (II, 509). Mais dans un tel contexte, quelle menace le cheval génial représente-t-il alors? Notre question revient : pourquoi, pour symboliser cette destitution de la génialité, précisément un cheval? Ce cheval est un prétexte, mais à quoi?

Peut-être est-ce pour signifier l'arrivée de temps nouveaux, dans lesquels Ulrich prend conscience que tout s'accélère, que les automobiles, ces *chevaux-moteurs* qu'il voit passer « sous ses fenêtres » (I, 79), le lendemain de son étonnement, ont définitivement remplacé ce saint animal. C'est effectivement derrière ces mêmes fenêtres<sup>133</sup> que se tenait Ulrich, là où nous l'avons rencontré la première fois, contemplant le monde, ou plutôt le mesurant et le calculant, concluant que même nos petites activités quotidiennes engendraient désormais plus d'énergie que n'importe quel acte héroïque (Cf. I, 36). Et c'est effectivement cet héroïsme, plus précisément

---

<sup>130</sup> Il est intéressant de remarquer ici que le cheval est dit « génial », et non pas un « génie ». L'adjectif semble s'universaliser mieux que le nom. Déjà, chez Platon, la chose était soulevée : les premiers dialogues semblent indiquer que seules les caractéristiques comme le beau, le pieux, le vrai, peuvent être élevées au statut d'universaux. L'élévation des noms et des choses posent davantage de problèmes théoriques.

<sup>131</sup> Denis Diderot, « Le neveu de Rameau », in *Œuvres romanesques*, texte établi par H. Bénac, Paris : Classiques Garnier, 1962, p.400.

<sup>132</sup> Petite précision, Piotr Verkhovenski rapporte ici la supposée doctrine d'un autre personnage, Chigaliov. Cf. Fédor Dostoïevski, *Les démons*, tome II, traduit du russe par André Markowicz, Arles : Actes Sud, 1995, p. 362.

<sup>133</sup> Le regard *de par la fenêtre* est une image clef récurrente chez Musil : « *So ist jenes Am-Fenster-Stehen und Hinausblicken in die Nacht oder in eine befremdende Welt sogar zu einer Urgeste der musilschen Romanfiguren geworden* », Wilfried Berghahn, *Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1963, p. 16.

celui de l'entreprise scientifique moderne, qui est un héroïsme froid mais exact, un héroïsme de l'attente et surtout un héroïsme de l'espoir, qu'Ulrich rejette suite à sa lecture du journal. Ou plutôt, tel que nous l'avons vu au chapitre précédent, c'est cet héroïsme qu'il déplace et réaligne hors de ses seules visées scientifiques. On pouvait bien mieux désormais mesurer le génie d'un athlète, ses capacités et surtout son rendement, qu'on ne le pouvait de n'importe quel Newton, Mozart, ou de quelque autre jeune prodige de l'esprit. Encore ici, le comparatif emboîte le pas du superlatif, ce qui est supérieur se mesure mieux que la supériorité elle-même et possède donc plus d'existence! « *Everything that exists exists in some quantity*<sup>134</sup> », voilà le mot d'ordre. De là à affirmer que ce qui possède une plus grande quantité existe aussi plus ou de manière supérieure, il n'y a qu'un pas. « *[What] about something objective* », demande Lange-Eichbaum, s'étonnant de la fluctuation des valeurs, « *such as the yield of a fruit-tree, the size of a diamond, the speed of a racehorse—can there be such diversified judgements about a thing like that ?*<sup>135</sup> ». Le psychiatre allemand écrit ces lignes un an seulement après la publication du premier tome du roman de Musil, comme si la vitesse des chevaux était devenue, dans la période de l'entre-deux-guerres, l'exemple le plus clair et compréhensible de ce qui se laisse le mieux mesurer<sup>136</sup>.

Prenons un autre passage où il est question de chevaux. Nous faisons, au chapitre 43 du premier volume, la courte rencontre des deux chevaux de l'attelage du comte Leinsdorf, nommés Hans et Pepi, devant lesquels le narrateur – ou est-ce Ulrich, sous forme de discours indirect libre? – se demande : « *Es war schwer zu begreifen, was in den Tieren vor sich ging; es war ein schöner Vormittag, und sie liefen.* » (I, 175)<sup>137</sup>. La chose est étonnante : pourquoi se poser une telle question? Peut-être est-ce la continuité de l'étonnement d'Ulrich face au cheval génial, qui le pousse alors à jouer au « vivisecteur » de l'esprit de ces chevaux? Ces « déjà presque historiques créatures<sup>138</sup> », que Leinsdorf emploie pour montrer son attachement respectueux à la tradition, fournissent alors l'occasion d'une digression dans la narration sur ce qui est peut-être les « uniques grandes passions chevalines » : la course et l'avoine. De la première, il est dit qu'elle suscite un « frémissement démentiel » dans le crâne du cheval, une liberté dans tous les

<sup>134</sup> E. L. Thorndike, in Hans Eysenck, *Op. Cit.*, p. 83.

<sup>135</sup> Wilhelm Lange-Eichbaum, *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>136</sup> Dans un passage de *MoE* (I, 400), le narrateur affirme que la considération de la qualité était une opération démodée, en phase d'être supplantée par l'unique appréciation de la quantité. Par ailleurs, à la lumière d'une note contenue dans le *Nachlass* édité par Frisé dans l'édition de 1978, il devient clair que la mesure (*Maß*) est pour Musil l'arme par excellence de l'esprit (*Waffe[...] des Geistes*, II, 1936).

<sup>137</sup> « Il était difficile de savoir ce qui se passait à l'intérieur de ce chevaux ; la matinée était belle, et ils couraient. » (I, 246)

<sup>138</sup> Cf. I, 175-176 pour les citations de ce paragraphe.

sens, sans bornes et sans contenu, vertigineuse et éclatante, et ce jusqu'à ce qu'un grain d'avoine permette de calmer la chorégraphie. Il est en effet dit de la deuxième passion, le fourrage, qu'elle renvoie au calme de l'étable, au « parfum épicé » du repos. De la vie de Hans et de Pepi, qui avaient l'habitude de l'attelage, ne se « détachait que deux îlots de rêve, l'étable et la course ». Deux rêves opposés qui tiraillent la bête, mais forment néanmoins son attelage quotidien. Il faut se demander, s'il y a une génialité chevaline, comme on l'apprend au chapitre 13 en même temps qu'Ulrich, si elle repose dans l'assiette stable entre ces deux rêves ou si elle est la force brute déployée dans la course libre, dont le désœuvrement dans la passion du fourrage serait à l'opposé le lieu de l'oisiveté. Dans l'attelage du *Phèdre* de Platon, demandons-nous, le génie, est-ce le coché, tel que nous l'avons toujours supposé? Ou le cheval de droite? Ou le cheval de gauche? Ce n'est pas une autre question que se posaient chercheurs et experts des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les physiognomonistes et phrénologistes, médecins généologues et autres explorateurs acharnés de la psyché humaine, opiniâtres mesureurs en tous genres, lorsqu'ils décelaient le génie dans le corps humain, dans son cerveau. Ce n'est aussi rien d'autre lorsque l'on oppose la grandeur et la maîtrise d'un génie goethéen à l'enivrement romantique et exalté d'un Lord Byron ou d'un Novalis, lorsque l'on oppose, avec Musil, Lindner le « *Tugut* », Clarisse le « génie maudit » (*I*, 210), Meingast le génie prophétique, Arnheim le « Grand-Écrivain » (*I*, 573) ou encore Ulrich le « prince de l'esprit » (*I*, 216). Tant de génies qui s'opposent, tous aussi géniaux les uns que les autres. Le génie semble partout, quitte à se contredire. Mais les dieux du panthéon ne se chamaillaient-ils pas, eux aussi? Par ailleurs, ce que le cheval génial peut alors ici symboliser, c'est aussi cette intrusion du génie hors du « *logisch-sittliche Reich* », qui était le sien lorsqu'il n'était encore qu'une qualité humaine (*I*, 242) :

*Wenn ein Pferd sich bei jedem Versuch, es zu reiten, wie toll benimmt, so wird es mit besonderer Sorgfalt gewartet, bekommt die weichsten Bandagen, die besten Reiter, das ausgewählteste Futter und die geduldigste Behandlung. Wenn sich dagegen ein Reiter etwas zuschulden kommen läßt, so steckt man ihn in einen von Flöhen besetzten Käfig, entzieht ihm das Essen und gibt ihm Eisenschellen. Die Begründung dieses Unterschieds liegt darin, daß das Pferd bloß dem tierisch empirischen Reich angehört, während der Dragoner an dem logisch-sittlichen teilhat. (Ibid.)<sup>139</sup>*

Nous retrouvons ici l'idée que ce sont les capacités intellectuelles et morales qui différencient l'homme de l'animal comme de l'aliéné (*Ibid.*). Il y a là l'idée d'un *quelque-chose-de-plus*,

---

<sup>139</sup> « Quand un cheval, à chaque tentative qu'on fait pour le monter, s'affole, on le soigne avec la plus grande sollicitude, on lui réserve les bandages les plus mous, les meilleurs cavaliers, la plus fine avoine, les traitements les plus patients. En revanche, quand un cavalier commet une quelconque faute, on le fourre dans une cage remplie de puces, on lui retire la nourriture pour lui donner des menottes. Cette différence de traitement est fondée sur le fait que le cheval appartient simplement au royaume empirique des animaux, alors que le dragon participe du royaume logico-moral. » (*I*, 334)

évidemment solidaire d'un *je-ne-sais-quoi*. Un élément surnuméraire à la simple mesure quantitative, qu'on ne peut définir autrement qu'à la considération du tout. Musil reprend ici la pensée, qu'il avait pu lire dans ses recherches sur la *Übersommativität* des parties d'un tout, propre à la *Gestaltpsychologie*. De la même manière, il était dit plus tôt dans le roman que la zoologie nous avait enseigné que « la sommation d'individus diminués [pouvait] parfaitement donner un total génial » (I, 60). Peut-être qu'une somme d'individus géniaux donne, corrélativement, une totalité complètement bête et inepte.

Quoi qu'il en soit, le génie, lorsqu'il était exclusif à l'humain, qu'il concernât sa raison, son cœur ou ses genoux, était vu comme un tel *je-ne-sais-quoi*<sup>140</sup>, devant résider aussi dans un *quelque-chose-de-plus*. La comparaison qui au chapitre 13 avait permis d'établir une adéquation entre la résolution de problème propre à l'inventivité humaine et le jeu de feintes et d'assauts d'un lutteur entraîné, cette comparaison se fondait précisément sur le rejet de ce *je-ne-sais-quoi*. Seule cette comparaison permet alors de dire d'un cheval qu'il est génial! La pensée scientifique, en effet, devait ôter tout honneur à ce *je-ne-sais-quoi*, toute préséance, en instaurant le règne de la mesure. Comme cet anneau de Clarisse (Cf. I, 496), image-clef récurrente de la pensée musilienne que Claudio Magris prend pour centre de son ouvrage, y examinant l'amplitude existentielle, gnoséologique et métaphysique qu'elle revêt, comme cet anneau, qui n'apparaît que comme « quelque chose et un rond autour », comme cet anneau, disons-nous, le génie se présentait toujours comme ce qui restait quand on enlevait tout ce qu'il y avait, l'étrange et inexistant substrat. De la même manière qu'Ulrich pouvait s'exprimer ainsi : « *Nun bezieht sich alles auf diesen Kreis, aber dieser Kreis bezieht sich auf nichts. Mit andern Worten: alles ist moralisch, aber die Moral selbst ist nicht moralisch!* » (I, 1024)<sup>141</sup>, nous pouvons, à notre tour, nous étonner : tout est génial, sauf le génie lui-même! Et cela est dû, en quelque sorte, à la pensée fonctionnelle d'Ulrich qui « assimilait ce qu'une chose signifie ou est en soi au produit des significations qu'elle pourrait prendre dans toutes les circonstances imaginables » (II, 533). Il s'agit d'un produit de la pensée du possible.

C'est que le cheval et le champion de lutte – comme le footballeur de Marjorie Garber – déploient une énergie, une astuce et un courage qui ne se distinguent que fort peu, « du point de vue psychotechnique » (I, 77) des avancées de l'esprit humain. C'est le même mouvement de

---

<sup>140</sup> Cf. Richard Scholar, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe : Encounters with a certain something*, 2005.

<sup>141</sup> « Tout ce rapporte désormais à ce cercle, mais ce cercle ne se rapporte à rien. Autrement dit : tout est moral, sauf la morale elle-même !... » (II, 424)

dépersonnalisation du génie qui nous laisse aujourd'hui devant le défi de définir ce qu'est le « génie technique » dont on peut devenir diplômé en suivant les cours de toute bonne polytechnique, c'est ce même mouvement qui fait désormais du génie, au terme d'une évolution, – d'élection divine à capacité exceptionnelle de l'individu, puis de capacité à style d'individu – une simple propension à l'action intuitive, une force. Une force dans un jeu de force. Parler du génie, comme le fait souvent Musil, à l'aide d'images comme celles du fleuve et de la source, du flux et du reflux, mais aussi grâce à d'autres images comme celles de ces jeux plus modernes de la hausse et de la baisse des stocks, de la fluctuation des valeurs, cela indique que le génie semble avoir pris une nouvelle forme, comme vaporeuse, étrangement réutilisable et transférable sous diverses configurations, constituée d'un ensemble de forces, de vecteurs, accumulables et dirigeables, mais aussi dispersables et sujets à l'équilibre comme à l'épanchement subit. À deux reprises au cours du second tome, il est question d'un possible épanchement soudain d'une telle force accumulée. On trouve en *II*, 780, l'idée que la « vie civilisée tend indubitablement aux explosions de brutalités, et que ces explosions ne sont jamais aussi brutales que lorsqu'elles se produisent en l'honneur de grands sentiments ». Puis, en *II*, 1015, il est question de Clarisse et de son désir de rédemption qui débouche dans ses recherches sur le génie, alors que celle-ci entend libérer en elle, en Walter et en tous et toutes, le génie qui se trouve entravé. Autant de génie libéré créerait, pense Musil, un débalancement; et l'éclatement de la guerre, à la fin du second tome, est alors la conséquence et le remède de ce débalancement. « Il faut que ça arrive de temps en temps », affirme Ulrich (*II*, 1072). Un rétablissement du système de force, qui ne tolère pas trop longtemps l'accumulation positive du génie. Le génie, comme le capital, doit circuler.

C'est ainsi qu'apparaît chez Musil, ce phénomène que nous avons nommé « démocratisation du génie ». Pour démocratiser le génie, il fallait le rendre à nouveau impersonnel, aussi impersonnel qu'une simple force, mais conserver paradoxalement l'idée pourtant désormais arriérée que le génie est l'expression essentielle d'un individu ou d'une nation. C'est là la recette du mélange explosif que sont les « dictateurs spirituels » dont parle Musil. De divinité qui possède l'individu sans s'y confondre (dans l'Antiquité) à type d'individus éminemment exceptionnels (à la Renaissance et le romantisme), le génie est redevenu une qualité impersonnelle : une force. Tout se passe comme si on pouvait parler désormais de thermodynamique du génie. Ce dernier est une force dans un système de force. Et tout système implique moyenne, état stable, variations. Mais il en va du génie, encore une fois comme de la

morale : « [elle] n'était plus pour Ulrich que la forme sénile d'un système de forces que l'on ne saurait, sans une réelle perte de force éthique, confondre avec la véritable morale » (*I*, 345). La génialité, s'il est permis de s'exprimer ainsi, se perd entre tant de génialités.

Si c'est donc l'étonnement d'Ulrich face à la toute nouvelle génialité d'un membre de la race équine qui nous a menés à ce point, il est important de rappeler que « ce cheval est un prétexte », seulement un prétexte. Quelque chose, comme nous l'avons dit, qui précède le texte. Un peu comme Christian Voigt<sup>142</sup> ou Gustav Donath<sup>143</sup>, l'un par les journaux, l'autre par la vie sociale, l'ont été pour Musil. Un peu comme Musil l'est pour nous désormais. Car c'est pour savoir ce qu'il en est du génie et de son mythe que nous menons une telle enquête, et non pour s'y connaître mieux dans l'œuvre musilienne, ce qui par ailleurs advient tout de même.

### 2.2.1 – Journalisme et vérité

Toute cette impersonnalité, dont Blanchot a dit qu'elle était essentielle à la pensée musilienne, qui se déverse dans le monde à travers la prolifération et la spécialisation des discours scientifiques, sans que personne vraiment ne la reçoive personnellement, Ulrich n'est pas seul à l'apercevoir, lui qui se considère comme un « homme sans qualités », c'est-à-dire un homme impersonnel. Paul Arnheim le note aussi. C'est peut-être pour cela, d'ailleurs, qu'Ulrich le critique et en est jaloux : il poursuit les mêmes buts qu'Ulrich (la conciliation des sentiments et de la raison), et est en cela son double compétiteur, mais ne tire par contre pas les mêmes conclusions<sup>144</sup>. Arnheim affirme en effet : « Le poète et le philosophe futurs passeront par le tremplin du journalisme ! [...] C'est incontestablement une évolution naturelle. Quelque chose se prépare, et je suis sûr de mon fait : l'époque des grandes individualités tire à sa fin ! » (*I*, 853). On peut y entendre, peut-être un écho d'un discours qui entend dépasser le romantisme. C'est une thèse que Musil aussi avait déjà soutenu<sup>145</sup>.

Nous avons dit déjà<sup>146</sup> qu'il n'était pas anodin que la rencontre d'Ulrich avec le cheval génial fut médiatisée, et non pas directe. Elle se fait à travers un médium : le journal. Les

---

<sup>142</sup> Cf. Herbert Kraft, *Op. Cit.*, p. 169.

<sup>143</sup> Cf. *Ibid.*, p. 35.

<sup>144</sup> Cf. Renate von Heydebrand, *Op. Cit.*, p. 77 et note 21.

<sup>145</sup> Dans sa conférence donnée à Paris en juillet 1935 à l'occasion du *Internationalen Schriftsteller-Kongreß für die Verteidigung der Kultur*.

<sup>146</sup> Cf. notre page 40.

inspirations de Musil sont souvent venues de faits divers ou d'événements rapportés par les journaux (le personnage de Moosbrugger provient d'un véritable modèle humain, dont Musil avait pu suivre le procès à travers ses rapports journalistiques). Une grande partie de la critique musilienne du génie est, nous l'avons vu, liée à l'exercice du pouvoir qui lui est accordé. Et ce pouvoir politique est un pouvoir sur la communauté, une puissance d'attrait; il est le pouvoir du politique qui conduit les foules comme le cocher son attelage. C'est aussi en grande partie à la puissance de propagation et de persuasion du génie, amplifiée par l'appareil médiatique social, que s'attaque Musil et le double sens de l'expression « génie du journalisme » est ici indicateur, qui peut signifier autant ce que le journalisme opère consciemment et ce qu'il fait malgré lui. C'est à l'aune de ce deuxième sens que Musil repère fréquemment et se moque des « perles » que l'on peut retrouver sous la plume journalistique, plume dont Karl Kraus avait déjà critiqué la grande propension à la phraséologisation. Car ces « perles » laissent entendre autre chose que le sens prévu par le journaliste. Le « cheval génial » est une de ces perles<sup>147</sup>. C'est donc de l'impact sur l'opinion et sur les masses que s'inquiète Musil, comme nous lorsque nous parlons aujourd'hui de l'ère « post-vérité ». Si on a d'ailleurs pu récemment affirmer que nous étions désormais dans l'ère de la « post-vérité » comme dans celle où, entre tweets présidentiels et recherches scientifiques achetées, entre le *branding* confus ou trompeur et la multiplication affolante des sources d'informations, nous ne semblons plus avoir accès ni à un récit-cadre référentiel ni à la précision des faits, c'est que nous sommes peut-être effectivement entrés dans une telle ère.

Comment peut-on prétendre une telle chose? Si effectivement tel est le cas et que nous avons mis le pas dans l'ère de la « post-vérité », cela ne veut pas nécessairement dire que notre autre pied, lui, touche encore à celle de la « vérité » comme à un sol rassurant et réel. Que notre démarche si gaiement orientée vers l'avenir possède désormais un autre statut quant à son rapport au réel. Ou encore que notre allure se soit tant accélérée que nous semblons désormais flotter fantômatiquement au-dessus de ce sol. Non. Dans un article de *La Presse*, le 16 novembre 2016, intitulé « *Post-vérité* », *le mot de l'année selon le dictionnaire Oxford*, nous trouvons la définition dudit dictionnaire, laquelle se lit comme suit : qui se réfère « à des circonstances dans lesquelles les faits objectifs ont moins d'influence pour modeler l'opinion publique que les appels

---

<sup>147</sup> Comme au chapitre 13, parlant de l'expression « *geniales Rennpferd* », il en est dit que son auteur « n'avait peut-être même pas eu conscience de la grandeur de l'idée que l'esprit du temps lui avait glissé sous la plume » (I, 77). Cela indique que Musil jouait délibérément avec le double sens de l'expression « génie du journalisme ».

à l'émotion et aux opinions personnelles<sup>148</sup> ». C'est bien plutôt, ce concept d'ère « post-vérité », l'idée que nous avons un sentiment différent par rapport à la vérité, un accès différent à celle-ci. Cette prise de conscience que l'expression de la vérité crée ladite vérité et que le projet civilisateur de l'humanité est comme un roman, lequel n'a une fin que parce que quelqu'un quelque part s'est un jour mis à l'écrire. Que les médias créent, à un certain point, le réel. C'est là une idée musilienne : la vérité est prise en charge par une création. Mais c'est surtout notre incertitude et indécision quant à ce fait, nos habitudes gnoséologiques qui s'expriment ici : notre réticence à accepter que l'événement ne précède plus sa propre annonce dans les journaux, notre résignation à ne plus savoir départager entièrement ce qui s'y dit de vrai et ce qui s'y dit de faux, notre joie dissimulée de pouvoir lire cet événement et en avoir une idée aussi nette et juste que s'il s'agissait d'un chapitre de roman, notre désespoir indépassable de ne pas pouvoir enligner une fois pour toutes les forces agissantes de nos sociétés sur les voies droites de la rationalité, de la science et de la prévoyance, comme si par cette incapacité même nous trahissions quelque destinée secrète inscrite sur notre cœur ou tarissions quelque source brûlante et crépitante au plus profond de notre être.

Mais au fond, ce type d'hommes et de femmes qui ne s'en tiennent plus aux faits pour mener leur vie, mais vivent plutôt par inclination vers une autre forme de réalité, ce type d'hommes et de femmes existe depuis fort longtemps qui refusent l'engagement dans les faits sans pour autant tourner le dos à la vérité. Dans une entrevue donnée en 1926, Musil affirme : « *Die reale Erklärung des realen Geschehens interessiert mich nicht. Mein Gedächtnis ist schlecht. Die Tatsachen sind überdies immer vertauschbar. Mich interessiert das geistig Typische, ich möchte geradezu sagen : das Gespenstische des Geschehens.*<sup>149</sup> » Ce refus de se commettre dans le règne étourdissant des faits, où l'ensemble est aveugle, est corrélatif de l'exigence totale dont nous avons parlé plus haut. Si c'est toujours, au fond, la même histoire, c'est que c'est toujours ce « *geistig Typische* » qui œuvre derrière les faits. Musil est en cela proche d'Ulrich; la morale que recherche ce dernier, dans sa vocation pure, devrait être en adéquation avec les exigences de l'esprit, le vrai, et non seulement avec la réalité. Les deux refusent l'inconciliation entre deux morales, réelle et idéale. Et Musil craint non seulement les

---

<sup>148</sup> « "Post-vérité", le mot de l'année selon le dictionnaire Oxford », Mis à jour le 16 novembre 2016 à 06h40, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/international/201611/16/01-5041850-post-verite-le-mot-de-lannee-selon-le-dictionnaire-oxford.php>, consulté le 27 Juillet 2018.

<sup>149</sup> Robert Musil, « Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil », in *GW II*, p. 939.

débordements causés par la conception du génie comme sauveur, laquelle tend à négliger le réel et à valoriser l'idéal, mais aussi et surtout la survalorisation des faits, des données, i.e. cette croyance que le réel est, dans l'action, immédiatement notre meilleur allié – car là, c'est au prix de l'idéal que se gagne cette vision du réel.

L'ère du journalisme, qu'annonce Arnheim, est celle de l'espace commun, de l'avènement de l'idée de *res publica*, de la croissance des démocraties, ère corrélative de la création d'un « espace public » et de celle d'un « espace privée »<sup>150</sup>. Mais il y a une tension entre ces deux états. L'omniprésence des médias fournit le sentiment que l'on peut de chez soi, se brancher sur notre ère, en entendre le pouls et en suivre le rythme, i.e. y prendre part personnelle, sentiment accompagné et comme parasité par cet autre sentiment qu'au fond, nous ne faisons que la lire et que nous n'y prenons pas plus part que si nous écoutions quelque passionnant film historique. L'espace public est aussi lieu de rêve et de fantasme, juste assez réel – car un tel espace existe – pour emporter notre croyance, juste assez vaporeux pour permettre le libre jeu du fantasme. Ce lieu de la réunion entre le personnel et l'impersonnel, c'est aussi le lieu même de la génialité, comprise comme l'élan et la force d'une action supérieure et extraordinaire, comme action motivée et essentielle. Car il s'agit du lieu où se décide la marche du monde, où se dessine le visage du futur, où toute entreprise vraiment importante pour l'humanité, si secrète soit-elle gardée, finit par faire surface et se révéler. Le lieu où les actions humaines prennent dimensions surhumaines, géniales. Tels sont les critères pour figurer au babillard de l'espace public : être nouveau, être unique, être exceptionnel, mais en même temps parler à tous et à toutes, parler *pour* tous et toutes. Briller des feux de la gloire. Nous comprenons peu à peu que génie et démocratie vont main dans la main. Comme si la foule, comme nous la désignons si bien, du même mouvement qu'elle refusait la direction trop unilatérale d'un quelconque prince, faisait siennes les réussites personnelles de ses meilleurs éléments et, sans se l'avouer, éprouvait un maladif besoin, dans sa sotériologie chronique, d'une composante surhumaine supérieure afin d'affirmer l'excellence de son humanité. Dire « je » est une bêtise, affirme Musil, mais dire « nous » passe pour particulièrement supérieur<sup>151</sup>, et ce que l'individu ne se permettrait pas de penser et de croire lui devient possibilité au sein d'un plus grand nombre, lorsqu'il sent qu'il prend part aux *affaires*

---

<sup>150</sup> N'oublions pas qu'Arnheim est, dans le roman, un génie « public », un être dont l'exceptionnalité doit être *reconnue* pour être telle. L'annonce d'une « ère du journalisme » ne se détache donc pas d'une vision idéologique intéressée. Rappelons qu'Arnheim avait aussi affirmé fermement que le « problème de la civilisation ne p[ouvait] être résolu qu[e par] l'entrée en scène d'une personnalité nouvelle » (I, 276).

<sup>151</sup> Cf. Robert Musil, « Über die Dummheit », in *GW II*, pp. 1276-1277.

*publiques*, lesquelles, comme toute affaire, réclament des acteurs et actrices, des personnalités, des grandeurs.

Cette appropriation du génie par l'espace public est en fait son couronnement. « Nous avons eu de grands hommes dans notre histoire, » lit-on en *I, 406*, « et nous en avons fait une institution nationale au même titre que l'armée et les prisons ». Le génie devient un bien institutionnel, un bien public. Et pourtant, le génie n'est pas le commun, mais bien l'exceptionnel, l'exemplaire. Musil affirmait dans sa conférence à Paris, un peu comme Arnheim, que l'ère de la personne en était à sa fin. La grandeur morale de la personne devait devenir celle de la cause (*I, 407*) pour laquelle on travaille. Le déphasage entre deux époques, l'une de grandeur morale individuelle et l'autre de travail collectif non-héroïque, devait se résoudre. L'ère du commun devait surgir. La montée des courants socialistes et bolchéviques exemplifiait, aux yeux d'un Musil craintif, les premiers remous d'une telle transformation.

Maintenant que nous avons tiré au clair quelques implications du fait journalistique dans l'épisode du cheval génial et montré ce en quoi il lie le problème à celui de la constitution politique et de l'organisation sociale – car l'*époque*, cette vie « en suspens » (*I, 839*) annoncée par le cheval génial, est aussi corrélative d'une attitude politique sceptique<sup>152</sup> – nous pouvons retourner au problème lui-même. Car il plonge ses racines plus profondément que nous aimerions l'admettre, même s'il demeure vrai et peut-être même possible de convoquer les pouvoirs d'agrandissement et de magnification propres à l'imprécision journalistique<sup>153</sup> pour nous permettre de dire qu'Ulrich, lisant la chronique du cheval génial, avait simplement eu le sentiment injustifié d'avoir assisté à un événement exceptionnel. Et c'est justement là que réside l'ambiguïté de l'expression « *das geniale Rennpferd* » : quelle valeur un mot comme « génie » peut-il posséder lorsque tout un chacun, même un animal peut s'en voir coiffé? Marjorie Garber, dont nous avons déjà parlé, s'étonne d'une manière similaire. Et nous aussi lorsque nous croisons en librairie un livre de cuisine contenant des recettes « géniales ». Quelle tautologie, note Garber, que de parler de « *overrated Genius* »! S'il y a intoxication de notre culture par le génie, cela n'a été possible que par un lent processus de démocratisation du génie. Tout comme l'essor du mythe du génie avait été paradoxalement favorisé par la déclaration radicale de l'égalité de tous les êtres

---

<sup>152</sup> « [Musils] Grundhaltung ist allgemeine Skepsis, die sich gegen den alten Zustand ebenso richtet wie gegen den neuen. », Peter Hierländer, *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>153</sup> « *Denn Ungenauigkeit hat eine erhebende und vergrößende Kraft* » (*I, 138*). « Car l'imprécision possède un pouvoir d'agrandissement et d'ennoblissement. » (*I, 198*)

humains<sup>154</sup>, c'est cette même démocratisation jusqu'à ce que le mot ne veuille plus dire grand-chose qui vient brouiller les frontières entre talent et génie, célébrité et génie, supériorité et génie, tant et si bien qu'on ne distingue plus clairement si « génial » ne veut tout simplement dire que « unique ». Pensons à ces « génies » qui fréquentent le salon de Diotime, salon auquel « tant d'unique [donne] une atmosphère de cimetière » (I, 408).

### 2.2.2 – Le génie et la machine-littérature

Dans le premier de trois articles publiés dans le *Literarische Welt*, celui du 15 octobre 1926, Robert Musil, commentant surtout la situation de la critique littéraire, forme son article sur l'opposition de deux titres contradictoires : « *Es gibt heute kein Genie* » et « *Es gibt nur noch Genies*<sup>155</sup> ». Il s'agit là de deux jugements communs. Le premier se fait entendre à quelques reprises dans le *MoE* et Musil semble le faire provenir ici moins d'une nostalgie d'un temps meilleur que du fait que celui qui prononce ce jugement le fait toujours pour un domaine autre que le sien. C'est surtout, mais pas seulement, Diotime, dans le roman, qui avance de tels jugements : « *Die heutige Menschheit vermißt auf das schmerzlichste, daß sie keine Genies mehr hervorbringt* » (II, 1608)<sup>156</sup>. Le second viendrait de ce que l'on exagérerait l'originalité de maints nouveaux génies, « dont la tête n'est pas plus pleine qu'une page de journal, mais dont la présentation est originale et frappante » (II, 988), mais aussi et principalement de ce qu'on verrait partout et en beaucoup de choses une occasion pour la libération et la rédemption de l'esprit, ce que Musil note également dans l'apparition de mille et un cercles ésotériques autour de figures centrales tels que George, Klages ou Heidegger (Cf. TB, 896), phénomène qu'il raillera à l'aide de personnages comme Meingast ou Hans Sepp. Peu importe que ces différents génies puissent se contredirent, qu'il n'y ait pas de synthèse possible, cela n'importe pas plus à l'homme moderne qu'au Grec qui voyaient ses dieux se chamailler<sup>157</sup>. C'est plutôt de l'étendue de la

---

<sup>154</sup> Cf. Darrin McMahon, *Op. Cit.*, pp. 23-24.

<sup>155</sup> Robert Musil, « Bücher und literatur », in *GW II*, pp. 1162-1163. « De nos jours, il n'y a plus de génies » et « il n'y a plus que des génies » (*Essais*, pp. 207-208).

<sup>156</sup> « L'humanité actuelle souffre profondément de n'avoir plus de génies et, d'une autre côté, elle renie et persécute les jeunes talents qui pourraient le devenir ! » (II, 983)

<sup>157</sup> « ... man könnte wohl leicht zwei Dutzend Namen aufzählen, die zusammen ein Maß von Können, Kühnheit, Freiheit und anderen entscheidenden Eigenschaften geben, das den Vergleich mit keiner anderen Spanne unserer Literatur zu scheuen braucht; aber sie ergeben keine Synthese, keine wahre und keine eingebildete, man vermag [...] nichts Ganzes mit ihnen anzufangen: und das erklärt nicht wenig von dem Gefühl der Mutlosigkeit und

généralité qu'il s'agit, de son extension en tant que concept. « *Alle Menschen sind Künstler*<sup>158</sup> » lançait Schleiermacher. Et dans ses lectures mêmes, Musil eût pu lire ceci : « Il est impossible à l'homme de n'être pas grand et admirable. Ce que pense la pensée n'a aucune importance à côté de la vérité que nous sommes et qui s'affirme en silence.<sup>159</sup> » Depuis les romantiques, le concept de génie a pu prendre une telle envergure, du mot de Schleiermacher à Novalis pour qui la vie et le principe génial sont une et la même chose. Friedrich Schlegel a même formulé un « *kategorischen Imperativ der Genialität* », stipulant que de chacun est exigé le génie, sans que ce dernier soit pour autant attendu. Ce qui est marquant, c'est l'adéquation de la généralité à la vie elle-même, à l'expérience vécue (l'*Erlebnis*). À savoir si le génie était une puissance étrangère prenant possession de l'individu qu'on dira génial, ou s'il s'agissait de son esprit (« *Witz* ») individuel et propre au sens de ses capacités intellectuelles et spirituelles, le romantisme a permis d'entrevoir une position à cheval entre les deux. Le génie est maintenant confondu avec l'énergie vitale, avec le principe de vie lui-même, comme ce fut le cas dans la Rome antique<sup>160</sup> et comme ce fut encore le cas plusieurs centaines d'années plus tard lorsque quelqu'un comme William Hazlitt dit du génie qu'il s'agit d'une « énergie omniprésente et élastique<sup>161</sup> », ce que les Allemands pouvaient appeler « *Lebenskraft* » et que les recherches scientifiques, cherchant à trouver l'origine et la localisation du génie dans le corps humain, continueront de nommer « force vitale » ou « énergie vitale ». Quoi qu'il en soit, c'est ce critère esthétique – à savoir qu'une œuvre doit *avoir de la vie* – qui s'exprime ici chez Musil, dans ce second jugement qu'il examine dans son article de 1926. Notons au passage la tendance de Musil à travailler la notion de génie, dans le *MoE*, à l'aide des images de fleuve, de courant, de flux (Cf. *I*, 64; *II*, 987). Elle est indicative de ce penchant à considérer le génie comme une force, se répandant et se dispersant,

---

*Enttäuschung, durch das die Gegenwart erregt wird. Ein solcher Verfall, der die literarische Kraft gewissermaßen im allgemeinen umfaßt, besteht zunächst nicht darin, daß es weniger gute Werke gibt, noch daß sich zwischen die guten mehr schlechte drängen, sondern drückt sich zuvor in einer gewissen Unruhe, Ohnmacht, ja Liberalität des Geschmacks aus... »* (Robert Musil, « Bücher und Literatur », in *GW II*, pp. 1166-1167). Musil désigne ici comme cause le sentiment selon lequel le possible fuit ou se répand (« *einströmen* ») désormais de toutes parts et que n'importe quel lecteur peut comparer n'importe quoi et dire « Hamsun » et « Ganghofer » d'un même souffle. Cela n'est ni une critique de la part de Musil, ni son opinion (il croit en effet une synthèse possible, mais non pas celle à laquelle nous nous attendrions), mais son explication du phénomène, celui-là même que nous appelons ici la « démocratisation du génie ». Nous reviendrons sur la conception de la littérature défendue par Musil dans cet article de 1926.

<sup>158</sup> Friedrich Schleiermacher, cité in Eberhard Ortland, *Op. Cit.*, p. 696.

<sup>159</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, Ch. VII. Emerson. Paris : Mercure de France, 1896, p. 126.

<sup>160</sup> Le génie n'était alors pas un humain individuel, mais une force divine pénétrant notre monde et l'animant, une puissance de vie. Cf. Darrin McMahon, *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>161</sup> Cit. *Ibid.*, p. 166.

s'accumulant et se retrouvant, presque un fluide vital. Nous le faisons encore nous-mêmes – et moi-même qui en listerai dans la dernière partie de ce travail! – lorsque nous parlons de « sources » en parlant de documentations, d'éditions de référence. Cela est lié à notre sentiment que la création humaine travaille originellement, c'est-à-dire qu'elle est à même de fournir un contenu nouveau. Nous, ici, citons et renvoyons aux références, car nous n'en sommes pas l'origine. Musil, nous le verrons, ne le fait pas toujours et se plaît à nous faire entendre du Goethe, du Nietzsche ou du Buber de la bouche de Lindner, de Clarisse ou d'Agathe.

Le critère esthétique de la vie, dans ses ultimes ramifications au niveau de la conduite de l'existence, conduira à penser que vivre, c'est écrire un livre, son propre livre. C'est précisément ce que Musil identifie comme la cause du second jugement selon laquelle il n'y a plus que des génies :

*Er [= Der tätige Mensch] versichert, das Leben sei das größte Gedicht, und hat den Vorteil, sich damit selbst zur Range eines dichterischen Genies zu erheben, da doch jeder in gewissem Sinn der Autor seines Erlebens ist. Damit ist aber der letzte Leser geschwunden, und es bleiben nur noch Genies übrig.<sup>162</sup>*

Autrement dit, il n'y a plus de lecteurs, il n'y a que des auteurs! C'est le règne du jugement subjectif. Cette « vérité que nous sommes et qui s'affirme en silence », selon le mot de Maeterlinck, peut tout aussi bien rompre le silence et revendiquer ses droits à la génialité et écrire. Cette « haïssable manie<sup>163</sup> », dont Musil parle dans sa *Literarische Chronik* de 1914, d'écrire pour ordonner le monde, pour imposer sa volonté, pour lier et ou défaire des liens entre des groupes humains. En bref, cette manie d'être un auteur! Et quand ces auteurs lisent, ce n'est jamais qu'en tant qu'auteurs, pour confirmer leurs vues<sup>164</sup>. Ainsi, n'importe quel paltoquet peut être tenu pour un génie (Cf. *I*, 62) et la littérature, elle, perd toute possibilité d'influence sur le tout de la communauté, car l'édifice est toujours à recommencer avec chaque main qui prend la plume! Il s'agirait d'une perte de puissance générale pour un accroissement du particulier. « *Es ist nicht anzunehmen, daß die Menschen so viel zu sagen und zu erzählen haben wie sie in der Literatur tun und prüft man deren Inhalt auf das Mitgeteilte, ist er meist keineswegs so neu, daß er den Zwang einer Aussprache verständlich werden ließe*<sup>165</sup> ». C'est le règne de la littérature

---

<sup>162</sup> Robert Musil, « Bücher und Literatur », in *GW II*, p. 1165. « L'homme d'action proclame que la vie est le plus sublime des poèmes, ce qui, de surcroît, l'autorise à s'élever lui-même au rang de génie poétique, puisque chacun est, en un certain sens, l'auteur de sa vie. Du coup, le dernier lecteur a disparu, et il ne reste plus que des génies. » (*Essais*, p. 210)

<sup>163</sup> Cf. Robert Musil, « Literarische Chronik. Die Schreibenden Menschen », in *GW II*, p. 1340.

<sup>164</sup> Cf. *Ibid.*, p. 1165 et « [Das Ende des Krieges] », in *GW II*, p. 1340.

<sup>165</sup> Robert Musil, « Literarische Chronik. Die schreibenden Menschen », in *GW II*, p. 1339.

appliquée, servant autre chose qu'elle-même, le règne du génie appliqué. Sans une littérature pure<sup>166</sup>, à l'inverse, aussi inextricablement mêlée à la littérature appliquée soit-elle, toute littérature doit tomber, c'est-à-dire sans vocation pure qui résiste à la tentation de donner forme aux seuls sentiments des contemporains et réussit à être son temps et à devancer ces contemporains<sup>167</sup>. La littérature, pour Musil, n'a qu'un but – qui n'en exclut pas d'autres subordonnés – : la Littérature. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas le mélange des deux qui cause autant de trouble, selon Musil, mais bien « l'imprécision et l'omission des différences décisives » (I, 612). Aucune différence n'est faite entre le génie d'un cheval de course et celui d'Homère ou de Wieland, ce qui rend le concept encore plus applicable, ce qui produit, en quelque sorte, une « inflation » du concept de génie. Il y a, dans cette omission, quelque chose de vrai (il y a de l'athlétisme dans le génie et du génie dans l'athlète) et quelque chose de faux (c'est plutôt, affirme le narrateur, par « méfiance pour les hautes sphères dans leur ensemble » (I, 607) que l'on qualifie un cheval de course de « génial », et moins par affirmation réfléchie). Il y a de l'athlétisme dans le génie, certes, mais cela ne se réduit pas à ça. Cette réduction produit, par contre, un effet grandiose : les grands mots, reniant leurs différences propres, perdent leurs contenus et se ressemblent de plus en plus, s'éloignent de l'apanage des grands hommes et trouvent désormais logis également chez les plus petits. Et la littérature, appliquée à l'auto-promotion de soi, n'est plus peuplée que de génies.

Il y a, derrière l'apparition quotidienne de mille et un génies, un « besoin désespéré d'idéalisme » (I, 441) qui prend alors avantage de ces grands mots en perdition, délestés de leur contenu. Les épithètes (notamment le « génie ») ressemblent dès l'instant même à des marchandises dans un magasin, restées invendues, mais qu'on ne saurait tout simplement se permettre de retirer des étagères :

*Sie sind irgendeinmal von einem bedeutenden Mann für einen anderen bedeutenden Mann geprägt worden, aber diese Männer sind längst tot, und die überlebenden Begriffe müssen angewendet werden. Deshalb wird immerzu zu den Beiwörtern der Mann gesucht. Die »gewaltige Fülle« Shakespeares, die »Universalität« Goethes, die »psychologische Tiefe« Dostojewskis und alle die anderen Vorstellungen, die eine lange literarische Entwicklung hinterlassen hat, hängen zu hunderten in den Köpfen der Schreibenden umher, und aus reiner Absatzstockung nennen diese heute schon einen Tennisstrategen abgründig oder einen Modedichter groß (I, 326)<sup>168</sup>.*

<sup>166</sup> Comme on parle de sciences pures et de sciences appliquées.

<sup>167</sup> Voir les aphorismes « *Angewandte Dichtung* » et « *In der Literatur* » in Robert Musil, *GW II*, p. 814, p. 840.

<sup>168</sup> « Ils ont été créés un beau jour par un grand homme pour un autre grand homme, mais ces hommes sont morts depuis longtemps, et il faut utiliser ces notions survivantes. C'est pourquoi l'on passe son temps à chercher des hommes pour les épithètes. La "puissante plénitude" de Shakespeare, l'"universalité" de Goethe, la "profondeur psychologique" de Dostoïevski et toutes les autres images qu'une longue évolution littéraire nous a léguées flottent

Tout se passe comme si nous étions dans une machine-littérature, exigeant l'arrivée de nouveaux génies simplement parce qu'il y en a eu dans le passé et qu'ils n'ont pas emmené avec eux leur titre terrestre de « génie », lequel reste alors derrière, chapeau à la recherche d'une tête. Comme si le but était la production du génie, de génies. Lange-Eichbaum avait à cet égard parlé des « *value-facets*<sup>169</sup> » du génie, qui devaient commander ce que, d'époques en époques, la mode allait considérer génial ou non, juste ou non; laissant entendre qu'une société ou congrégation se dotait, selon la configuration de ses valeurs, des génies dont elle avait besoin, Cette machine-littérature est, en majeure partie, celle de la critique. Le génie est, jusqu'à un certain point, dépendant de cette dernière, cela se présente d'emblée comme vrai<sup>170</sup>. Son rayonnement et sa gloire ne dépassent que rarement les limites que leur imposent les infatigables crayons de la critique et s'ils le font, c'est souvent parce que ces mêmes critiques n'ont pas voulu ou pu leur en imposer. S'il y a vraiment des génies, de plus, les chances sont fortes qu'il y en ait, dans l'histoire du monde, toujours eu. Peut-être le sentait-on moins car l'institution critique n'avait pas encore tout mis en œuvre pour les déceler dès qu'ils apparaissaient véritablement ou encore les construire artificiellement lorsqu'ils étaient requis, mais ne se pointaient pas le bout du nez. Tout comme les sports n'ont pas attendu la constitution de ligues nationales et mondiales avant de se pratiquer, le génie n'a pas attendu le tapis rouge de la critique : mais qui n'oserait pas remarquer, ne serait-ce qu'à demi-mot, que depuis qu'on attend impatientement leur entrée sur la surface de jeu, les recouvre de lauriers et les entourent de plusieurs milliers de fans passionnés qui ne demandent qu'à les voir, il semble qu'il y en ait plus qu'avant? Un Pindare moderne ne s'y retrouverait plus!

Admettons pour vrai l'adage voulant qu'une société se crée les modèles et les héros dont elle a besoin. Que l'apparition d'un tel modèle que ce cheval génial ne représente-t-elle pas alors la crise d'une configuration libérale et spirituelle du héros, que la civilisation européenne avait jusqu'alors connu sous la forme du « génie »! Si ce cheval n'était, dans l'économie du roman musilien, qu'un prétexte, ce n'est peut-être qu'à cela qu'il pouvait l'être : à une *époque* radicale qui doit examiner l'ensemble des rouages d'une telle machine au profit de la raison d'être d'une telle machine, à savoir l'appel d'une littérature pure, une vocation supérieure qui entend

---

par centaines dans la tête de ceux qui écrivent, et s'ils écrivent aujourd'hui d'un stratège du tennis qu'il est "insondable", ou d'un poète à la mode qu'il est "grand", c'est simplement pour écouler les stocks. » (I, 441)

<sup>169</sup> Wilhelm Lange-Eichbaum, *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>170</sup> Ils remplissent à cet égard le rôle de l'apôtre (« *apostle* », *Ibid.*, p. 44), devant se faire l'intermédiaire entre la communauté de fans ou d'admirateurs et le génie lui-même.

différencier les apparences et ne pas succomber au génie conçu comme force, ce que le cheval génial, nous l'avons vu, laissait entendre. À l'inverse de Clarisse qui sent son génie tout autant dans ses jambes que dans sa tête (Cf. I, 589), Ulrich – et Musil derrière-lui – entend conserver la raison comme instance de contrôle, dans ce combat pour un concept moderne du « génial » (*Kampf um einen modernen Begriff des Genialen*<sup>171</sup>). Il s'agirait pour Musil de contrer cette « méfiance pour les hautes sphères », dont nous venons de parler, et de libérer l'espace pour une utopie du sain exercice des pouvoirs liés à ce que l'on a coutume de nommer le « génie »<sup>172</sup>.

Mais ce quelque chose qu'Ulrich sent vibrer en lui et qui n'est au fond rien d'autre que la génialité elle-même, pure, c'est-à-dire « sans qualités » ou négative, il n'aura de cesse de chercher une solution pour le concilier au monde, et ce, par-delà la rencontre avec Agathe, la sœur siamoise et jusque dans le second tome où une des questions qui semble la plus directrice est bien celle-ci : pourquoi agit-on toujours autrement qu'on pense? Pourquoi y a-t-il toujours déphasage? Musil n'a de cesse de rechercher une adéquation entre les discours et les pratiques sociales. C'est cette recherche qui constitue l'enjeu propre de la question du génie. Mais cette question se modulait également au début du roman : alors qu'il réfléchit au cas de Moosbrugger, le curieux assassin d'une prostituée, et à son inévitable procès, Ulrich médite la phrase de Maître Eckhart selon laquelle « il y avait également en Christ un homme extérieur et un homme intérieur » (I, 177). Cet homme extérieur agit dans le monde des choses extérieures sans que jamais l'homme intérieur ne soit ni concerné ni remué. Ulrich se fascinera de plus en plus pour cet homme intérieur, humain au fond de l'humain, et ce thème se croisera rapidement avec celui de la génialité et, de surcroît, celui de l'utopie de la vie exacte : « *Aber diese exakte Mensch ist heute vorhanden! Als Mensch im Menschen lebt er nicht nur im Forscher, sondern auch im Kaufmann, im Organisator, im Sportsmann, im Techniker* » (I, 247)<sup>173</sup>, cet homme dont le métier est l'essence<sup>174</sup>, et qui justement se montre radical dans son métier, mais oublie de faire de même envers lui-même.

En effet, malgré tout ce qui s'est dit sur le génie et que ressasse Ulrich (notamment dans ses conversations avec Stumm et dans celles avec Agathe, la plupart condensées dans les

---

<sup>171</sup> Cette instance de contrôle serait la différence majeure entre la position musilienne du génie comme force et celle de Nietzsche. Cf. : Regina Baltz-Balzberg, *Op. Cit.*, p. 212.

<sup>172</sup> « Musils „Noûs“ bietet das Bild einer Idealkonstruktion „gesundener“ Machtausübung, die auf politische Dimensionen übertragen, als „Generalsekretariat für Geist und Seele“ in Erscheinung tritt. », *Ibid.*, p. 219.

<sup>173</sup> « Mais cet homme exact, notre époque le connaît ! Homme à l'intérieur de l'homme, il vit non seulement dans le chercheur, mais dans le marchand, l'organisateur, le sportif, le technicien » (I, 340).

<sup>174</sup> Robert Musil, « Literarische Chronik. Die schreibenden Menschen », in *GW II*, p. 1338.

chapitres 48, 49 et 50 des variantes aux *Druckfahnen-Kapiteln*, dans le *Nachlass*, dans lesquelles interviennent de nombreux *topoi* liés au génie), ce dernier demeure convaincu et affirme : « *Genie sei der einzige unbedingte menschliche Wert, es sei der menschliche Wert schlechthin* » (II, 1262). Le concept du génie est bien, selon Ulrich « le seul [...] qui pût justifier l'homme », bien qu'il soit aussi « le plus passionnant et le plus vexant, parce qu'on ne sait jamais si l'on a affaire au génie ou à l'une de ses sottes imitations » (II, 529). De plus, l'*Eigenschaftslosigkeit* d'Ulrich, concept dont la structure a bien été dévoilée par l'analyse de J. Schmidt (1975) et expression emprunté de la lecture de maître Eckhart<sup>175</sup>, doit ultimement se lier à la valeur en soi de l'humain, ce qui reste au-delà des qualités, i.e. l'homme intérieur. Mais dans sa réflexion sur le cas Moosbrugger, c'est ce qui transparait déjà. Ulrich s'interroge : « *Solche Heilige und Gläubige wären am Ende imstande gewesen, sogar Moosbrugger freizusprechen! Wohl ist die Menschheit fortgeschritten seither; aber wenn sie Moosbrugger auch töten wird, hat sie doch noch die Schwäche, jene Männer zu verehren, die ihn, wer weiß, freigesprochen haben würden.* » (I, 121-122)<sup>176</sup> Les questions de culpabilité et de responsabilité morale, ces questions dont le premier tome est parsemé, des correspondances du père d'Ulrich, pérorant sur sa polémique en matière de droit avec son collègue Schwung, aux aspirations d'Ulrich à pénétrer cette « valeur humaine en soi », aspirations qui se frottent douloureusement aux considérations des rapports quelque peu abyssaux qui se découvrent entre personnalité et action, entre le moi et son monde; ces questions, disons-nous, se retrouvent mises en jeu par la pensée du génie. « Ou bien je te défends[, Moosbrugger,] jusque dans ta monstruosité, ou bien je mérite un soufflet pour oser jouer avec elle! » (I, 176) réfléchit Ulrich, laissant parler ainsi son sentiment selon lequel il n'y a pas de place pour quelque demi-mesure que ce soit dans le domaine du jugement moral. L'ambiguïté que décèle Ulrich dans la morale actuelle de son époque se résume bien dans les lignes que nous avons citées plus haut : sans doute Moosbrugger sera-t-il condamné et exécuté, mais qui ne se surprendrait pas à vénérer ces juges qui, eux, ne l'auraient pas condamné? Ce n'est pas qu'un perspectivisme moral qui se fait voir ici, mais également une coûteuse imprécision, un manque d'exactitude dans le rendement moral, manque qui pourrait tout aussi bien s'exprimer sous la

---

<sup>175</sup> « *Gott solle, so sagt Meister Eckhart, nicht mit den alten Kleidern der Attribute und Eigenschaften behängt, sondern in der namenlosen Wüste sein er Gottheit hingenommen werden – wörtlich : „ohne Eigenschaften“* », Cf. Jochen Schmidt, *Ohne Eigenschaften. Eine Erläuterung zu Musils Grundbegriff*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1975, p. 48.

<sup>176</sup> « De tels saints, de tels croyants n'eussent-ils pas été finalement capables d'acquitter Moosbrugger lui-même ? Sans doute l'humanité a-t-elle progressé depuis lors ; mais elle aura beau tuer Moosbrugger, elle n'en aura pas moins la faiblesse de vénérer les homme qui l'auraient, qui sait? Acquitté. » (I, 177)

forme d'une équation incomplète. Il s'agit là d'une équation à laquelle Musil, bien qu'il n'a jamais su la compléter, n'a jamais cessé de travailler, en prenant souvent, d'utopies en utopies, le détour du négatif, jusqu'à la finale « utopie de la mentalité inductive » sur laquelle le roman devait s'achever. C'est que s'il doit y avoir un « problème du génie », de cette idée qui seule pourra jamais justifier l'humain, ce problème ne doit pas s'exprimer sous la forme d'une interrogation directe comme « qu'est-ce que le génie? », mais bien plutôt « à quoi reconnaît-on le génie? ». C'est ce qui s'exprime dans l'ambiguïté du cas Moosbrugger. À quoi reconnaît-on le génie, à quoi reconnaît-on le monstre, à quoi reconnaît-on le mal? Peut-être a-t-on fait de Moosbrugger ce que les théoriciens du génie ont bien fini, à la suite des premiers travaux de Lavater, Gall, Morel, Lombroso et de Galton, par faire : il valait sûrement mieux détruire un être dont on pouvait aussi peu démontrer l'existence que l'inexistence.

Nous voyons alors que le génie est une question de droit. Une question morale. C'est ce qui est en jeu, avec et par lui : la vie bonne. Mais – l'époque exigeant le refus de tout contenu positif – lorsque Ulrich pose la question *comment dois-je vivre?* et qu'il conclut que la réponse ne peut être que *c'est ainsi qu'on doit vivre*, (II, 642) cela ne paraît-il pas absurde? Tout à la fois absurde et vrai? Quel autre contenu peut-il y avoir?

## 3 – La recherche de la vraie génialité

### 3.1 – Mystique et mélancolie

Il n'est pas d'état mélancolique sans cette ascension,  
sans une expansion vers les cimes, sans une élévation au-dessus du monde.  
- Cioran, *Sur les cimes du désespoir*<sup>177</sup>

Il convient ici de préciser le rapport d'Ulrich au génie. Car ce rapport est, on le sent, très mixte. Le passage suivant devra nous indiquer beaucoup à ce sujet :

*Ich habe immer, und fast von Natur, daran geglaubt, daß der Geist, weil man seine Macht in sich fühle, auch dazu verpflichte, ihm in der Welt Geltung zu verschaffen. Ich habe geglaubt, daß es sich nur lohne, bedeutend zu leben, und habe mir gewünscht, niemals etwas Gleichgültiges zu tun. Und was für die allgemeine Gesittung daraus folgt, mag hochmütig verzerrt aussehen, aber es ist unvermeidlich dies: Nur das Geniale ist erträglich, und die Durchschnittsmenschen müssen gepreßt werden, damit sie es hervorbringen oder gelten lassen! Mit tausend anderem vermischt, gehört etwas davon sogar zur allgemeinen Überzeugung: Es ist also wirklich beschämend für mich, dir die Antwort geben zu müssen, daß ich nie zu sagen gewußt hätte, was genial ist, und es auch jetzt nicht weiß, obgleich ich vor einigen Augenblicken erst unbefangen angedeutet habe, daß ich diese Eigenschaft weniger einem besonderen Menschen als einer menschlichen Artung zuschreiben möchte. (II, 1255)*<sup>178</sup>

L'allusion à la formule socratique est claire (*daß es sich nur lohne, bedeutend zu leben*), et c'est bien à un « examen » de soi en tant qu'humain auquel Ulrich procède incessamment et maladivement. S'y exprime aussi le désir d'une « vie motivée », telle qu'il en est ailleurs question, d'actions qui ne paraissent pas contingentes, mais bien en accord avec la vérité, avec ce « Geist » dont il flaire la puissance en lui. Cette vie motivée représente aussi cette vie où les événements et vécus du moi suivent une croissance naturelle, c'est-à-dire organique, selon le modèle que J. Schmidt attribue principalement à J. G. Herder, modèle important dans l'histoire de la pensée du génie, le « *organologische Modell*<sup>179</sup> ». Selon ce modèle, le génie doit se développer naturellement, de façon autonome et mécanique, à la manière d'une plante. La honte

---

<sup>177</sup> Émile Cioran, « Sur les cimes du désespoir », in *Œuvres*, traduit du roumain par André Vornic, Paris : Gallimard, 1995, p. 38.

<sup>178</sup> « J'ai toujours cru, et presque de nature, que l'esprit, du fait que l'on sentait en soi sa puissance, vous obligeait à le faire valoir dans le monde. J'ai cru que seule une vie supérieure valait la peine d'être vécue, et j'ai souhaité ne rien faire jamais d'indifférent. La conséquence pour la mentalité générale, qui peut paraître défigurée par l'orgueil, n'en est pas moins inévitablement celle-ci : Seul ce qui est génial est supportable, et les hommes moyens doivent être comprimés pour le produire ou le faire valoir ! Mêlée à mille autres, cette idée fait d'ailleurs partie de la conviction commune. Aussi est-il vraiment vexant pour moi de devoir t'avouer mon ignorance de la nature exacte du génie, bien que j'aie innocemment laissé entendre il y a un instant que cette qualité était relative moins à un individu particulier qu'à une variété humaine. » (II, 516-517)

<sup>179</sup> Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, p. 131.

qu'Ulrich ressent dans ce passage est liée à cette tendance – qu'il retient de son créateur – à concilier les idées qu'il reçoit, c'est-à-dire à les comprendre ensemble – ce qui forme le véritable sens du mot « concret », aussi abstrait qu'Ulrich peut parfois paraître! – tendance menant parfois à devoir soutenir de malaisantes apories ou à les abandonner momentanément. Car ce qui doit ici se concilier, ce qui cherche à le faire, qui ne veut pas être rejeté comme fiction, mais qui ne doit aussi pas être exalté comme réalité tant et aussi longtemps que son contenu n'aura pas été clarifié, ce n'est rien d'autre que le génial (*das Geniale*). Et le génial, en tant que terme, contient une pluralité de significations qui correspondent chacune à un usage discursif précis, puis surtout à un usage idéologique. L'adjectif semble, ici comme ailleurs, permettre une utilisation encore plus vaste. Le génie exige différentes qualités et différentes définitions selon que l'on parle d'un génie des affaires, d'un génie du football ou d'un génie poétique – mais dire d'un cheval qu'il est « un génie », nul ne l'admettrait. Ce sont ces différentes perspectives qui se concilient ici bien mal. Bien qu'Ulrich se refuse à faire avec le « génie » ce que sa cousine Diotime fait avec l'âme, à savoir l'identifier comme « élément inéluctable sur quoi se reposer », l'élément qui doit permettre d'accuser l'époque d'être décadente et de souffrir d'un manque, mais qui à la fois « échappe à tout jugement exact et se révèle d'une solennelle imprécision » (*I*, 99), bien qu'il craigne avoir à en faire une « valeur », il ne peut pour autant mettre de côté l'hypothèse du génie. Peut-être sent-il la génialité tout simplement car tout « jeune homme dont l'esprit se développe flaire le génie comme les oiseaux migrateurs la bonne direction » (*II*, 525)? Il s'agirait donc d'un enthousiasme juvénile, celui qui s'oriente sans compromis vers la génialité<sup>180</sup>; mais c'est là, en quelque sorte, le pari d'Ulrich – et en cela c'est aussi là ce qui le différencie le plus de Törless – de refuser la fermeture de la vie adulte et de rester ouvert aux disponibilités<sup>181</sup>. André Gide avait d'ailleurs proposé de traduire le titre du roman par « L'homme disponible »<sup>182</sup>.

Ce qui se laisse ici entrevoir lorsque nous nous demandons ce qu'est la génialité ainsi que lorsque nous observons le héros de Musil, ce n'est pas le génie lui-même ni quelque chose de génial, c'est-à-dire une conception particulière qui serait positivement exprimée, mais une simple tension vers le génie, un désir de et vers la génialité. Nous avons parlé précédemment d'exigence

---

<sup>180</sup> Et à cet égard, une partie du problème de la génialité prendrait l'allure d'une explication de la révolte de la jeunesse contre la génération précédente. Soit que le génie serait simplement l'arme de combat fétiche des jeunes générations et n'aurait donc lui-même pas d'âge, soit qu'il serait un symptôme de plus parmi les troubles de l'adolescence, destiné à disparaître lors de la maturité. N'aime-t-on pas, d'ailleurs, ces artistes « restés jeunes »? Voir à ce sujet Eberhard Ortland, *Op. Cit.*, p. 690.

<sup>181</sup> Cf. Jacques Bouveresse, « La science sourit dans sa barbe », in *L'Arc. Robert Musil*, Paris : Duponchelle, p. 92.

<sup>182</sup> Cf. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Éditions Gallimard, Collection Folio/Essais, 1959, p. 188.

totale d'un côté et d'époque de l'autre. La situation est intenable. Seul le génial est supportable (*erträglich*) et l'individu moyen doit être écarté, ou à tout le moins ce qui est moyen en lui. Cela se rend visible par ailleurs dans la double assertion d'Ulrich quant à la place du génie dans l'histoire, laquelle n'est toujours que la moyenne, mais devait pourtant chercher à produire (*hervorbringen*) le génial. De la même manière qu'il est « faux de dire que le chercheur poursuive la vérité », car « c'est elle qui le poursuit » (I, 298), il est peut-être faux de dire qu'Ulrich poursuive la génialité. La même remarque, il faut le supposer, doit s'appliquer également à Musil. En II, 1254, alors qu'une discussion sur ce thème s'amorce, l'élan questionnant se fait pressant : « *Ulrich hatte ursprünglich nicht das mindeste Verlangen, darüber nachzudenken; aber die Frage hielt ihn fest, er wußte nicht warum.* »<sup>183</sup> Ce genre de passage apparaît fréquemment dans le roman où Ulrich interrompt ses réflexions par manque d'envie (Cf. II, 1208). Mais le présent passage est l'un des seuls, semble-t-il, à laisser planer un « mais » qui redonne force au thème (la discussion sur le génie) et rompt le train habituel des réflexions d'Ulrich, lequel suit normalement une « modalité erratique<sup>184</sup> ». Ici, spécialement ici, Ulrich n'a pas tout à fait le pouvoir d'interrompre le questionnement. Quoi qu'il en soit de la génialité comme essence, à chaque fois qu'elle nous apparaît, elle semble le faire au moyen d'une saisie qui retient (*festhalten*) le sujet, comme appel, comme exigence d'elle-même.

Malgré tout, cette discussion s'amorce et Ulrich introduit d'emblée une distinction entre le génie comme espèce et le génie comme superlatif individuel. Il affirme :

*Die Menschen der Genieart, oder die Genialen, müssen aber nicht schon ein Genie sein. Dieses, das bestaunte Genie, entsteht so recht erst an der Börse der Eitelkeiten; in seinem Glanz strahlen die Spiegel der umgebenden Dummheit; es ist immer mit etwas verbunden, das ihm noch ein Ansehen dazu gibt, wie Geld oder Auszeichnungen: mag sein Verdienst also wie immer groß sein, ist seine Erscheinung doch eigentlich die ausgestopfte Genialität.* (II, 1254)<sup>185</sup>

Le terme « race de génies », qui peut paraître effrayant à certains égards, revient çà et là dans le roman. Mais il s'agit ici du seul passage qui précise que le membre d'une telle race, les « géniaux », n'est pas forcément un génie. Et cela peut s'interpréter de deux façons : a) une race,

<sup>183</sup> « Au départ, Ulrich n'avait pas la moindre envie d'y réfléchir, mais la question le retint, sans qu'il sût pourquoi. » (II, 515)

<sup>184</sup> Cf. Walter Moser, *La mise à l'essai du roman chez Robert Musil*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, (Collection « Pensée allemande et européenne »), 2018, p. 223. Ailleurs, le flux des réflexions est toujours interrompu presque au hasard et selon les aléas de la narration, bien qu'à certain endroit, Ulrich ressent malgré tout encore une certaine pression de devoir s'exprimer.

<sup>185</sup> « Mais les hommes de l'espèce géniale, les hommes géniaux, ne sont pas forcément des génies. Le génie qu'on admire ne naît vraiment qu'à la Bourse aux Vanités : dans son éclat rayonnent les miroirs de la bêtise environnante ; il est toujours rattaché à quelque chose qui lui vaut de la considération, argent ou honneurs. Si grand que puisse être son mérite, il n'est jamais que la génialité empaillée... » (II, 515)

géniale lorsque prise ensemble, peut être constituée d'individus non géniaux et qui ne sont pas des génies; ou b) il y a une différence essentielle entre génial (*genialisch, die Genialen*) et génie (*Genie*), et dans ce cas, la race géniale pourrait tout aussi bien être constituée d'être géniaux qui ne sont pas des génies (comme le cheval génial). Dans tous les cas, il s'agit d'un passage d'importance qui ouvre différentes perspectives. La seconde lecture était en effet déjà véhiculée par le « cheval génial », mais la première, elle, laisse planer la possibilité d'une *généralité collective*. Mais l'idée ne reste cependant ici qu'effleurée. Ce n'est que dans quelques notes réunies sous le titre « Aus einem Rapial » qu'il posera la question plus directement : « *Kann man zur Genialität erziehen? Zur Dummheit kann man es*<sup>186</sup> ». Le second tome du roman verra plutôt la tentative d'une fuite d'Ulrich avec Agathe, loin du monde social que nous a découvert le premier tome. « *Die im rationalen Bereich vorherrschende Intention, die Wirklichkeit zu verändern* », écrit Peter Hierländer, « *wird aufgegeben mit der Absicht, die Realität in ihrer Bedingtheit und Mittelmäßigkeit hinter sich zu lassen*.<sup>187</sup> » La recherche morale de la vraie généralité prend ici la forme d'une recherche mystique individuelle, alimentée par l'entrée en scène de la sœur siamoise oubliée, Agathe<sup>188</sup>. Nous pensons donc que la tension vers la généralité forme partie prenante de cet élan mystique, cet élan de ceux qui auront été « les derniers romantiques de l'amour » (*II, 1072*). Cette fuite-recherche est l'aboutissement naturel du cheminement d'Ulrich qui, on l'a vu, à la fin du premier tome (*I, 653*), se trouvait devant une alternative : vivre les impossibilités qu'il n'avait alors que pensées, ou se contenter du réel donné. Mais la seconde option n'en sera pour Ulrich jamais une, contrairement à Törless. En nos termes, donc : changer la vie ou quitter la vie. Vivre génialement ou ne pas vivre. Et la voie qui semble s'imposer, à partir de la découverte de la sœur, est bien celle de la négation. Car lorsque Ulrich parle de « généralité empaillée » (*ausgestopfte Genialität*), signifiant par là que le génie, bien que

---

<sup>186</sup> Robert Musil, « Aus einem Rapial », in *GW II*, p. 834. « Peut-on former quelqu'un à la généralité? À la bêtise, oui. » (*Essais*, p. 543)

<sup>187</sup> Peter Hierländer, *Op. Cit.*, p. 101.

<sup>188</sup> L'arrivée d'Agathe, qui donne une nouvelle inflexion à l'élan d'Ulrich vers le génie et l'« autre état », peut à juste titre être considérée comme un fantasme de totalisation de soi par l'atteinte d'un état neutre d'androgynie, idéal que Jacques Le Rider a identifié comme éminemment caractéristique de la modernité viennoise (Cf. Jacques Le Rider, *Op. Cit.*, II<sup>e</sup> partie, chp. 6). Il émet entre autres la thèse que, par ce fantasme, le mâle et le génie obtient la toute-puissance et s'annexe les qualités traditionnellement féminines, tout en continuant à exclure la femme en tant que telle. Le mythe de l'androgynie essentielle du génie, qui à tout le moins depuis Coleridge donne le ton à la pensée romantique du génie, ce mythe serait donc assimilé à une stratégie d'exclusion et à une stratégie d'autolégitimation. Voir à ce sujet Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a feminist Aesthetics*.

partout visible, se révèle dans chaque cas presque toujours n'être qu'un feu de paille<sup>189</sup>, aucun critère de sélection adéquat n'étant à portée de main, Agathe lui demande ce que peut bien être la vraie génialité, dans ce cas. Il lui répond qu'elle serait sans doute « ce qui resterait une fois la paille retirée » (*II*, 515). L'essence du génie, la génialité, ne s'obtiendrait donc que par soustraction. La recherche de la vraie génialité revêt la forme d'une théologie négative; la fuite « criminelle » de la sœur et du frère celle d'une entreprise de retrait de la paille<sup>190</sup>.

Dans sa *Geschichte des Genie-Gedankens*, Jochen Schmidt avait laissé voir que l'idéologie du génie avait souvent été une histoire de « réaction contre » plus que d'« affirmation positive du génie », de sorte que le génie se présentait, pour ses principaux théoriciens allemands (Klopstock, Lessing, Hamann, Herder) comme un appel vers lui-même, sans tout le temps se présenter simultanément avec un contenu clairement défini. « *Mehr als sonst wird hier der Reaktionscharakter der Genie-Ideologie insgesamt greifbar.* » écrit-il. « *Sie ist nicht eine Frisch- und frohgemute Bewegung voller Spontaneität, obwohl sie selbst diesen Anschein oftmals zu erwecken sucht, vielmehr Ausdruck einer bis zum dialektischen Umschlag verschärften Kulturkrise.*<sup>191</sup> » C'est aussi ce qu'affirme Robert Currie lorsqu'il définit ainsi l'idéologie du génie : « *humanity needs genius in order to rescue it from alienation*<sup>192</sup> », faisant ainsi du génie un concept qui doit s'opposer à un autre, pour ainsi dire. Nous avons déjà vu les doutes de Musil à l'égard de toute tentative de « sauvetage » ou de rédemption. Toutefois, son attitude est ambiguë. Si Bouveresse parlait du roman comme d'une « tentative de sauvetage du moi », c'est qu'une grande partie de l'attention de l'auteur est en effet tournée vers l'intégration de son héritage romantique, incluant le génie, non seulement comme idéologie, mais comme pensée en général. En effet, l'année de congé doit bien lui servir à sauver son individualité (*Rettung der Eigenheit*, I, 47)! Mais Musil se retrouve pourtant héritier du problème moral de Nietzsche : comment créer une nouvelle morale qui ne risque pas de s'abuser elle-même? D'après quels critères faut-il agir? Car l'aliénation, pour Ulrich, serait la vie indifférente, la vie sans morale,

---

<sup>189</sup> Notons au passage la référence au roman de W. M. Thackeray, *Vanity Fair* (1848). Un tel renvoi intertextuel souligne bien la composante sociale du génie selon Ulrich, la même composante qui l'irrite dans les cas d'Arnheim et de Feuermahl, par exemple.

<sup>190</sup> Parallèlement, l'homme sans propriétés (*Eigenheiten*) serait donc l'homme pauvre, dépouillé de toute cette paille, de tout vaniteux vêtement terrestre. Le caractère ascétique et mystique de la fuite hors du monde social – et du monde en tant que tel – de la sœur et du frère fait ici voir l'héritage de la pensée de maître Eckhart. Jacques Le Rider identifie ici « l'aboutissement de la tradition mystique opposant la *paupertas* à la *proprietas* », Jacques Le Rider, *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>191</sup> Jochen Schmidt, *Op. Cit.*, p. 121.

<sup>192</sup> Robert Currie, *Op. Cit.*, p. 9.

sans action qui vaille la peine, c'est-à-dire, la vie non géniale, qui doit être surpassée. Encore une fois, tout comme lorsque Ulrich demandait à sa sœur *comment il faut vivre* et répondait *c'est comme ça qu'il faut vivre*, seul le versant questionnant est donné, seule la composante négative, ce de quoi il faut s'extirper; on sait comment il ne faut pas vivre : indifféremment.

Ces actions qui, à l'inverse, ne seraient jamais indifférentes, ces actions qu'Ulrich, dans le passage cité en début de section (notre page 62 et la note 178), fantasmait de pouvoir exécuter – les seules qu'il pourrait *vouloir* exécuter! – ce serait bien celles d'une vie géniale comprise comme celle où la réunion la plus profonde aurait lieu entre le personnel et l'impersonnel (Cf. *I*, 536), entre la force des sentiments et l'exactitude de la raison, entre le domaine du « moi » et celui des forces du monde, que nous les nommons « hasard », « fortune » ou « facteurs socioéconomiques »<sup>193</sup>. C'est ce qu'il faut comprendre par – et que Musil nomme ainsi – la « morale du génie » (*Geniemoral*), et qui serait au fond moins une morale « du génie » telle celle que Raskolnikov présente dans *Crime et Châtiment*, une morale qui serait l'apanage des hommes supérieurs, mais bien plutôt une morale « géniale », apparentée à un « état<sup>194</sup> » du sujet semblable à celui dont rêvent les mystiques. Une morale du génie « étendue à l'humanité » (*II*, 1077). Déjà, chez Machiavel, l'à-propos et le potentiel succès du prince et de ses entreprises – et Ulrich n'est-il pas un « prince de l'esprit » (*I*, 216)? – étaient intimement liés à un juste mélange de *virtu* et de *fortuna*. Traditionnellement, le génie romantique devait se présenter comme la figure par excellence du créateur autonome, pouvant s'extirper du cours du monde pour interférer avec lui, pour créer une œuvre ou ériger un empire. Mais dans un contexte comme celui de la « crise du sujet moderne », pour employer une expression aussi vague qu'établie, où les lois sociologiques et psychologiques expliquent les comportements, la psychanalyse les rêves, la biologie et la chimie la formation corporelle, la politique les destinées sociales, dans un tel contexte, que reste-t-il de l'apport originel de la *virtu* personnelle? Le sentiment mystique semble offrir ici une conciliation entre l'apport autonome du sujet créateur et les apports impersonnels extérieurs, entre le soi et ses qualités : ce sentiment est un « état d'extraordinaire puissance intérieure

---

<sup>193</sup> Rappelons ici ce que nous avons développé au chapitre 2.1, c'est à défaut de ressentir et de percevoir les motivations de l'action comme organiquement individuelles en même temps que totalement impersonnelles qu'Ulrich demeure dans l'inaction. « *Erst das organologische Modell war geeignet, Totalität und Individualität plausibel zu versöhnen* », Cf. Jochen Schmidt, *Op. Cit.*, p. 131.

<sup>194</sup> Musil parle, dans une étude pour la dernière partie du roman, datée de 1936, d'« état » de génie et d'« état » de masse (*II*, 1072), laissant comprendre qu'il ne faut pas entendre par là une classification des individus, mais une variation d'états psychophysiologiques au moins en partie relatifs aux contextes, comme l'état de solide ou l'état de liquide.

confondue avec la puissance du monde » (II, 826), un état qu'Ulrich avait décrit en I, 496, où il est pour la première fois question de l'« autre état », conçu comme impossible mais réel. La dissolution du moi, sujet clef du modernisme viennois, ne brille-t-elle ici comme une attirante solution plutôt qu'un héritage en crise? C'est aussi ce que suggère l'idée précédemment développée de la vocation totale : elle prend de plus en plus forme négative. Dans une discussion avec sa sœur, Ulrich affirme : « *Und da wir doch von Schicksal gesprochen haben, es ist auch so, als hätte man zwei Schicksale : ein regsam-unwichtiges, das sich vollzieht, und ein reglos-wichtiges, das man nie erfährt* » (I, 724)<sup>195</sup>. Musil précise ce qui semble être la continuation de la même pensée dans son essai « Der deutsche Mensch als Symptom », où il est question d'une autre vie, en dessous des vies normales individuelles, où chaque acte proviendrait d'un état d'excitation entièrement personnel (*einem ganz persönlichen Erregungszustand*<sup>196</sup>). La vocation totale semble s'identifier avec l'utopie de l'autre état. Mais à cet état ne s'adjoint pas *ipso facto* une croyance. Nous avons parlé jusqu'ici d'un bourdonnement, de quelque chose qu'Ulrich sentait ou, plus justement, pressentait. Car c'est ce qu'il reproche au cercle de Meingast, lequel « vit de l'actuelle confusion entre croyance et pressentiment » (II, 143) et s'accapare un capital admiratif trop vite acquis. Meingast est un exemple (peut-être faut-il supposer qu'Arnheim en est un autre) de ce « succédané » du génie (II, 988) ou de ce génie « empaillé » (II, 515) et, pour Ulrich, vaniteux. Ulrich sait, lui, qu'il ne fait que *pressentir* l'essentiel et qu'il n'est pas encore en mesure d'y croire. Il s'agit d'un état « moins dense encore que la croyance » (*Ibid.*).

Quoi qu'il en soit, c'est donc – derrière la recherche, devenue mystique, de la vraie génialité – le problème de l'action qui se dessine ici, mise en suspens par l'époque ulrichienne mais rendue nécessaire, car il ne s'agit plus, pour l'Ulrich du second tome, de disserter sur ses impossibilités, mais de les vivre – et Agathe, à plusieurs reprises, dégoûtée des abstractions de son frère, le lui rappelle.

C'est donc ici, dans cette recherche éthique, que se dessine un autre héritage romantique de Musil, qui doit lier dans le roman la pensée du génie à celle des lois statistiques et de la moyenne, à savoir le rôle de la mélancolie comme compagne (*Gefährtin*) ou mère (*Mutter*) du génie<sup>197</sup>. Car c'est pour s'extirper d'un état moyen, impersonnel et inessentiel, qu'Ulrich se

---

<sup>195</sup> « Puisque nous avons parlé de destin, c'est aussi comme si on avait deux destins : l'un actif et secondaire, qui s'accomplit, l'autre inactif mais essentiel, que l'on ne connaît jamais. » (II, 72)

<sup>196</sup> Robert Musil, « Der deutsche Mensch als Symptom », in *GW II*, p. 1357.

<sup>197</sup> L'expression serait de Johann Kaspar Lavater, cité in Jochen Schmidt, *Op. Cit.*, p. 109.

démène d'utopies en utopies, « contre » cet état. Et ce n'est pas par un savoir, mais, négativement, par fuite. Rappelons ici l'idée exprimée par Robert Currie : « *humanity needs genius in order to rescue it from alienation* ». L'humanité a besoin du génie pour se sauver de la mélancolie de l'état moyen qui est aussi une médiocrité. Et dans cette alliance traditionnelle des deux concepts, i.e. de la bile noire à l'enthousiasme du génie, le corps joue un rôle primordial. C'était d'ailleurs le corps qui était mis de l'avant lorsque le « cheval génial » nous indiquait certes la floraison d'une conception du génie comme force brute, mais surtout l'apparition d'une culture du corporel<sup>198</sup>. Plusieurs métaphores utilisées par Musil font d'ailleurs voir le processus créateur comme un processus lié au corps<sup>199</sup>. Le sens du possible musilien est redevable de cette tradition qui associe la tension vers un autre état à venir, le sentiment mystique de « l'autre état » (dont la première mention dans le roman est en *I*, 496), à un état mélancolique qui serait, paradoxalement, à la fois un état déchu à dépasser, à la fois un don ou un signe d'exceptionnalité. Car le sentiment ulrichien – et musilien – du centre manquant de la vie, de cette « prolifération privée de centre » qu'est l'époque présente (*I*, 45), ce sentiment de différence d'après lequel « nous ne sommes jamais entièrement en nous-mêmes » (*II*, 46), quel est-il ce sentiment, s'il n'est pas celui de l'ex-ceptionnalité? De ce qui est, selon l'étymologie, insaisissable, ex-centrique, déplacé par rapport à soi-même?

Le thème de la mélancolie a déjà été traité chez Musil, mais de manière que nous jugeons insatisfaisante eu égard à nos propres réflexions. L'essai de Sebastian Schmitter, *Basis, Wahrnehmung und Konsequenz*, ne concerne effectivement que les nouvelles plus courtes du jeune Musil, prétendant que le roman n'entreprendrait pas assez de liens esthétiques avec la mélancolie<sup>200</sup>. Peter C. Pohl, quant à lui, dans son essai de 2011, *Konstruktive Melancholie*, affirme que le roman de Musil remplit une fonction précise dans l'histoire de la mélancolie : « *[Er] bildet den Übergang von der elitären Geisteshaltung [...] zu einem allgemeinen Gefühl des Verdrusses (im Zeitalter der Massen und der Kulturindustrie)* »<sup>201</sup>. Nous avons vu que Musil avait lui-même déjà parlé d'un passage similaire d'une conception héroïque et élitaire de la

---

<sup>198</sup> Cf. l'essai de Walter Moser, « Musil et l'émergence d'une culture du corps dans les années 1920 », in *La mise à l'essai du roman chez Robert Musil*, 2018.

<sup>199</sup> Cf. « ... éjaculer des nuages d'encre » (*I*, 381), ou encore : « Ils éternuent de gros paquets de sentiments éternels. » (*I*, 544).

<sup>200</sup> Sebastian Schmitter, *Basis, Wahrnehmung und Konsequenz. Zur literarischen Präsenz des Melancholischen in den Schriften von Hugo von Hoffmannsthal und Robert Musil*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 2000, p. 73 et notamment la note 1.

<sup>201</sup> Peter C. Pohl, *Konstruktive Melancholie*, Cologne : Böhlau Verlag, 2011, p. 15.

subjectivité à une ère de la collectivité, de « l'héroïsme rationalisé » et de génialité collective. Accordons-nous ici la possibilité d'un détour, par lequel nous retrouverons la plus grande partie des tropes de la pensée du génie dont nous avons déjà discuté.

### 3.1.1 – Corps manquant, corps de trop

La médecine ancienne établissait qu'en l'humain se distinguaient quatre humeurs ou complexions, dont l'équilibre et la juste proportion constituait la santé. Le sang, la phlegme, la bile jaune ainsi que la bile noire (*atra bilis*, Μέλαινα χολή), toutes couraient à travers le corps humain et s'y répartissaient, formant alors le caractère, le naturel ou tout simplement une disposition temporaire de l'individu. Cette doctrine survivra aux hivers de l'évolution humaine et ce, jusqu'à la fin de l'époque médiévale, subissant diverses transformations. Chaque humeur (Χυμός) désigne une partie tangible du corps humain<sup>202</sup>. Leur combinaison (Κρᾶσις) exacte était déterminante non seulement dans l'action humaine, mais intervenait également dans toutes les strates du cosmos. Dans les mots du pseudo-Bédé : « *Sunt enim quattuor humores in homine, qui imitantur diversa elementa ; crescunt in diversis temporibus, regnant in diversis ætatibus*<sup>203</sup> ». Cette doctrine, pour nous médicale ou psychologique, était pour les anciens tout autant physiologique que cosmologique et météorologique<sup>204</sup> : quatre éléments (*elementa*, les στοιχεῖα, vocabulaire qui sera repris dans la tradition stoïcienne), originaires de divers temps (*temporibus*, soit les quatre saisons) et qui règnent chacun leur tour en diverses époques (*ætatibus*, soit les âges de l'humain, de la naissance à la mort<sup>205</sup>). Nous sommes donc, ici, devant une pensée de la στάσις, une pensée de l'équilibre et de la proportion, une pensée du κόσμος – et son corollaire, l'ek-stase, la rupture ou sortie hors de l'ordre. Ainsi, la mélancolie imite la terre, règne dans la maturité de l'humain (de 40 à 60 ans) et provient de l'automne. La prédominance de cette humeur

---

<sup>202</sup> Nous trouvons l'expression paradigmatique de cela dans la répartition platonicienne des parties de l'âme, en *République* VI.

<sup>203</sup> La citation est tirée du *De mundi constitutione*, cit in Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nendeln : Kraus Reprint, 1979 [1964], p. 3.

<sup>204</sup> La médecine antique, rappelons-le, ne distinguait pas comme nous le faisons aujourd'hui, entre maladie mentale et maladie somatique. Pour ce qui est du versant météorologique, pensons à l'incipit souvent cité du roman de Musil, qui installe tout le roman sous l'égide d'une description météorologique et insiste sur l'idée que toute modification d'un seul facteur entraîne un changement dans l'ensemble.

<sup>205</sup> Il nous est aussi possible d'entendre : l'âge des civilisations. Cet aspect, déjà présent chez les poètes grecs, notamment chez Hésiode (Cf. *Les travaux et les jours*), sera repris plus tard dans l'humanisme italien (chez Giambattista Vico, par exemple) et dans les débuts de la philosophie de l'histoire, que Musil s'emploiera à railler.

pouvait marquer soit une maladie, dans le cas d'une crise de tristesse (de dys-thymie<sup>206</sup>) et de crainte, ou un état (ἦθος), une inclinaison naturelle de l'âme, dans le cas où, tel que l'affirme l'aphorisme 23, VI, d'Hippocrate, « tristesse et crainte durent longtemps<sup>207</sup> ».

C'est chez Empédocle que nous rencontrons, dans l'histoire de cette doctrine, ce qui apparaît comme le premier essai d'en tirer une théorie psychosomatique du caractère<sup>208</sup>, suivant l'unité du macrocosme et du microcosme. Les troubles du cosmos social paraissent selon cette idée être les mêmes que ceux du cosmos individuel. Cependant, dans sa théorie, les éléments étaient trop purs et ne souffraient pas le mélange<sup>209</sup>. C'est avec l'intervention de Philistion que la doctrine des quatre humeurs est devenue, de doctrine sans qualités qu'elle était, une doctrine à qualités. En effet, chaque élément avait alors en commun deux qualités, parmi quatre (sec, humide, froid, chaud), avec au moins deux autres éléments. Le partage et le mouvement étaient désormais possibles. Nous nous retrouvons alors devant une doctrine par degrés : « *everyone lives in a certain distemper ; temperament is already the beginning of a painful and disordered condition ; in every individual one of the four humours predominates against nature*<sup>210</sup> ». Le résultat ou le caractère résulte donc d'une complexion spécifique. Autrement dit, résulte d'une moyenne, d'une distorsion. Une combinaison inégalement répartie entre les parties du corps pouvait provoquer des talents spécifiques – tel que l'artiste aux mains agiles – ou des dysfonctions permanentes.

À la fois folie extatique qui touche l'esprit<sup>211</sup> et ulcère qui enflamme le corps, elle se manifeste par une quête de solitude, une misanthropie, mais surtout par une grande instabilité, selon que la bile noire est trop froide ou trop chaude. La bile noire en l'humain agit tel un résidu non digéré, un *perisôma*, c'est-à-dire un corps superflu ou surnuméraire, qui dérègle l'harmonie

---

<sup>206</sup> Le *thymos*, notion importante dans la stratification platonicienne de l'âme, désigne le cœur ou l'élan vital, puis le sens intime, le sens de soi. La *dys-thymos* est une distorsion de ce sens, une aliénation, un inconfort.

<sup>207</sup> Cité in Jackie Pigeaud, in Aristote, *Problème XXX, I, L'Homme de génie et la mélancolie*, Paris : Payot & Rivages, 1988, p. 58.

<sup>208</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>211</sup> Socrate, dans le *Phèdre* (244a et suiv.), distingue trois manifestations de la folie (*mania*), celle de la divination (inspirée par Apollon), celle de la mystique (inspirée par Dionysos) et celle des muses (l'inspiration poétique). Rappelons-nous que la tradition qui ici nous intéresse, le pythagorisme, dans ses liens avec l'orphisme a pu quelque fois développer une mythologie parallèle à celle que l'on connaît et faire d'Apollon et de Dionysos une seule entité, une seule force, centrale et originelle. Ne nous reste que la troisième manifestation, que nous ne tarderons pas à développer à la suite du Problème XXX d'Aristote.

du corps<sup>212</sup>. Quoi qu'il en soit, ce *perisôma* deviendra avec Aristote<sup>213</sup> la source et la clef d'une exceptionnalité du mélancolique, l'origine physiologique des « hommes d'exception – περιττοὶ » (Prob. XXX, 953a10).

L'intervention d'Aristote dans cette tradition est en effet énorme et il est désormais courant de se référer au Problème XXX dès que la notion de mélancolie est invoquée. L'originalité d'Aristote, déjà bien mesurée, ne réside pas dans la liaison d'un phénomène spirituel à une condition matérielle, ni dans la description du tempérament mélancolique, mais dans la formulation d'un problème, qui est tout autant une donnée empirique, savoir l'association coutumière entre le caractère mélancolique et le génie – poétique, philosophique, mais aussi politique. Aristote, cependant, ne connaît ni notre conception du génie ni le mot lui-même; il parle du περιττός<sup>214</sup>, i.e. l'humain supérieur, exceptionnel. Lorsqu'il y a déplacement dans le corps, résidu ou changement de disposition, nous pouvons dire qu'il y a ex-ception et instabilité. Aristote emploie ici l'exemple du vin : ce que ce dernier fait au caractère en un temps restreint, la bile noire l'opère par nature. Or, le vin est un modificateur de caractère (953b7). Selon la quantité ingérée, le caractère se modifie pour ressembler parfois plus à celui de tel homme, parfois davantage à celui de telle autre femme, etc. Tel est le mélancolique, mais naturellement. Il est, dirions-nous, en retrait de sa personnalité. Il est essentiellement polymorphe : « selon la relation de leurs corps avec un tel mélange, les individus diffèrent d'avec eux-mêmes » (954b6). Instable, les mélancoliques le sont « parce que la puissance de la bile noire est inconstante » (955a29) elle-même. Elle varie, s'échauffe ou se refroidit, se calme ou s'énerve. Les latins ont pour cette raison nommé le mélange (Κρᾶσις) « tempérament ».

*Si l'état du mélange est tout à fait concentré, ils sont trop mélancoliques; mais si la concentration est un peu atténuée, voilà des êtres d'exception (περιττοὶ). [...] La cause d'une telle puissance (δυνάμειος) est le mélange, la façon dont il participe du froid et du chaud. Quand, en effet, le mélange est trop froid pour l'occasion, il engendre des dysthymies sans raison. (954b26-34)<sup>215</sup>*

Ce passage est très riche. Nous y découvrons que le mélange est en fait une potentialité, une δύναμις, et que ce mélange doit s'accorder avec l'occasion afin de produire l'euthymie. Car

---

<sup>212</sup> Rappelons que Musil, au 4 des pythagoriciens, semble préférer le 3, par les hasards de son écriture (l'idéal des trois traités, les trois essais d'Ulrich, etc.), mais aussi par le hasard de la vie (ne manque-t-il pas dans le roman une quatrième partie, que Musil, si ce n'était de sa mort en 1942, aurait dû écrire?).

<sup>213</sup> Nous dirons « Aristote » par souci de simplicité. Il serait d'usage de parler d'un pseudo-Aristote, tant ce texte est considéré comme apocryphe par un grand nombre d'aristotélisants. Une telle discussion, cela est évident, ne doit pas nous arrêter ici, sous peine de nous éloigner de notre visée. Les références au texte d'Aristote sont simplement données, comme le veut l'usage, d'après la ligne du texte de l'édition Bekker.

<sup>214</sup> Plus près du grec : ce qui dépasse la mesure, et donc, par extension, ce qui se remarque, qui est remarquable.

<sup>215</sup> Traduction en partie modifiée.

Aristote nous dit, en effet, vers la fin du *Problème XXX*, qu'il se peut exister une santé du mélancolique, une eu-thymie, un « bon mélange de l'inconstance – και εὐκρατον εἶναι τὴν ἀνωμαλίαν » (955a36). De même chez Musil : « *es [gibt] ebenso glücklicher Melancholiker* » (I, 523)<sup>216</sup>. Cette bonne combinaison apparaît donc comme un *not too hot, not too cold*<sup>217</sup>, i.e. comme une question de degré. Nous sommes alors devant l'homme du divertissement, ne tolérant pas « la sobriété terne de la vie<sup>218</sup> », en proie au changement et donc insaisissable, imprévisible, exceptionnel; devant un *malade en santé*, dont l'équilibre est fait de déséquilibres. C'est d'ailleurs ce que dit Clarisse : « *Man muß gesund genug für seine Krankheit sein* » (II, 1737)<sup>219</sup>.

Du flâneur au dépressif, du génie au suicidé, le type mélancolique est donc à lui seul, virtuellement « une multiplicité de caractère<sup>220</sup> ». Il possède, virtuellement, tous les autres caractères humains. C'est ce que Otto Weininger attribuait au « génie macrocosme », la faculté de contenir « dans sa personnalité tous les types humains, du criminel au saint<sup>221</sup> ». Les mélancoliques apparaissent donc doués de *sym-pathie* ou de compréhension, d'une incroyable mais morbide possibilité d'aliénation de soi. Cela en fait des êtres dont le naturel est socialement inutilisable, car ils « associent les idées les plus disparates et les plus bizarres<sup>222</sup> ». Leur maladie est en fait une connaissance, plus grande que celle que la santé offre, une connaissance par l'extase, i.e. venue de l'extérieur, affectant la grande sensibilité du malade. Le tempérament mélancolique, c'est, nous dit J. Pigeaud, le tempérament métaphorique<sup>223</sup>, celui du déplacement. Cette capacité ou inclinaison à se faire autre peut bien apparaître, dès lors, comme une force créative – en directe provenance et de l'esprit et du corps, et du hasard et du destin, et de ce monde et des astres. Et la poésie, précisément, relève de l'inspiration (ἐνθεον γὰρ ἡ ποίησις)<sup>224</sup>. En *Poétique* 1455a32, Aristote affirme que « l'art poétique est [...] le fait d'hommes naturellement doués (εὐφροῦς) ou en proie au délire (μανικοῦ) : les premiers se modèlent

<sup>216</sup> « ... il est des mélancoliques heureux » (I, 697).

<sup>217</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Op. Cit.*, p. 32, « not “too hot” and not “too cold”. [O]nly then is the melancholic not a freak but a Genius ».

<sup>218</sup> Jackie Pigeaud, *Op. Cit.*, p. 44.

<sup>219</sup> « Il faut être assez sain pour sa maladie » (II, 993).

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>221</sup> Jacques Le Rider, *Op. Cit.*, p. 74.

<sup>222</sup> Jackie Pigeaud, *Op. Cit.*, p. 66. Pensons d'ailleurs ici à la définition du génie par Goethe, qu'Ulrich évoque dans sa discussion avec Agathe : « *garder* présent à l'esprit un grand nombre d'objets et [...] mettre aisément en relation les plus éloignés » (II, 520-521).

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>224</sup> Cf. Aristote, *Rhétorique*, 1408b19.

aisément (εὐπλαστοί), les seconds sont capables de sortir d'eux-mêmes (ἐκστατικοί)<sup>225</sup> ». Le poète doit donc avoir une capacité spéciale de ressentir les émotions, une aptitude à voir et à lire le monde ainsi qu'à sortir de soi. Ces deux états – le bien doué et le fou – relèvent des possibles du mélancolique. Nous le retrouvons même au XIX<sup>e</sup> siècle, dans une figure de mélancolique célèbre, à savoir le Lenz de Büchner (*Lenz*, 1836), où on nous dit de Lenz, dans son dérangement et son mal-être, qu'il possédait cette singulière faculté : « *dachte er an eine fremde Person, der stellte er sie sich lebhaft vor, so war es ihm, als würde er sie selbst*<sup>226</sup> ». C'est en ce sens que l'instabilité du mélancolique est devenue, en quelque sorte, négative : elle réside dans une capacité d'aliénation, capacité d'emprunter les voies et voix des autres – ce qu'Ulrich, comme Musil, fait très bien<sup>227</sup>.

Ce que le Problème XXX nous dit, donc, c'est que cela – l'Autre, le déplacement, le donné, l'inspiration – se trouve déjà en nous : « Il remplace la gratuité du choix divin par le hasard du mélange qui nous constitue<sup>228</sup> ». Il cerne donc le type du caractère génial en liant les pensées aux corps, les déséquilibres des premières à ceux du second – et pourtant, le génie, l'être d'exception (περιττός), doit précisément, étant ce qu'il est, échapper autant à la médecine qu'à la connaissance philosophique. Le mélancolique demeure dépendant de la *fortuna*. Il attend ou espère le *kairos*, le bon moment ou l'alignement des astres. Et sa *virtù*, c'est précisément sa virtualité, sa potentialité, qui est alors synonyme d'ouverture, de négativité. « *This perfect combination [i.e. le kairos] produced the man with the largest understanding and the keenest wit*<sup>229</sup> ». Tous deux, le mélancolique et le créateur semblent à la merci d'un quelque chose, d'un vent, d'une inspiration, qui les traverse, les violente, les altère et les fait ce qu'ils sont : mélancoliques et poètes. La bile noire étant de nature pneumatique, c'est par la force du *pneuma* qui court par les veines du mélancolique – et qui ne peut être évacué que par une saignée ou une éjaculation (953b35) – que l'état (ἤθος) se fait tension (ὄρεξις)<sup>230</sup>. Nous retrouvons chez Musil ce trope de la mélancolie, ce sentiment d'un équilibre fragile ou emprunté, d'un réel travaillé et

<sup>225</sup> Traduction de Barbara Gernez, Paris : *Les Belles Lettres*, 2008.

<sup>226</sup> « S'il songeait à quelqu'un qu'il se représentait parfaitement, il croyait devenir lui-même cette personne. », Georg Büchner, *Lenz*, édition bilingue, Paris : Payot & Rivages, 1998, p. 70-71.

<sup>227</sup> Voir la discussion de Moser concernant la formation variée de Musil et sa capacité à pasticher. Walter Moser, *Op. Cit.*, p. 154.

<sup>228</sup> Jackie Pigeaud, *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>229</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 11. Nous retrouvons ce paradoxe déjà dans l'utilisation du mot *stasis*, qui désigne à la fois l'ordre et le désordre, l'état et l'équilibre, mais aussi la tension et le concours de circonstances dont cet état et cet équilibre se composent.

rongé par le possible, par l'autrement : « *Das Leben bildet eine Oberfläche, die so tut, als ob sie so sein müßte, wie sie ist, aber unter ihrer Haut treiben und drängen die Dinge.* » (I, 241)<sup>231</sup>. C'est là l'essentiel de ce qu'il nomme le sens du possible. La *Κρῶσις* du mélancolique crée donc un nouvel état, qui ne se trouve pas dans les données observables, qui n'est pas la somme des éléments ni celle des qualités, qui n'est pas le surplus de bile noire lui-même, ni le mal dont s'afflige l'individu; elle crée ce *quelque-chose-de-plus*, ce *on-ne-sait-quoi* d'où le mélancolique tire sa génialité et son exceptionnalité (littéralement, son caractère d'être inappréhensible, intouchable, tel cet homme que les qualités contournent ou qu'elles survolent sans s'y arrêter). C'est ce *quelque-chose-de-plus* que Musil nommera le « dixième caractère » qui constitue exactement la moitié de l'individu, cette « imagination passive d'espaces non encore remplis » (I, 64).

À ce stade du parcours, la génialité attribuée aux mélancoliques n'est pas encore divine au sens de la transcendance et de l'au-delà. C'est une génialité qui reçoit et condense les forces du monde, des planètes ou des divinités et en est traversée, investie. C'est notamment le premier néoplatonisme jusqu'à la première Renaissance florentine (entre autre chez Marsile Ficin), la doctrine augustinienne de la grâce ainsi que sa lecture de la *Genèse* qui ont ouvert la voie vers un tournant *existentiel* de la mélancolie – et corrélativement de la génialité. Pour qu'il devienne non plus seulement quelque chose d'inspiration divine, mais directement quelque chose de divin, le génie devait résulter de bien plus que d'une simple complexion naturelle entrant en résonance avec les forces cosmiques. Tout au long du parcours, la mélancolie a subi, selon son traitement<sup>232</sup>, deux orientations strictement parallèles, formant une polarité dont hérite l'invention du « génie moderne » à la Renaissance : le versant saturnien, symbolisant le génie proprement humain, les plus hautes facultés de l'âme ainsi que l'affirmation de soi, où la mélancolie est vue comme une force intellectuelle, et le versant mélancolique, qui lui, peut glisser jusqu'au désespoir de l'errance et à la solitude de l'*acedia*. L'histoire de la *tentation de Saint-Antoine* fournit un exemple clair de cette polarité, le génie prenant quelque chose du saint et du martyr : les pieds dans la vase, la tête dans les cieux. Quoi qu'il en soit, la mélancolie semble s'être démocratisée, d'une certaine façon, et s'être du même coup installée au tréfonds de chaque âme individuelle, en même temps que le génie. Il en allait de même pour la lumière divine de l'âme

<sup>231</sup> « La vie forme une surface qui se donne l'air d'être obligée d'être ce qu'elle est, mais sous cette peau les choses poussent et pressent. » (I, 332)

<sup>232</sup> Entendons ici les deux sens du mot, le traitement médical autant que l'interprétation comme figure.

chez Augustin : ce passage vers une conception de l'âme *intérieure* fournit la clef pour comprendre ce tournant existentiel du génie. C'est ce que nous avons déjà vu avec le problème du cheval génial. Cette démocratisation tous azimuts du concept de génie s'est produite corrélativement à celle du concept de mélancolie. Mais au second devait s'associer une composante existentielle encore plus marquante. Jusqu'à ce qu'elle devienne une tristesse sans cause, un sentiment dépressif complètement détaché de toutes considérations médicales ou physiologiques, la mélancolie en est venue à exacerber un sentiment de finitude, une angoisse existentielle. « *Even the melancholic walked a narrow path between two abysses [and] could easily fall in an overwhelming depression*<sup>233</sup> ». Yves Bonnefoy parle alors de « sentiment d'exil » et associe la mélancolie à l'« angoisse métaphysique » de notre condition d'humain et au repli de la vérité « dans les articulations de l'analyse conceptuelle<sup>234</sup> ». Elle devenait alors synonyme d'oubli de l'infini, ou de chute métaphysique, de condition déchue, de gouffre au fond duquel on perçoit cette lumière perdue, ce trésor inaltéré, pour reprendre l'expression de Maeterlinck que Musil place en exergue de son *Törless*<sup>235</sup>. Le mélancolique et déprimé est celui qui refuse de croire que l'essence est ici, présente, là devant nous, donnée; il incarne le refus et se fait « le témoin du non-sens de l'Être<sup>236</sup> ». Vient de pair avec la mélancolie un sentiment du non-lieu, proche du décentrement constant – autant topographique qu'épistémologique. Chaque tome du roman de Musil ne s'ouvre-t-il pas avec une mention de ces « places sans profondeurs » (*I*, 31, et *II*, 9)? C'est ce constant état dérangé et déplacé que Musil observera avec Ulrich, sorte de figure négative qui illustre ce que C. Magris appelle le « héros du refus<sup>237</sup> ».

L'existence est devenue elle-même exceptionnelle et n'atteint plus son centre – voilà le sentiment moderne par excellence. Jusqu'à Schelling, Kierkegaard et Heidegger, qui penseront ou aideront à penser l'angoisse de la mélancolie comme *Stimmung* ou humeur de la pensée, la

---

<sup>233</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Op. Cit.*, p. 242.

<sup>234</sup> Yves Bonnefoy, « La mélancolie, la folie le génie – la poésie », in *Mélancolie : Génie et folie en Occident, en hommage à Raymond Klibansky (1905-2005)*, Jean Clair (dir.), Paris : Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2005, p. 14.

<sup>235</sup> « *Sobald wir etwas aussprechen, entwerten wir es seltsam. Wir glauben in die Tiefe der Abgründe hinabgetaucht zu sein, und wenn wir wieder an die Oberfläche kommen, gleicht der Wassertropfen an unseren bleichen Fingerspitzen nicht mehr dem Meere, dem er entstammt. Wir wännen eine Schatzgrube wunderbarer Schätze entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tageslicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Glasscherben mitgebracht; und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert.* » Cf. Maurice Maeterlinck, in Robert Musil, « Die Verwirrungen des Zöglings Törless », in *GW II*, p. 7.

<sup>236</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris : Éditions Gallimard, Collection Folio « Essais », 1987, p. 15.

<sup>237</sup> Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse. Grand style et nihilisme dans la littérature moderne*, p. 573.

mélancolie prend le chemin de l'existentialisme. Il y a eu chute, donc, perte ou changement. Et depuis, c'est l'exil, l'errance, la perte et quête de l'essence. Nous retrouvons ce *leitmotiv* dans le diagnostic valéryen de la crise de l'esprit (1929), où il est question d'une civilisation occidentale industrialisée ayant le sentiment d'être une civilisation âgée, trop pleine de contradictions et d'élan inconciliables<sup>238</sup>. La phrase de Musil à ce sujet est fameuse : « *der Erfolg ist [...] daß man alles, was man an Ordnung im einzelnen gewinnt, am Ganzen wieder verliert* » (I, 379)<sup>239</sup>. Il est difficile de n'y pas voir une réarticulation du mythe de l'âge d'or perdu. Nous trouvons, par exemple, dans la *Scienza Nuova* (1725) de Giambattista Vico, une philosophie de l'histoire, qui distingue trois âges, soit l'âge des dieux, ou âge d'or, où se forment les institutions de base des sociétés, l'âge des héros, caractérisé par un peuple maintenu sous le joug d'une classe dominante, et finalement l'âge des hommes, où le peuple conquiert l'égalité<sup>240</sup>. Ce troisième âge, précise Vico, dessine également le début de la désintégration de la société. Dès lors, la génialité, à savoir ce qui valait aux héros la peinture poétique de l'artiste et lui permettait de figurer dans les pages immortelles de l'Art, cette génialité se trouve distribuée, à la fin du cycle, et mise à niveau, jusqu'à ce que l'on puisse s'étonner qu'il soit dit d'un cheval de course qu'il est génial. Le héros, lui, n'est plus qu'un « fantôme idéologique ». Le troisième âge, si nous nous rappelons ce que nous avons précédemment dit, dans l'ancienne doctrine humorale, était nul autre que l'automne, soit l'âge de la mélancolie.

À travers ce cycle historique, qui se répète dans le cours et le recours de l'histoire, se conserve le génie des civilisations, dans la langue, feu ardent perdu mais conservé dans les mots par-delà les âges. Le titre complet de l'ouvrage de Vico était le suivant : « Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations ». Une connaissance devait se trouver, pure, entre toutes les civilisations, et c'était la tâche de ce que le philosophe italien nommait la philologie et la « métaphysique poétique ». Ulrich, dans une discussion avec Agathe concernant

---

<sup>238</sup> Selon Magris, ce thème traverse l'entièreté de la littérature autrichienne : « *Das Drama von der zersplitterten Einheit [...] kehrt, zwar mit großen Unterschiedlichkeiten, doch mit obstinater Beharrlichkeit, in der ganzen österreichischen Literatur, bis Karl Kraus und der richtungslos gewordenen Welt des Mannes ohne Eigenschaften, immer wieder* », in Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, p. 128.

<sup>239</sup> « Mais de là s'ensuit que tout l'ordre que nous gagnons dans les détails, nous le reperdons dans l'ensemble. » (I, 509)

<sup>240</sup> Nous nous servons du schéma de Vico, qui emprunte aux poètes grecs, à Platon, Aristote, Cicéron et ainsi de suite, car il marque le renouveau de la philosophie de l'histoire au XVIIe siècle. Ce n'est pas dans le but de l'appliquer telle quelle notre présente analyse mais bien parce qu'elle marque bien l'articulation du génie et du mélancolique dans leur difficile équilibre entre Grand Style et décadence, entre Saturne et la maladie, entre le Dieu et le néant. Cette structure historique nous fournit donc le récit-type de la modernité démocratique.

les témoignages religieux, reprend ce topos d'une science commune enterrée sous la poussière des âges :

*Sie unterscheiden sich von einander fast genau nur um das, was von der Verbindung mit einem Lehrgebäude der Theologie und Himmelsweisheit herrührt, unter dessen schützendes Dach sie sich begeben haben. Wir dürfen also einen bestimmten zweiten und ungewöhnlichen Zustand von großer Wichtigkeit voraussetzen, dessen der Mensch fähig ist und der ursprünglicher ist als die Religionen. (I, 766)<sup>241</sup>*

C'est ici que Musil reçoit en partie l'héritage humaniste, le versant saturnien du génie tel qu'il est présenté dans le roman et qui culmine dans l'« alliance paradoxale de précision et d'indétermination » (I, 339), ou dans la « *taghellen Mystik* » (II, 1089). Cet héritage saurait s'exprimer comme suit : pour Ulrich, le génie ne peut se limiter à la forme de l'expression, il n'est pas celui *qui dit bien* au sens rhétorique (ce serait plutôt, ajoutons-nous, le cas d'Arnheim), mais davantage au sens humaniste : « il dit bien » veut dire « il dit vrai » ou « il dit *le bien* ». C'est ce que nous retrouvons dans la critique musilienne du *Déclin de l'Occident* (1918) : « *Spengler hebt einmal hervor, die Erkenntnis sei nicht nur ein Inhalt, sondern auch ein lebendiger Akt: was er in ungeheuerlichem Maß vernachlässigt ist, daß sie auch ein Inhalt ist.*<sup>242</sup> ». C'est cette connaissance à la fois orientée sur un contenu vrai et déclinée de manière vivante – Musil parle de « pensées vivantes », dans lesquelles le sentiment ne s'est pas estompé, mais accompagne la connaissance – qui fonde l'élan de l'utopie de « l'autre état » fantasmée par Ulrich.

### 3.1.2 – La recherche de l'« autre état »

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse de l'utopie de l'autre état, ou de celle de la vie motivée, nous retrouvons cette quête d'un moment qui saisirait l'être tout entier, détruisant l'intention et la volonté, pour ne laisser que l'exactitude de l'être, qui est aussi une indétermination. « On attendait un homme » affirme le narrateur, « qui connût la solitude du génie et n'en fût pas moins compréhensible à tous comme le rossignol » (I, 536). Or, ce n'est rien d'autre que le chant de ce rossignol qu'Ulrich entend. Mais contrairement à celui du célèbre poème de John Keats, ce chant,

---

<sup>241</sup> « les seules différences qui les séparent résident presque toujours uniquement dans ce qu'ils doivent à leur association avec les système théologique ou cosmogonique à l'abri duquel ils se sont logés. Nous pouvons donc supposer l'existence d'un second état bien défini, extraordinaire, capital, auquel l'homme est capable d'accéder et qui plus ancien que toute religion » (II, 122).

<sup>242</sup> Robert Musil, « Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind », in *GW II*, p. 1045. « Spengler note quelque part que la connaissance n'est pas un simple contenu, mais un acte vivant ; qu'elle soit *aussi* un contenu, voilà ce qu'il néglige infiniment trop. » (*Essais*, p. 102)

Ulrich l'espère et le souhaite durable, il y sent, au loin, ailleurs, une vérité vivante ou une vie vraie, un monde réconcilié avec son centre. Il forme utopie après utopie – n'avons-nous pas vu que la mélancolie s'accompagnait d'un sentiment du non-lieu? – pour entendre ce chant de manière plus étendue, plus vraie. C'est d'ailleurs, raconte Musil, dans la musique que nous pouvons retrouver le meilleur exemple de « pensée vivante ». On trouve dans ses journaux une allusion à un concert de Paderewski, le 18 novembre 1901<sup>243</sup>, qui fut pour lui une révélation d'une extrême importance, d'une manière semblable à la « phrase de Vinteuil » captée et savourée par M. Swann, dans la *Recherche du temps perdu*. Ce motif d'inspiration nietzschéenne, cette musique qui rend profondément mélancolique d'une totalité perdue, sera raillée dans le traitement par Musil des figures de Walter et de Clarisse<sup>244</sup>. Malgré cette sensation d'un sens encore sans application présente, malgré la tension vers une vie autre qui l'assaille, cette force qu'il sent bouillonner en lui, bref, malgré le sentiment de son « génie », Ulrich – et Musil derrière lui – n'entend pas céder à l'irrationalisme, nous l'avons vu.

Cela dit, l'utopie d'un âge d'or, qui nous pousse comme Vico à considérer, implicitement ou non, les anciens comme des « enfants géniaux<sup>245</sup> », cette utopie est-elle nostalgique ou mélancolique? La question signifie : désire-t-on l'âge d'or par désir de retourner à un lieu temporel que les civilisations humaines auraient quittés, ou le désire-t-on parce qu'il représente l'envers absent de notre condition, cette seconde moitié de nous-mêmes, pour parler comme Musil, la génialité de notre état mélancolique? N'en va-t-il pas plutôt de l'âge d'or comme le dit Wilhelm Schlegel dans le fragment 243 de l'*Athenäum* :

*Das Trugbild einer gewesenen goldnen Zeit ist eins der größten Hindernisse gegen die Annäherung der goldnen Zeit die noch kommen soll. Ist die goldne Zeit gewesen, so war sie nicht recht golden. Gold kann nicht rosten, oder verwittern: es geht aus allen Vermischungen und Zersetzungen unzerstörbar echt wieder hervor. Will die goldne Zeit nicht ewig fortgehend beharren, so mag sie lieber gar nicht anheben, so taugt sie nur zu Elegien über ihren Verlust.*<sup>246</sup>

<sup>243</sup> Sur cette anecdote, Cf. Jean-Pierre Cometti, *Musil philosophe*, p. 155, ainsi Frédéric Sounac, « Mélophobie critique et modèle musical dans l'Homme sans qualités de Robert Musil », dans *Approches interdisciplinaires de la lecture*, 4, *Voir et entendre par le roman*, Reims : Épure, 2010, pp. 143-163.

<sup>244</sup> À ce sujet, voir Jean-Pierre Cometti, *Op. Cit.*, pp. 28-29, qui réfère aux Journaux de Robert Musil ainsi qu'à un passage de la nouvelle *Vollendung der Liebe*, où se trouve prêtée à la musique cette capacité d'évoquer « une autre forme d'existence ».

<sup>245</sup> Cf. Giambattista Vico, *De l'antique sagesse de l'Italie*, GF-Flammarion, Paris, 1993, p. 57 : « De tout ce que nous venons de dire il faut conclure que dans leur génialité les premiers hommes, dépourvus comme ils l'étaient de toute érudition et de toute langue, ne furent rien d'autre que des enfants géniaux. »

<sup>246</sup> Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Charakteristiken und Kritiken I*, Paderborn : Verlag Ferdinand Schöningh, 1967, p. 205, fragment 243 (attribué à Wilhelm Schlegel).

Comme l'esprit d'un texte, suggéré et vivant par sa lettre, l'âge d'or serait le rêve de l'âge humain lui-même. Or, seule la lettre existe, seul l'âge humain existe. Et pourtant, esprit et âge d'or sont le moteur de la transformation et de la lecture. Sans eux, ce qui existe n'a pas de sens. La mélancolie n'est donc pas nostalgie, mais sentiment de l'envers du réel. Nous devrions avoir accès à l'esprit, or nous n'avons que des lettres. Nous devrions vivre d'or, or nous n'avons que de l'argent. Peut-être la génialité devient-elle alors, à son tour, le portrait en négatif de la mélancolie? C'est-à-dire qu'elle deviendrait le sentiment obscur et sporadique qu'il est permis à l'humain de vivre d'or, d'être esprit. Le mélancolique, en effet, nous l'avons vu, ne se satisfait que du tout, qu'il a perdu – ou mieux formulé : du tout qui s'est déplacé, décentré. Que d'une vie lisible comme une littérature et une littérature vivable comme une vie. Au fond, le génie serait-il le rêve d'un mélancolique... Mais encore une fois, aurait-on idée d'abolir les rêves sous prétexte qu'ils ne sont que des rêves?

La « crise de la génialité » que nous dépeignons avec Musil, cette crise se présente sous la forme d'une impuissance à faire l'histoire, la petite comme la grande, de quelconque façon que ce soit : «*[Ulrich] wollte nicht von der Welt verlangen, daß sie ein Lustgarten des Genies sei. Ihre Geschichte ist nur in den Spitzen, wenn nicht Auswüchsen, eine des Genies und seiner Werke; in der Hauptsache ist sie die des Durchschnittsmenschen* » (II, 1206)<sup>247</sup>. Là où le cheval génial venait alors confirmer le sentiment que la vocation était déroutée, l'utopie, le non-lieu de la mélancolie mais aussi le « pas encore » du génie, vient réorienter l'action. Car c'est encore d'une action possible qu'il s'agit, du « prochain pas » à faire. Puisqu'en « toute crise, une utopie sommeille<sup>248</sup> », la crise de l'esprit, dont la mélancolie fournit le lieu commun le plus représentatif, a elle aussi son utopie : le génie moderne. En ce sens, le personnage d'Ulrich ressemble à cette médaille, frappée par le marteau de l'écrivain Musil, dont une face est la lancinante mélancolie du héros moderne et l'autre l'utopie d'un homme nouveau. En effet, sa propension au retrait et à la fuite, à l'ironie – lui-même figure dont on peut penser qu'une partie au moins de son usage dans le roman par Musil est ironique! –, en fait un être profondément mélancolique. Il est « un homme vraiment non pratique, qui devient imprévisible dans ses

---

<sup>247</sup> « Il ne songeait pas à exiger du monde qu'il fût le jardin d'agrément du génie. L'histoire du monde n'est une histoire du génie et de ses œuvres que dans ses extrémités, pour ne pas dire dans ses excroissances : pour l'essentiel, c'est une histoire de l'homme moyen. » (II, 508).

<sup>248</sup> Jean-Pierre Cometti, *Musil philosophe*, p. 20.

relations avec les autres hommes et qui a des activités totalement mélancoliques<sup>249</sup> ». Dans ses discussions avec Agathe, Ulrich présente cette idée qu'un bonheur qui ne serait pas bref mais durable est une impossibilité, que le chant du rossignol, inévitablement, doit cesser :

*Dieses Etwas bewirkt, daß wir ein Leben führen, daß uns innerlich nicht berührt. Es bewirkt, daß man ebenso leicht Menschen fressen wie Dome bauen kann. Es ist die Ursache davon, daß immer nur « Seinesgleichen » geschieht, das bloß äußerlich Wirkliche. (II, 1424)*<sup>250</sup>

Ulrich, lui dont toute filiation est coupée – n'est-il pas fils d'un père à qualités? –, semble condamné à l'éloignement, à vivre d'utopies et d'essais, à errer à travers les scories refroidies de l'être. La cause ne doit pas, par contre, nous paraître être cette « curieuse maladie d'époque » diagnostiquée par Ulrich lui-même – elle est plutôt symptomatique de ses propres mythes. C'est bien plutôt, non dans l'univers dépeint par le roman de Musil, mais dans la construction romanesque elle-même, la sensibilité et l'attention d'Ulrich, son indifférence et son esprit critique et analytique, presque zélé, sensibilité qui sert alors de prétexte pour faire avancer la narration, du fait qu'elle trouve toujours d'autres formulations aux mêmes problèmes, d'autres possibilités pour une même chose. En effet, « il a l'*acuité du regard*, que le climat viennois rend parfois plus intense, le penchant à la critique et à l'auto-critique mortelles<sup>251</sup> ». Il y a chez Ulrich à la fois l'engagement total de l'être – ou mieux formulé : *vers* l'être – et l'indifférence marquée qui caractérisaient Lenz dans la nouvelle de Büchner. Dans un passage, Lenz explique, d'une manière similaire à celle d'Ulrich :

*Denn die Meisten beten aus Langeweile, die Andern verlieben sich aus Langeweile, die Dritten sind tugendhaft, die Vierten lasterhaft und ich gar nichts, gar nichts, ich mag mich nicht einmal umbringen : es ist zu langweilig.*<sup>252</sup>

La ressemblance est frappante, également, lorsque Ulrich affirme à Agathe que « notre morale [...] est la cristallisation d'un mouvement intérieur absolument différent d'elle » (II, 101). L'homme sans qualités récupère alors la thèse de l'origine radicalement différente de l'être, sensiblement plotinienne. Ulrich ajoute :

*Ich glaube, daß alle Vorschriften unserer Moral Zugeständnisse an eine Gesellschaft von Wilden sind.*

---

<sup>249</sup> Ingeborg Bachmann, *Le dicible et l'indicible : essais radiophoniques : Robert Musil, Ludwig Wittgenstein, Simone Weil, Marcel Proust*, traduit de l'allemand par Cohen- Halimi, Paris : Ypsilon Éditeur, 2016, p. 11.

<sup>250</sup> « Ce quelque chose fait que la vie que nous menons nous laisse profondément indifférents ; qu'on peut indifféremment manger de la chair humaine ou bâtir des cathédrales. C'est pour cela que *c'est toujours la même histoire*, que seule se produit une réalité toute extérieure. » (II, 642)

<sup>251</sup> Ingeborg Bachmann, *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>252</sup> « Car c'est par ennui que la plupart des gens se mettent à prier, ou à aimer, et c'est encore par ennui qu'ils sont vertueux ou vicieux. Quant à moi, je ne suis rien du tout, rien ! Je n'ai même pas envie de me suicider : ce serait par trop ennuyeux ! », Georg Büchner, *Op. Cit.*, p. 64-65.

*Ich glaube, daß keine richtig sind.  
 Ein anderer Sinn schimmert dahinter. Ein Feuer, das sie umschmelzen sollte.  
 [...]  
 ... ich werde mich einzig und allein nach dem Zeichen richten, ob mich seine Nähe steigen oder sinken  
 macht.  
 Ob ich davon zum Leben geweckt werde oder nicht. [...] (I, 770)<sup>253</sup>*

Cette dernière formulation du critère de l'action, selon Ulrich, d'une action qui ne serait pas « indifférente » (*Ibid.*), reprend implicitement le critère de la « vie »<sup>254</sup> évoqué par Lenz, dans une diatribe contre la littérature idéaliste – critère esthétique et moral que nous avons déjà mentionné plus haut, en page 61, et qui forme l'aboutissement romantique du concept de génie comme « force vitale » :

*Wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl das Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden und sei das einige Kriterium in Kunstsachen. [...] Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt...<sup>255</sup>*

Dans sa recherche d'une éthique « pure », non encore politique, Ulrich pousse le critère lenzien à son paroxysme et adopte une posture que Hegel nommerait la « belle âme<sup>256</sup> ». La belle âme, c'est celle qui refuse de quitter le monde de l'immédiateté morale, où elle est chez elle – où elle croit être *en soi* ce qu'elle n'est que *pour elle-même*. C'est l'individu qui refuse toute action, parce qu'inévitablement il y aurait dans l'action une trahison de l'essentiel, une trahison de l'intention. Elle est l'âme qui se replie viscéralement dans le monde du pur, qui refuse de quitter l'âge d'or ou le monde de l'immédiateté et de la droiture morale. Ce monde, par contre, nous dit Hegel, est condamné à tomber, dépourvu qu'il est d'un espace discursif pour régler les conflits. Dépourvu qu'il est, donc, de communication. La difficulté pour Ulrich est la suivante : jamais l'image (*Abbild*) de l'intérieur, que les paroles et les actes doivent transmettre, ne remplit la fonction (*vertreten*, donc plus exactement : *représenter par remplacement*) de l'intérieur lui-

<sup>253</sup> « Je crois que toutes les prescriptions de notre morale sont des concessions à une société de sauvages. Je crois qu'il n'en est pas une de juste. Un autre sens scintille derrière, un feu qui devrait les refondre. [...] Je n'accepterais pour me diriger qu'un seul et unique critère : si la proximité de cette chose m'accroît ou me diminue. » (*II*, 127)

<sup>254</sup> Notons au passage que le critère évoqué par Ulrich, à savoir si cela l'accroît ou le diminue, nous apparaît faire écho, à travers Kant, notamment dans la troisième critique (Cf. Livre I, §1, où il est question du sentiment vital, *Lebensgefühl*), à la théorie spinoziste de la joie (*Laetitiam*) et de la tristesse (*Tristitiam*). Cf. *L'Éthique*, III, proposition XI, scolie.

<sup>255</sup> « La question de savoir si c'est beau ou si c'est laid ne se pose plus. Le sentiment que l'œuvre créée est pleine de vie prime toute autre considération ; c'est l'unique critère en matière d'art. [...] Une seule chose demeure : cette beauté infinie, qui passe d'une forme dans une autre et qui, tout en restant la même, se métamorphose sans cesse. », Georg Büchner, *Op. Cit.*, pp. 34-37.

<sup>256</sup> Pour tout ce passage sur la « belle âme », voir G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traduit de l'allemand par J.-P. Lefebvre, C, AA, Raison, Certitude et vérité de la raison.

même; il n'y a donc pas de communication entre l'intérieur et l'extérieur<sup>257</sup>. En effet, si pour Musil, le moi, en s'exprimant, se perd, n'est-il pas également apparent qu'il se réitère paradoxalement lui-même, comme du revers, et reste attaché à une conception unitaire et absolue du moi? Et quel est ce moi si intérieur, cet objet qu'Ulrich veut donner à connaître, sinon une idole<sup>258</sup> de soi-même, une exagération, un « fantôme idéologique »? Quoi qu'il en soit, l'utopie musilienne de l'« autre état » ne désire et n'exige que ce « feu ardent » de la morale et ne se satisfait que d'elle. Ce feu, dont la possession garantirait une « vie motivée », ce feu se situe au terme d'un chemin dont le parcours empêche toute morale de se former, et conséquemment toute vie motivée. La possession de ce feu prométhéen est paradoxale, comme interdite. Ulrich se frappe le nez au mur de la négativité : la pureté morale n'est sauvegardée que dans le naufrage de toute morale. L'amour comme négation, comme fuite, telle celle qu'il entreprend au Paradis (i.e. en Italie) avec Agathe, ne saurait durer. En termes hégéliens, sauvegarder l'intérieur – l'essence, le feu ardent – et l'extérieur – la vie, l'effectif, les morales concrètes –, en un seul instant, tenter de les englober d'un seul regard, cela ni l'œil de l'esprit ni la force du corps ne le peuvent. Inévitablement, avions-nous dit, le rossignol se tait, à un moment ou un autre.

Tel que l'indique Y. Bonnefoy, cependant, le propre du mélancolique n'est, au fond, pas d'atteindre cet âge d'or perdu, la vie pleine, mais bien de sombrer dans ce que nous pouvons appeler l'ambivalence du *vouloir vouloir*. Son propre est effectivement « de vouloir et ne pas vouloir ce retour<sup>259</sup> ». Ulrich exprime d'ailleurs une idée similaire, qu'il présente comme une critique spirituelle des hommes de son temps:

*Darum ist es das Lebenerhaltende schlechthin, daß es der Menschheit gelungen ist, anstatt dessen, «wofür es sich wirklich zu leben lohnt», das «dafür»leben zu erfinden oder, mit andern Worten, an die Stelle ihres Idealszustands den ihres Idealismus zu setzen. Es ist ein Davorleben; anstatt zu leben «strebt» man nun (II, 1460)<sup>260</sup>.*

N'y a-t-il donc possibilité de vivre génialement, mais seulement d'aspirer au génie? « *Auch das Scheinzugeständnis, daß der Zweck die Mittel heilige, gehört daher, denn in Wirklichkeit sind es die immer bewegten, abwechslungsreichen Mittel, denen zuliebe gewöhnlich die Zwecke in Kauf*

<sup>257</sup> Enrico de Angelis, « Musil offenes System », in Pise : *Jacques e i suoi quaderni* 28, 1997, p. 23.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>259</sup> Yves Bonnefoy, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>260</sup> « C'est donc probablement pour le salut de la vie que l'humanité a réussi à inventer, à la place de "ce pour quoi il vaut la peine de vivre", la vie-pour, ou en d'autres termes, à remplacer son idéal par son idéalisme. C'est une *vie préliminaire* : au lieu de vivre, on aspire » (II, 779).

*genommen werden, die moralisch und reizlos sind.* » (II, 1461)<sup>261</sup> Nous sommes là devant une seconde manière de comprendre l'injonction lenzienne en faveur du critère de la « vie », également en phase avec ce que Lenz dit de ce qui reste alors, cette beauté qui perpétuellement se métamorphose. Le critère lenzien de la « vie » en art habite un paradoxe, cependant. Il y a, en effet, entre littérature et vie, un gouffre infranchissable. Ulrich ne parle-t-il pas de « parler comme un livre » ou de « vivre comme on lit<sup>262</sup> »? Cela comporte évidemment une impossibilité : la vie est soit trop riche, trop anarchique pour être lue, soit trop pauvre et trop vide de valeurs et de héros. Musil ressemble à ce mélancolique à l'écriture boulimique, tel une pieuvre apeurée qui jette son encre sur la page. Mais il est né d'une femme, pas d'un encrier<sup>263</sup>. Il ne sait pas écrire sa mélancolie. Elle demeure coincée dans ses propres plis, entre vie et littérature, entre crise et utopie.

En *I*, 340, il est question d'un homme qui conserverait toutes ses énergies morales pour ne les dépenser que lorsque ça compte vraiment, c'est-à-dire qui troquerait tous les moments de simple talent ou de simple habileté pour favoriser l'émergence de moments géniaux. Car il est impossible de passer ses journées dans « l'extase créatrice ». L'humain qui vit génialement apparaît non plus, donc, comme une utopie, mais comme une pure impossibilité, puisque, si exceptionnel que puisse être le génie, toute exception est toujours exception de quelque chose. Elle nécessite ce dont elle est l'exception (*II*, 893). C'est pourquoi nous nous sommes engagés à dégager les affinités entre l'héritage du génie et celui de la mélancolie. De ce point de vue, le génie, exception de la mélancolie, la nécessite, effectivement, comme une sœur.

Et ce quelque chose toujours lié à l'exception ne change par définition jamais, qu'on l'appelle « état mélancolique » ou autrement. La réactualisation des formes dans lesquelles l'amour se loge comme un chien en sa niche, l'explosion des relations de paix, le dégoût des problèmes intellectuels, la « demi-douzaine de moules à cake » dans lesquels la vie s'exprime, mais aussi ces bouées dont toute vie humaine est parsemée, ces « avant » et « après », ces « ensuite » et « parce que », tout cela paraît être toujours la même histoire. Le Créateur aurait-il

---

<sup>261</sup> « La fausse concession qui veut que la fin justifie les moyens est du même ordre : en réalité, c'est d'ordinaire pour l'amour des moyens, toujours changeants et variés, qu'on accepte des fins morales et sans aucun attrait. » (*II*, 780)

<sup>262</sup> Voir à ce sujet le chapitre 9 de Philippe Chardin, *Musil et la littérature européenne*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, pp. 233-254.

<sup>263</sup> Cf. la boutade d'Ulrich en *I*, 654 : « Mais comment voulez-vous que j'écrive un livre? [...] Je suis né d'une femme, non d'un encrier ». Cette boutade reprend d'ailleurs le célèbre mot d'Aristote selon lequel c'est un homme qui engendre un homme, mot qui revient dans la *Métaphysique*, dans le *De Anima* et quelques autres petits textes du corpus.

manqué d'originalité? Où se trouvent-elles, ses « intentions non encore éveillées » (II, 1076)? Au milieu de leur plainte amoureuse, Agathe et Ulrich accusent, dans un style indirect éminemment lyrique où la voix narrative semble s'inspirer des effusions spirituelles des mystiques, la « puissance terrible de la répétition, terrible divinité » (II, 892). Dans un accès de désespoir et d'amertume, acculés au bord du gouffre de l'amour et de l'extase, la sœur et le frère conspuent l'ignoble et incessante répétition des formes du monde, dans l'histoire et dans l'amour; l'idéal du nouveau, l'appel tremblant de lui-même, tend à s'abîmer jusqu'à n'être plus qu'un beau rêve, puis lentement, de possibilité pressentie qu'il était, devient l'impossibilité d'une journée d'été qui refuserait de laisser s'expirer son souffle aux bords de la nuit. Le génie et ses exigences d'originalité, comme autant de défis lancés à la médiocrité et la moyenne du monde, s'échauffe et s'époumone. La « réaction contre », berceau du génie moderne, a tôt fait de devenir « réaction pour soi-même » ou « amour de soi », qui tourne à vide :

*Und wie dumm wären all unsre Ideale, da doch jedes, wenn man es Ernst nimmt einem andren widerspricht [...]; wenn ihr Sinn nicht gerade im Undurchführbaren läge, wodurch sie die Seele entzünden! Und wie gut ist es für die Religion, daß man Gott weder sehen, noch begreifen kann! (II, 1666).<sup>264</sup>*

Subrepticement, Musil donne ici une manière parmi d'autres de comprendre le « sens du possible ». Ces tours et détours de l'imagination, qui ferait le parcours de cette beauté qui change de forme, qui se fait et se défait dans l'action, se modèle et se rompt dans la vision poétique, dans le langage, ce serait là le lot de l'humain possédant ce sens du possible. Tel le mélancolique, sans cesse « projeté en avant [et] poussé à la distraction<sup>265</sup> », ce mélancolique qui s'ennuie et se prend à rêvasser, ce mélancolique qui par les dons que son mal – ulcère ou corps déplacé en lui – lui confère, peut s'étranger et devenir autre, ce Protée exceptionnel que nuls rets ne peut capturer, qui, comme Agathe peut tout aussi bien et sans effort s'imaginer que le soleil ne se lèvera désormais plus à l'est mais ailleurs (II, 1271); tel le mélancolique, l'humain éveillé au possible est créateur parce qu'il est pure forme, ou plutôt absence de forme (*Gestaltlosigkeit*<sup>266</sup>). Il s'agissait de faire du « sans qualité » non plus un état d'impersonnelle médiocrité, mais une force, une puissance. « *Heute fühlt fast jeder* » lance Ulrich à sa sœur, « *daß ein formloses Leben die einzige Form ist, die den vielfältigen Willen und Möglichkeiten entspricht, von denen das*

<sup>264</sup> « Que tous nos idéaux seraient sots, puisque chacun d'eux, si on le prend au sérieux, en contredit un autre [...] ; si leur sens ne résidait pas précisément dans leur caractère inaccessible, qui enflamme l'âme. Et quelle chance pour la religion que l'on ne puisse ni voir, ni saisir Dieu ! » (II, 886-887)

<sup>265</sup> Jackie Pigeaud, *Op. Cit.*, p. 44.

<sup>266</sup> Voir, au sujet du « théorème de l'amorphisme humain », l'essai de Robert Musil : « Der deutsche Mensch als Symptom », in *GW II*, pp. 1353-1399.

*Leben erfüllt ist* » (I, 895)<sup>267</sup>. Le génie serait alors ce *quelque-chose-de-plus* qui apparaît lorsque l'on considère la vie sans forme sous l'angle de ses riches potentialités, ainsi que tout à la fois cet espoir brisé qui se goûte dans chaque résidu d'expérience : pourquoi n'en reste-il que le délicieux fantôme, que les scories? « *Aber welche Welt?! Ein kalter dunkler Streif zwischen den zwei Feuern des Nochnicht und Nichtmehr!* » (II, 1667)<sup>268</sup>. Le héros malade, le mélancolique, suggère que cette δόναμις dont nous avons parlé, n'a de valeur non en tant qu'action, mais qu'en tant que passion, puissance. Cet être sans qualités varie donc selon les changements de contexte : il est tel un aiguillon indicateur qui réagit. Il est, tel le mélancolique, à la merci de la *fortune* et du contexte. Tout lui est possible, et c'est précisément parce que tout lui est possible, qu'il en ressent un manque, puis se construit une idole, une fiction, une utopie qui apparaît ou surgit du réel comme, par inversion d'optique, le convexe du concave<sup>269</sup>. Il en va de même de la littérature. La lecture y voit toujours quelque chose de fortuit, mais d'essentiel à son apparition même, la somme de hasards qui constitue l'œuvre, un *quelque-chose-de-plus*, inconcevable, qui n'est pas vraiment là aux côtés des faits, mais qui ne leur est pas moins central, qui les survole et les englobe malgré tout, qui les *est* malgré tout; ce *je-ne-sais-quoi* qui est peut-être le talent et la *virtù* de l'écrivain<sup>270</sup> ou le goût d'une époque, une certaine résonance, une *Stimmung*<sup>271</sup>, ou le hasard d'une lecture venue à propos dans une vie; toutes là des contingences qui forment l'essentiel, pourtant, du littéraire, et qui offrent une image de la relation du mélancolique à la génialité.

L'homme sans qualités, Ulrich, mélancolique et ardent amoureux de la génialité, devient alors on ne peut plus clairement une figure de la littérature elle-même. Selon la problématisation de Walter Moser, dans sa *Mise à l'essai du roman chez Robert Musil* (2018), la littérature, en tant que pratique discursive privilégiée, bénéficie d'un côté d'une capacité presque infinie de faire intervenir tout autre type de discours (autres domaines, autres perspectives, autres règles), mais

---

<sup>267</sup> « Presque tout le monde se rend compte, aujourd'hui, qu'une vie sans forme est la seule forme qui corresponde à la multiplicité des volontés et des possibilités dont notre vie est pleine. » (II, 273)

<sup>268</sup> « Mais quel monde est-ce là ? Une froide bande sombre entre le feu du Pas-encore et celui du Jamais-plus ! » (II, 887).

<sup>269</sup> Florence Vatan, « Robert Musil ou les voies de la mystique diurne », *Savoirs et clinique*, vol. 8, no. 1, 2007, pp. 73-80, §16.

<sup>270</sup> Avec les critiques marxistes et structuralistes, le génie ne pouvait plus être accordé à l'auteur, mais seulement à un ça qui écrivait. Peut-être moins le ça derrière l'œuvre, cependant, que celui devant l'œuvre, à savoir le travail de cette dernière dans le monde, son effectif propre, son être même.

<sup>271</sup> Selon Musil, le but de la narration est de créer une *Stimmung*, une ambiance. Cf. Jean-Pierre Cometti, *Op. Cit.*, p. 38.

de l'autre, elle perd dans l'action ce qu'elle a gagné en potentialité<sup>272</sup>. L'autre état, en tant qu'ersatz de la génialité, comme tout autre ersatz de la génialité – et nous commençons à comprendre que la génialité est peut-être bien une machine à créer des ombres d'elle-même – mène à l'irruption du chaos, conduit à la guerre. « *Grundidee : Krieg*. », lit-on dans le Nachlass de l'œuvre, « *Alle Linien münden in den Krieg* » (II, 1851)<sup>273</sup>. Toutes les lignes narratives, celle de Clarisse, celle de l'Action Parallèle et bien sûr celle de la recherche de l'autre état, débouchent dans un « krach métaphysique » (*metaphysischen Krach*<sup>274</sup>).

La recherche métaphysique de la génialité, que nous a rendu explicite notre détour par l'héritage du thème de la mélancolie, semble achopper ici, entre le refus de s'engager positivement pour une forme choisie du génie et le désir de ne pas laisser tomber la génialité, seule valeur capable, selon Ulrich, de justifier l'humain, puisque seule elle appelle vers l'autre monde, celui du sentiment, de l'intériorité et de l'extériorité réconciliés. Qu'avions-nous à espérer, en suivant Ulrich, d'un personnage qui interrompt sans cesse et presque au petit bonheur ses réflexions? (Cf. II, 273). La recherche d'Ulrich n'est toujours que la recherche d'un personnage et non celle de Musil, il faut, à la fin, l'avouer, et cela malgré leur commune convergence dans l'obsession de l'œuvre. L'utopie de l'autre état n'est, on le sait, dans le roman, pas le fin mot. Il n'est d'ailleurs pas clair que Musil, à la fin de ces jours, avait l'intention de fermer l'œuvre, de la compléter; il n'est pas sûr qu'il ne la concevait pas comme une station temporaire, à compléter, et que pour lui le génie n'a pas fini par apparaître comme bien plus que comme un état de l'individu. Cette non-fermeture de l'œuvre, la critique récente<sup>275</sup> le perçoit mieux que celle d'avant. Le roman n'est plus vu comme une « sublime parodie de sa propre intention », tel que l'affirmai Beda Allemann en 1956<sup>276</sup>. Au contraire, le roman n'a jamais abandonné ses intentions, ni abdicé. L'« échec » de l'utopie de l'autre état n'en est pas un. Plutôt un apprentissage : réaliser les pensées encore dormantes de Dieu, c'était supposer que l'esprit de ce dernier peut se vider et qu'on viendra un jour à bout de réaliser tout cela! Disons, un peu comme Musil le fait pour le problème de l'autre état, que la pensée du génie n'est peut-être

---

<sup>272</sup> Walter Moser, *Op. Cit.*, pp. 12, 50, 140, entre autres.

<sup>273</sup> Voir aussi : « *Daß Krieg wurde, werden mußte, ist die Summe all der widerstrebenden Strömungen und Einflüsse und Bewegungen, die ich zeige*. », Robert Musil, « Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil », in *GW II*, p. 941.

<sup>274</sup> Robert Musil, « Der deutsche Mensch als Symptom », in *GW II*, p. 1357.

<sup>275</sup> Walter Moser (2018), Inka Mülder-Bach (2013), Karl Corino (2003), Walter Fanta (2000).

<sup>276</sup> « [...] nichts anderes als eine sublime Parodie auf seine eigentliche Absicht ». Cf. Beda Allemann, « Robert Musil : Ironie und Utopie des gegebenen Zustandes », in *Ironie als literarisches Phänomen*, p. 263.

pas encore considérée directement comme un problème, et trop vue comme un séculaire manque de réponse à une question bien plus séculaire encore.

## **4 – L’ironie, l’essai, le roman**

### **4.1 – Le rire d’un cheval et le rire des dieux**

Jusqu’ici nous avons surtout examiné les questionnements d’Ulrich lui-même, à travers la déroute de la vocation du personnage et du sujet humain en général (chp. 2.1), puis à travers la recherche, par la négative, donc par la fuite et le dépouillement, d’une vie motivée qui retrouverait la vraie génialité (chp. 2.3). Par ailleurs, nous avons aussi fait une incursion hors du roman pour examiner plus avant les propos de Musil dans certains essais ou aphorismes (chp. 2.2). Nous questionnerons, dans ce chapitre, à travers un examen de l’usage de l’ironie et de la forme romanesque par Musil, ce que le problème du génie, qui est désormais un problème moral, veut dire. Est-ce un problème nul et non avvenu? Un cul-de-sac? À l’inverse, nous avancerons ici que la figure du génie est intimement liée à la structure utopiste et essayiste (au sens de l’essayisme) et qu’elle doit représenter l’alignement de Musil avec la corrélation classique du Vrai et du Bien. Mais voilà, nous avons pourtant exposé nous-mêmes, avec Musil, de nombreuses craintes et de nombreuses critiques envers la notion de génie. Mais il est une composante du traitement musilien de ce problème que nous avons jusqu’ici volontairement omise : la grinçante ironie plus souvent qu’autrement attribuée à l’auteur. Suivant ce fil, pour enfin clore notre parcours guidé par Musil, nous observerons plus avant l’attitude de Musil lui-même face à l’héritage du génie.

Nous revenons donc, non sans ironie, au personnage d’Ulrich lui-même, malgré la plupart de ses opinions contre la conception du génie héroïque et sa réticence à l’action en vertu d’une opposition contre l’idéologie correspondante du génie comme guide et sauveur, le protagoniste est tendu entièrement vers le génie. C’est, après l’alternative qui s’est présentée à lui – vivre génialement ou ne pas vivre –, une condition *sine qua non*. Quelque chose en lui ne désespère pas de la génialité, tant dans ses propos directs que dans les ressorts narratifs qui le meuvent ainsi que dans sa description externe par le narrateur. Walter Moser a mis le doigt, dans son récent ouvrage, sur une ironie significative pour ce qui est de la place de la *Geniemoral* dans le roman de Musil<sup>277</sup>. Après avoir ouvertement détruit la conception classique de l’héroïsme individuel et

---

<sup>277</sup> Walter Moser, *Op. Cit.*, pp. 56-57.

de son action historique à l'aide des méthodes statistiques et d'un discours empruntant à la thermodynamique, Ulrich quitte son poste à la fenêtre de son appartement et frappe de toutes ses forces un *punching-bag*, geste sportif et « athlétique » qui rappelle le « boxer génial » ou le « tennisman génial » – montrant alors son attachement pour cette forme d'héroïsme ainsi que sa déception ressentie lors de l'épisode du « cheval génial ». Moser parle ici d'ironie situationnelle. La situation dramatique, l'action, laisse voir que la vie n'entend pas se conformer aux assertions de l'esprit (en ce cas, les réflexions d'Ulrich). Et c'est ainsi que l'ironie musilienne peut être généralement décrite, car ses objets apparaissent souvent les mêmes : « [Die] *Dummheiten und Torheiten, die ihre Quelle oft in den Versuch haben, den Geist dem Leben anzupassen*<sup>278</sup> ». C'était pourtant là le tout de l'entreprise d'Ulrich, la réconciliation entre l'esprit et la vie. Et en effet, l'ironie, en général, dissimule souvent (mal) l'amour de l'objet de ses pointes. Et non seulement l'amour porté par Musil, mais l'amour du monde, tant est que l'ironie ne s'annonce pas toujours par une intention plaisante de l'auteur, par une intervention artificielle de la part de ce dernier, mais sait se passer d'un tel artifice et se dévoiler elle-même en tant que structure de base du monde (*Grundstruktur der Welt*<sup>279</sup>) par la relation et le concours des choses elles-mêmes. C'est aussi, d'ailleurs, la thèse de P.-A. Alt dans *Ironie und Krise* (1989)<sup>280</sup>.

Selon la définition la plus vaste, et aussi une des plus anciennes, de l'ironie en tant que figure de style, le simple fait que le génie se fasse sentir par son absence, par sa propre tension vers lui-même ou comme fantasme et création de l'esprit par la lettre, semble nous permettre de lier la pensée du génie à celle de l'ironie. Car cette définition, qui par son caractère vague dissimule beaucoup de nuances, mais qui n'en a pas moins eu une longue histoire qui perdure encore, est celle-ci : dire autre chose que ce que l'on entend<sup>281</sup>. L'utilisation antiphrastique ou hyperbolique de l'expression, fréquente notamment dans le français québécois, « c'est un vrai génie, lui! », tend à le montrer. Et qu'est-ce d'autre que l'ironie tragique de l'existence elle-même lorsque le génie toujours se révèle génialité empaillée (*ausgestopfte Genialität*, II, 1254)? Et lorsqu'on se surprend à se questionner, en désespoir, à savoir pourquoi les humains agissent

<sup>278</sup> K. Mulligan et A. Westerhoff (éds.), *Robert Musil – Ironie, Satire, Falsche Gefühle*, Paderborn : Mentis Verlag, 2009, p. 8.

<sup>279</sup> Beda Allemann, *Op. Cit.*, p. 260.

<sup>280</sup> « *Ironie [ist] nicht nur ein Stilmittel wie andere Tropen, sondern eine Form der "intentionalen Einstellung". Ihre Absicht wird von Benjamin mit „Reflexion“ und „Kritik“ umschrieben.* », Cf. Alt, Peter-André, *Ironie und Krise : Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns Der Zauberberg und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang Verlag, 1989, p. 13.

<sup>281</sup> Norman Knox, « Die Bedeutung von »Ironie« : Einführung und Zusammenfassung », in *Ironie als literarisches Phänomen*, p. 25.

toujours autrement qu'ils pensent et inversement? Et de quoi aurait l'air notre propre recherche si nous la terminions par ce constat que nous ne savons pas plus qu'avant ce qu'est le génie?

Il n'est pas ardu de faire voir que le génie est, dans le roman de Musil, objet d'ironie. Les orchestres y atchoument « des gros paquets de sentiments éternels » (I, 544), les poètes s'occupent de sauver l'humanité, les militaires se parent d'esprit, les joueurs de tennis sont des « personnalités », et l'intellectuel se lance dans les affaires! Tout l'attirail traditionnel du Grand Homme, des grandes idées, des Événements Importants de l'histoire, tout cela qui formait et forme encore le vocabulaire quotidien des discours fascinés par le génie, tout cela tombe sous le couperet de l'ironie. Mais non pas d'une ironie comme celle théorisée par Jean Paul ou par le premier romantisme de Friedrich Schlegel (une soudaine « *Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts*<sup>282</sup> »), laquelle serait bien une *ironie du sort*; bien plutôt d'une ironie créatrice : « *Diese Art Ironie die konstruktive Ironie ist im heutigen Dtschld. ziemlich unbekannt. Es ist der Zusammenhang der Dinge, aus dem sie nackt hervorgeht.* » (II, 1939). L'ironie est, chez Musil, toujours l'envers de l'utopie<sup>283</sup>. Elle cherche à déplacer vers l'utopie : « *Was ich im Roman gebe, wird immer Utopie bleiben; es ist nicht, „die Wirklichkeit von Morgen“* » (TB, 862). La thèse de Beda Allemann, dans *Ironie und Dichtung* (1956), peut ici nous servir : l'ironie ne tourne pas obligatoirement à vide (elle n'est pas qu'une construction autonome de signaux linguistiques) et se présente rarement comme entièrement destructrice. Elle installe plutôt la pensée dans un espace de jeu (*Spielraum*) qui permet, par déplacement, d'éveiller d'autres manières d'être au monde<sup>284</sup>.

Mais s'il y a dans l'ironie une tension vers l'utopie, l'inverse est aussi vrai. L'ironie du génie toujours le fait ressembler au mélancolique, puis fait ressembler le mélancolique, dans son utopisme, au génie. Et toujours, également, la destitution du génie en rêve de lui-même constitue une ironie dramatique qui n'a certes pas attendu le romantisme pour s'exprimer. « C'est justement parce que l'élément d'ironie », écrit Hermann Broch, « exerce si totalement une fonction et une action de dédoublement qu'il faut présumer qu'il remonte aux débuts de la poésie

---

<sup>282</sup> Beda Allemann, *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>283</sup> La thèse a été déjà soutenue par Christoph Hönig dans *Die Dialektik von Ironie und Utopie und ihre Entwicklung in Robert Musils Reflexionen, Ein Beitrag zur Deutung des Romans „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Berlin : Freie Universität, 1970.

<sup>284</sup> « *Der unfruchtbare Subjekt-Objekt-Gegensatz, der in einer bestimmten Abart des Ironischen eine ausgezeichnete Möglichkeit zur Versteifung auf sich selbst vorfindet, weitet sich dann und hebt sich in ein dichterisches In-der-Welt-Sein auf, dem die kühle Beweglichkeit und geräumige Weite und Fülle des ironischen Spielraums nun immanent sind, nicht mehr der äußerliche Tummelplatz einer leeren Überlegenheit.* », Beda Allemann, *Op. Cit.*, p. 40.

et peut-être au rire des dieux<sup>285</sup> ». En bref, non seulement les dieux se marrent bien de nos idéaux, mais les chevaux commencent même à nous y devancer.

Il est jusqu'ici un aspect du « problème du cheval génial », tel que nous l'avons ainsi désigné, qui n'a pas encore reçu sa juste part de notre attention. Son arrivée tardive dans notre recherche, alors même que nous venons de terminer le chapitre éponyme, ne doit cependant pas étonner, car cela nous mènera à discuter plus profondément du projet musilien et de ses rapports (ironiques) avec le génie et la génialité. Nous avons considéré le cheval génial du point de vue informatif : qu'est-ce que cela révèle? Qu'en est-il du génie? Mais il y a autre chose : parler d'un cheval de course génial, c'est dire une chose aussi loufoque qu'inattendue. Et de fait, tout notre sérieux ne doit pas nous empêcher de rire, lorsque l'on apprend qu'Ulrich s'est vu devancé dans sa quête de Grandeur par un cheval qui, de plus, le salue de là-bas.

D'où vient ici l'effet comique? Il vient d'une corruption de la fonction mimétique par la fonction satirique. Ulrich est un humain, fils d'un père bourgeois à qualités, vit dans une ville quelconque et désire devenir Quelqu'un. Nous allons vers le *Bildungsroman*. Mais d'une page de journal émerge alors une rupture dans le récit, sous la forme d'un cheval couronné du titre le plus divin, et qui de plus sait faire des saluts. L'aspect narratif de cet épisode réside dans la crise de la représentation romanesque d'un destin individuel<sup>286</sup>, l'aspect critique, nous l'avons vu, réside, lui, dans la dénonciation d'une telle appellation – « *Es lässt etwas aus.* » (I, 454) affirme le narrateur. À l'aune de ce que nous avons vu, nous savons que ce qui est laissé de côté, c'est un rêve. Un rêve humain, que l'usage précis du terme cherchait à protéger. Une qualité au profit d'une quantité. Peut-être aussi une valeur, qui puisse donner sens à l'action. Mais la critique est sœur de la satire. Nous avons, sans le mentionner, déjà touché à l'aspect satirique. Notre seule comparaison avec l'aventure de Gulliver sur l'île<sup>287</sup> des *Houyhnhnms* fournissait déjà un indice de notre compréhension de la satire comprise dans le traitement du génie dans le roman de Musil.

---

<sup>285</sup> Hermann Broch, « Hofmannstahl et son temps », in *Création littéraire et connaissance*, Paris : Gallimard TEL, 1985, p. 160.

<sup>286</sup> « *Im Gebiet des Romans äußert es sich u. a. darin, daß man nicht mehr mit naivem Gewissen Einzelschicksale so wichtig nehmen kann wie ehemals.* », Robert Musil, « Die Krisis des Romans », in *GW II*, p. 1409. « Dans le domaine du roman, cela se traduit notamment par l'impossibilité de continuer à prendre au sérieux, en toute candeur, les destins individuels. » (*Essais*, p. 384)

<sup>287</sup> La comparaison se poursuit avec la considération de l'image de « l'île » qu'il faudrait comparer avec « l'île de la santé », chez Musil, ou encore le « voyage au paradis ». Dans « Bücher und Literatur », Musil comparait le caractère utopique de la littérature à une telle île bienheureuse (« *glücklichen Insel* »). Cf. Robert Musil, « Bücher und Literatur », in *GW II*, p. 1167.

La cause d'un tel effet comique, disons-nous, réside dans le soudain bris du principe de la séparation des styles, et même, de la séparation des discours. Le cheval, et plus précisément le cavalier, était auparavant un symbole de la classe supérieure populaire de la noblesse, dans l'empire de François-Joseph 1<sup>er</sup><sup>288</sup>. Le cavalier désarçonné – tel Ulrich – doit alors produire un effet comique. Qui plus est, symbole de la mutuelle compréhension des classes autrichiennes basses et de la noblesse, elle dont le mode de vie était exemplaire, le cavalier était symbole d'une haute et bonne nature (εὐφροσύνης<sup>289</sup>), mais son cheval, lui, était symbole de la démocratie. D'une démocratie de style, selon Broch, mais n'empêche, d'une démocratie tout de même, les courses et événements donnant lieu à des réunions populaires de toutes les couches sociales<sup>290</sup>. Dire d'un cheval de course qu'il est génial, c'était donc effectivement faire participer toutes ces couches sociales à la génialité. C'était mélanger le bas et le haut. Tout au plus, dire d'un cavalier qu'il était génial n'aurait en aucun cas provoqué un bouleversement aussi grand. Le cheval peut donc représenter l'ambiguïté de l'être démocratique du génie : imparti à chacun, exigé de chacun, miroir de chacun, il n'en reste pas moins limite et élévation au-dessus de tous et toutes.

Il était d'ailleurs de mise à l'époque, afin de faire entrer le sport dans la grande sphère publique (entendre les médias journalistiques), de l'auréoler de mythe et de littérature<sup>291</sup>. Dans la Vienne de 1913 (l'année du début de l'histoire du roman), la course à cheval n'était pas rapportée dans tous les journaux ni dans n'importe lesquels. Le *Arbeiter Zeitung*, par exemple, n'y accordait presque aucun mot et se concentrait sur le football. Mais un journal comme le *Neue Freie Presse*, un journal à grand tirage, distribué dans toute l'Europe cultivée, un tel journal divisait sa chronique sportive en deux, faisant passer les résultats des concours hippiques avant la section sur l'économie, puis retournant ensuite au sport pour parler de toutes les autres disciplines sportives<sup>292</sup>.

Cette littérature comme une peinture que l'on applique alors partout, en épithètes, en citations, en références, pour recouvrir de mille qualités un réel qui n'en a plus, cette littérature de surplomb, kitsch et dominante, exigeant mille fois encore la reproduction d'elle-même, cette

---

<sup>288</sup> Cf. Hermann Broch, *Op. Cit.*, p. 100.

<sup>289</sup> « *Ingenium ist ingenitum : das Angeborene, die Naturanlage, φύσις (physis), durchaus mit dem für die antiken Adelskulturen maßgeblichen wertenden Sinn der edlen Geburt : εὐφροσύνη (euphrosynia).* », Eberhard Ortland, *Op. Cit.*, p. 664.

<sup>290</sup> Cf. *Ibid.*, p. 101.

<sup>291</sup> « *Überdies waren die Zeitungen literarischer als heutige* », Hermann Bernauer, *Zeitungslektüre im »Mann ohne Eigenschaften«*, Musil-Studien, Band 36, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2007, p. 13.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 15.

littérature dérobe bien mal à notre attention le vide des valeurs (« *Wert-Vakuum* ») dont parlait, à la même époque que Musil, Hermann Broch. La machine-littéraire, en effet, n'admet plus les valeurs. Ce n'est plus le génie et ses inventions qui imposent leur application systématique pour le bien de l'humanité, mais le système lui-même, plus précisément, le système technique mais aussi littéraire, artistique, qui impose l'arrivée de nouveaux génies, la découverte de nouvelles génialités. Pour Musil s'adjoint également à ce « vide de valeurs » un gigantesque trop-plein d'énergie, et ce trop-plein apparaît comme la cause du déphasage entre l'esprit et la vie. Ulrich, en discutant avec Agathe, l'exprime ainsi :

*Unser Zeitalter trieft ohnehin von Tatkraft. Es will nicht mehr Gedanken, sondern nur noch Taten sehen. Diese furchtbare Tatkraft rührt nur davon her, daß man nichts zu tun hat. Innerlich meine ich. Aber schließlich wiederholt jeder Mensch auch äußerlich sein Leben lang bloß ein und dieselbe Tat : er kommt in einen Beruf hinein und darin vorwärts. Ich glaube, hier sind wir wieder bei der Frage, die du mir vorhin unter freiem Himmel gestellt hast. Es ist so einfach, Tatkraft zu haben, und so schwierig, einen Tatsinn zu suchen! Das begreifen heute die wenigsten. Darum sehen die Tatmenschen wie Kegelspieler aus, die mit den Gebärden eines Napoleon imstande sind, neun hölzerne Dinger umzuwerfen. Es würde mich nicht einmal wundern, wenn sie am Ende gewalttätig übereinander herfielen... (I, 740-741)<sup>293</sup>.*

Ulrich paraît ici faire plus qu'une satire; la comparaison entre un joueur de quilles et Napoléon débouche sur une réflexion entièrement cynique et désespérée. La dernière phrase doit servir à paraître spécialement prophétique à cet égard. Les multiples lignes narratives du roman, on l'a vu, convergent vers l'irruption de violence que sera la Première Guerre mondiale. En tant que roman, l'œuvre ne dépasse-t-elle pas son simple contenu – si ce n'est, d'ailleurs, que par son ouverture et inachèvement essentiel? Dirait-on qu'il s'agit d'un roman fataliste? Malgré les dangers, quelque chose subsiste en effet par-delà la mélancolie et par elle encore. L'extase recherchée par Ulrich et Agathe n'apparaît certes pas possible, le gouffre entre la littérature et la vie apparaît strictement infranchissable. Quelque chose de notre esprit ne veut pas pénétrer notre monde extérieur, lui est réticent voire contraire. C'est cet espace vide que l'on laisse derrière nous en avançant dans la vie, auquel nous ne pensons plus par réflexe de sécurité ou par impossibilité, et que nous repositionnons magiquement au-devant de nous lorsque nous fantasmons sur le génie. De cette façon, nous retrouvons enfin, par la bouche même des génies,

---

<sup>293</sup> « Notre époque ruisselle suffisamment d'énergie. On ne veut plus voir que des actes, et nulle pensée. Cette terrible énergie provient de ce que l'on n'a plus rien à faire. Intérieurement, je veux dire. Mais en fin de compte, même extérieurement, l'homme ne fait que répéter toute sa vie un seul et même acte : il entre dans une profession, puis y progresse. Je crois que nous retrouvons ici la question que tu m'as posée dehors. Il est si simple d'avoir la force d'agir, et si malaisé de trouver un sens à l'action ! Très peu de gens, aujourd'hui, le comprennent. C'est pourquoi les hommes d'actions ressemblent à des joueurs de quilles qui emprunteraient des poses à la Napoléon pour renverser neuf machins de bois ! Je ne serais même pas surpris qu'ils finissent par en venir violemment aux mains » (II, 92).

cela qui jamais ne s'exprime entièrement, mais que nous ne cessons jamais par contre de *sentir*. Ne disons-nous pas souvent qu'ils n'inventent rien mais plutôt *mettent des mots* sur ce que nous « connaissons » déjà? Nous déçoivent-ils – et ils ne manquent rarement de finir par le faire –, reste cependant encore sur notre langue comme une saveur d'éclaircie. Un goût de génialité, soit un goût que le dégoût des génies ne saurait jamais couvrir. Peut-être commence-t-on alors à comprendre que la mélancolie n'est rien d'autre que ce goût lui-même. Le goût sans le fruit. Mais voilà, la mélancolie n'est pas fermeture. Elle ne vise pas, comme la nostalgie, un simple retour à son objet :

Au bout de toute mélancolie, se lève la possibilité d'une consolation ou d'une résignation. Les éléments esthétiques de la mélancolie enveloppent les virtualités d'une harmonie future que n'offre pas la tristesse organique. Celle-ci aboutit nécessairement à l'irréparable, tandis que la mélancolie s'ouvre sur le rêve et la grâce.<sup>294</sup>

Alors même que l'ironie devrait être l'expression décadente d'un esprit ennuyé et mélancolique, railleur et destructeur, qui se vautre dans une négativité perpétuellement reconduite à elle-même, alors même que cette ironie nourrit la voix narrative du roman, on y décèle à l'inverse, pour reprendre les mots de Claudio Magris, « un moment fort par excellence du sujet et [un] moment d'affirmation, enjouée mais assurée, de la parole<sup>295</sup> ». C'est en ce sens que l'ironie, qui pourrait nous paraître être la conséquence directe de l'héritage musilien du tempérament mélancolique, constitue la réarticulation du Grand Style parmi la mer décadente de l'art fin-de-siècle. Tel que nous l'avons mentionné précédemment, crise et utopie sont strictement enchevêtrées. Il y a crise autant dans la perte de l'Être total que dans l'attitude qui tente d'y répondre et d'y remédier; il y a utopie autant dans le rêve d'une démocratisation des valeurs que dans l'élan inverse, qui tente de restaurer la cohérence d'une structure dirigeante perdue – la raison de la raison, par exemple. Nous retrouvons la topique par excellence de la mélancolie, telle qu'elle ressort du *Problème XXX* chez Aristote : si le génie a la tête dans les nuages, au-delà des autres hommes qui vivent sur la terre, on peut s'étonner que ses pieds soient toujours enfoncés dans la vase creuse de la mélancolie. Et à bien y penser, on ne sait plus si ce n'est pas ses pieds qui foulent les nuages et sa tête qui se noie dans la pestilence de la bile noire, tant l'époque moderne est pleine de l'aura de ce

---

<sup>294</sup> Émile Cioran, *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>295</sup> Claudio Magris, *L'anneau de Clarisse. Grand style et nihilisme dans la littérature moderne*, p. 339.

*génie décadent*, de Baudelaire à Proust en France, en passant par Huysmans, du premier romantisme allemand à l'art viennois kitsch et fin-de-siècle<sup>296</sup>.

Une partie de ce paradoxe se peut mieux saisir dans la possibilité, évoquée par Magris, influencé ici par Hegel, « de considérer au contraire la finitude non comme chute et négation, mais comme incarnation, ou plutôt vrai visage de l'infini<sup>297</sup> ». Il n'est pas sûr que cette position s'oppose à l'exigence musilienne du possible et de l'infini comme possédant une plus grande valeur que le réel et le fini. Le passage de la littérature dans l'épreuve de la vie, ce passage constitue en fait la vraie effectivité et l'être véritable du littéraire. La lettre, c'est l'*ergon* de l'esprit, sa raison d'être ainsi que sa maison. La « sensualisation globale<sup>298</sup> » qui affecte le roman musilien, selon l'expression de Magris, provoquerait certes une mise à niveau où toutes les parties apparaissent à la fois comme contingentes – il n'y a pas le modèle d'un Grand Style qui pourrait servir de référent ou de détour nécessaire de la création, rien d'une création complétée et refermant la boucle – et équivalentes. Tous les signes qui composent le roman se valent et chacun d'eux peut être considéré comme dissimulant ou révélant (potentiellement) la génialité de l'œuvre, son secret message, son intérieur intime, son esprit ou sa motivation. Qu'une telle chose existe véritablement n'importe pas. Ce qui importe, c'est que ce phénomène est similaire à cet autre, la démocratisation du génie et du tempérament mélancolique, tous deux désormais compris comme potentiels et valeurs de toute existence humaine. Car ici, chacun est (potentiellement) génial. C'est cette démocratisation qui nous plongeait dans l'incertitude, à l'instar d'Ulrich, devant la possibilité qu'un cheval de course puisse être dit génial<sup>299</sup>, et par laquelle nous nous demandons quel « génie » est démocratisé? Celui qui motive la vie de l'individu, la toute haute vocation de l'authentique ou celui qui se mesure par une vitesse de course (le cheval), par la quantité de reconnaissance sociale et de pouvoir (Arnheim), par l'adéquation aux clichés du génie (Clarisse)? Dans tous les cas, l'incertitude nous trouble. Dans tous les cas, le génie est au début, à la genèse. Tout comme l'âge d'or est une invention nécessaire de l'âge des humains, une sorte de généalogie rationnelle ou mythique qui en justifie l'existence, et n'a d'existence que comme

---

<sup>296</sup> Pensons encore ici au *Lenz* de Büchner, dans ce passage où Lenz y va d'une injonction en faveur d'un réalisme nouveau en art : « *Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel* ». Georg Büchner, *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>297</sup> Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, p. 340.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>299</sup> Faire de l'angoisse la *Stimmung*, l'humeur même de la pensée, c'était faire du génie le fond plein d'âme en chacun de nous, ce fond qui s'inquiète et se perd dans les aléas de l'histoire et de l'Histoire, mais qui, tout de même, s'est au passage démocratisé au point où les mêmes qualités qui pouvait avant faire de nous quelqu'un de génial peuvent désormais être attribuée à un cheval de course.

miroir inversé de cet âge des humains, il en irait de même pour la génialité. Toujours derrière l'œuvre, comme en retrait, dissimulée par la voix ironique qui rend la lecture aussi incertaine et périlleuse qu'une vertigineuse ascension, l'esprit s'annonçait, lui dont les difficiles exigences, toujours prêtes à avaler le monde tout rond, ne sauraient pourtant jamais être annulées entièrement par celles, plus urgentes, de vêtir et loger convenablement toute l'humanité! Il s'en faut de peu que l'œuvre totale, par ambition vers la génialité, si elle eût jamais été possible, n'éradique toute vie sur terre. « *Aus der Frage*, » lance le narrateur du roman, « *ob ein Kunstwerk oder die Not zehntausender Menschen wichtiger sei, wurde die Frage, ob zehntausend Kunstwerke die Not eines einzigen Menschen aufwiegen* » (I, 402-403)<sup>300</sup>.

Nous touchons ici à un problème qui n'a eu de cesse de préoccuper Robert Musil, et qui n'est nul part ailleurs mieux rendu visible que dans l'aimable notion de l'« importance pommes-de-terre » (*Kartoffelbedeutung*, I, 400). Il s'agit ici de l'importance de ce qui fait une différence effective, ce qui vient répondre aux détresses et aux besoins de l'humanité. Que la pomme de terre ait été importée d'Amérique, permettant d'éradiquer les phases de grande famine dans le vieux continent, cela ne donne pourtant pas droit à l'importateur, connu ou non, de voir son nom figurer dans les livres d'histoire ou les listes de Grands Hommes. La synthèse de l'« importance pommes-de-terre » et de l'antique « importance personnelle » constitue, selon Musil, le changement dans la notion de « grand esprit » (I, 536), changement que représente d'ailleurs notre conception, romantique et très paradoxale, du génie méconnu (*verkannter Genie*). Si quelqu'un comme Lange-Eichbaum a pu écrire, en 1931, qu'il n'y a pas de génie sans reconnaissance sociale<sup>301</sup>, Musil perçoit à l'inverse que la situation est en train de changer. Le génie doit créer dans le silence de l'isolement, être une « personnalité », ne pas faire éclabousser sa souffrance sur le public, et il doit en même temps être compréhensible à tous, apporter une contribution à l'humanité – préférablement par son martyr, tant le plaisir de voir autrui souffrir *pour nous* est grand. L'artiste peut être connu *en tant que* méconnu. Le cas de Musil est lui-même, à ce sujet, éclairant. Qui pourrait encore croire que Musil est un tel « génie méconnu », une telle perle perdue au fond de l'océan<sup>302</sup>? Cette étiquette l'a suivi sa vie durant et il a,

---

<sup>300</sup> « À la question de savoir ce qui était le plus important d'une œuvre d'art ou de la misère de dix mille hommes, succéda celle de savoir si dix mille œuvres d'art compensaient la misère d'un seul être humain. » (I, 539)

<sup>301</sup> Wilhelm Lange-Eichbaum, *Op. Cit.*, p. 27.

<sup>302</sup> Manifestement, il s'en trouve quelques exemples. Voir, entre autres : Christian Linder, « Verkanntes Genie. Vor 125 Jahren ist der Schriftsteller Robert Musil geboren », article en ligne, 06.11.2005,

sciemment ou non, lui-même contribué à se l'approprier. Le fait, cependant, demeure : Musil est tout sauf cela. Exception faite, peut-être, pour qui s'offusquerait de ne pas voir le nom de Musil dans une liste de trois ou quatre noms de « grands écrivains du XX<sup>e</sup> siècle »; pour une telle personne, Musil est certes insuffisamment reconnu, mais ne pourrait-on pas aussi légitimement craindre que cette érudite personne confonde également un directeur d'école primaire pour un haut et tout-puissant monarque? Quoi qu'il en soit, l'« importance pommes-de-terre » ne semble pas couronner de noms propres, bien que cela semblerait justifié considérant l'ampleur et le caractère de l'« œuvre » et de ses effets. Cette importance, de fait, sauve des vies, elle est celle des découvertes scientifiques<sup>303</sup>, elle répond aux « principes de la détresse » (*II*, 1078) que Musil oppose aux exigences de l'esprit. Mais qui proposerait d'offrir un culte à cet importateur, connu ou inconnu? Aux pommes de terre, cela se verrait, à la limite. Si utile soit-elle, l'« importance pommes-de-terre » ne nous *touche* pas comme le fait le génie artistique<sup>304</sup>. Les exigences de l'esprit ne s'arrêtent donc pas à ces principes, si vitaux et élémentaires soient-ils. Où cessent-elles alors d'être justifiées?

Le personnage d'Arnheim prend ici aussi de l'importance, car il est celui qui, dans le roman, représente ce « génie » qui n'hésitera pas à *faire ce que doit* afin de remplir son devoir (Cf. *I*, 725). Il n'est pas anodin qu'Arnheim ait acquis sa richesse et son statut au détour d'une entreprise de récupération des ordures, car il est ce génie dont la grandeur ne fait que refléter et se nourrir de ce que *l'époque aime à entendre*. Il ne crée pas, mais recycle ou transforme ce qui est déjà là et reproche à Ulrich son « Witz » ou son incapacité à saisir les occasions (Cf. *I*, 540). La génialité de Arnheim « est semblable à celle du cheval de course<sup>305</sup> » en ce qu'elle se rapporte ou se laisse mesurer aisément à l'aune de la mode. Arnheim sait que la grandeur se crée et se

---

[https://www.deutschlandfunkkultur.de/verkanntes-genie.932.de.html?dram:article\\_id=129157](https://www.deutschlandfunkkultur.de/verkanntes-genie.932.de.html?dram:article_id=129157), page consultée le 20 décembre 2018.

<sup>303</sup> Musil n'aurait-il pas anticipé le temps où les Einstein, Edison, Curie et cie. furent vénérés comme des génies bienfaiteurs de l'humanité? Ou y aurait-il vu un autre cas de déphasage et de synthèse entre la tradition respectée de l'héroïsme, qui accorde encore de l'importance au nom et à la personnalité, et la pratique scientifique de prioriser l'avancement collectif face à la reconnaissance personnelle?

<sup>304</sup> « *The names of the greatest inventors are completely unknown to most. Why is this? The value, the utility of the invention, is wholly objective, wholly material. The personality is indifferent to us. Far more often do we find that the work of the artist and that of the founder of a religion are highly esteemed. For what reason? Such work is subjective, and is hard to detach from its bearer ; it bestows inward values, it speaks to the heart. That is what human beings want ; we wish to be stirred in our depths ; we desire to enjoy in the realm of feeling. A technical invention merely strokes our skin, remains at the surface of our being.* », Wilhelm Lange-Eichbaum, *Op. Cit.*, pp. 16-17.

<sup>305</sup> Sophie Djigo, « Robert Musil : un apolitisme de l'aversion », *Sens Public*, revue web, article en ligne, <http://sens-public.org/article708.html?lang=fr>, page consultée le 3 décembre 2018.

conserve par la manigance, par la technique, par la grossièreté et l'impudeur. La seule question profonde qui, pour lui, vaille est celle-ci : « *welches Maß von Gemeinheit ist notwendig und zulässig, um Größe der Gesinnung zu schaffen ?* » (I, 545)<sup>306</sup>.

Voilà l'étrangeté des exigences du génie : elles ne cessent jamais d'être légitimes car elles sont leur propre critère. Qu'opposer à cela? se demanderait-on. La situation de complète idolâtrie pour le génie, d'un côté, et de totale méfiance pour ce même génie, de l'autre, résulte de cette situation de l'esprit, cette situation que nous avons exposée dans notre premier chapitre (notamment d'après notre longue citation de Musil en page 18) et étayée dans les suivants. Il faut mener, comme Ulrich, comme Socrate, l'examen de sa vie. N'est-ce pas demandé de nous? Mais voilà que le pire cauchemar du jeune élève se réalise : la cloche ne sonne pas et l'examen se prolonge infiniment! Comme l'année de congé d'Ulrich qui menace de ne jamais s'achever. Tout cela semble alors bien s'arrimer à rien. Cette contradiction entre la nécessité de l'esprit et son impossibilité, nous dit le narrateur, a « pris aussi bien la forme d'une incroyance totale que d'une nouvelle et totale soumission à la croyance » (I, 694). C'était là la situation parfaite pour le génie, situation dans laquelle Musil décelait que la poursuite des extrêmes engageait la survivance et le maintien de l'état moyen, conjugué à la propension à basculer subitement pour un oui ou pour un non, à confondre dès la première occasion le génie avec l'épouvantail.

Que trouvons-nous alors à opposer aux exigences du génie et à l'esprit? Précisément ce que Arnheim répugne : le « Witz » et l'ironie (I, 546), qui contribuent dans le roman au « génie » qu'Ulrich représente. Voilà qu'avec la voix ironique, le génie ne peut jamais prendre le devant de la scène, devenir complètement *actuel*. L'actuel ne peut toujours que devenir célèbre, ou populaire; jamais, au long terme, « génial ». Non, toujours le génie reste derrière, ne se découvre jamais entièrement. C'est ce qui forme le « charme équivoque » d'Ulrich (I, 729) – dont Musil prend soin de nous dire que c'est là l'impression subjective d'Arnheim, fasciné par Ulrich. C'est que l'ironie est « la négation pleine de tendresse qui maintient en vie, en s'interdisant de s'en emparer, le fantôme de son propre désir<sup>307</sup> ». L'ironie est un adieu. Elle n'est pas le vide qui suit l'adieu, mais l'adieu lui-même, qui implique que ce dont elle prend congé est encore là. Le « cheval génial » n'est pas la destitution du concept de génialité, mais son couronnement. Tant

---

<sup>306</sup> « Quel degré de grossièreté est-il nécessaire et suffisant pour engendrer une mentalité supérieure ? » (I, 725)

<sup>307</sup> Claudio Magris, *Op. Cit.*, p. 371.

est que ce qui s'en va est encore là. Le « dieu qui se retire<sup>308</sup> » n'est pas une catastrophe isolée et nécessaire de l'histoire, mais le mouvement même de l'histoire : « la totalité ne peut être vraiment vivante qu'en vertu de ce vide et de cette absence, qui permettent un perpétuel mouvement et réajustement du tout, l'évanouissement et la réapparition des parties<sup>309</sup> ». La narration musilienne en est une par concentration, qui suit le double mouvement, ascendant et descendant, de la mélancolie, mouvement par lequel le génie devient feu de paille et la paille de nouveau génie<sup>310</sup>. La sage ironie est celle qui intègre l'expérience dans ce double mouvement où, raillant et critiquant, on la surprend en train de construire. C'est ce que nous trouvons dans la plaisante formulation, volontairement contradictoire, que Musil emprunte lui-même en parlant de son roman :

*[Das Buch] ist keine Satire, sondern eine positive Konstruktion.  
Es ist kein Bekenntnis, sondern eine Satire.<sup>311</sup>*

L'être du moderne, c'est la crise. La crise et l'utopie. Car la crise, comme Moser l'indique, a bien souvent deux versants<sup>312</sup>. De l'exploration des possibles, par Ulrich mais aussi par Musil, doit se dégager une force, et cette dernière « peut avoir un effet ironique, comique, satirique ou encore parodique, mais elle a toujours une orientation utopique par son exploration de nouvelles possibilités. De ce fait, elle s'inscrit très nettement dans le versant positif de la crise.<sup>313</sup> » La multiplication des voix dans le roman de Musil, toutes incarnées par différents personnages développant tel aspect de la mélancolie plus qu'un autre, mais aussi la multiplication des types de discours, l'exploration des façons de dire, ces multiplications semblent mimer la schizophrénie du mélancolique, sa négativité créatrice. L'ironie permet le détachement, la négativité d'une chose que l'on jette, indifférent, devant soi, et qu'on prend ensuite plaisir à observer, le reste de la vie n'offrant davantage de sens. La défense ironique est facile : elle se retranche toujours derrière les remparts de son attitude détachée et rieuse, derrière de laquelle on peut pressentir la totalité du génie, qui sait tout mais le cache. Cependant, qui ne verrait pas, derrière l'ironie musilienne, la

---

<sup>308</sup> Charles Baudelaire, « Les fleurs du mal, Les Épaves », in *Œuvres Complètes*, Paris : Robert Laffont, 1980, p. 101.

<sup>309</sup> Claudio Magris, *Op. Cit.*, p. 358.

<sup>310</sup> Nous trouvons là, appliqué au génie et, en quelque sorte, en miniature, la thèse de l'inversion radicale proposée par Walter Fanta pour caractériser la finale apocryphe du roman. Finale carnavalesque où de la paix provient la guerre, de la sagesse la violence... et du génie la bêtise!

<sup>311</sup> Robert Musil, « Selbstanzeige », in *GW II*, p. 1939.

<sup>312</sup> Cf. Walter Moser, *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 178.

tâche et le désir authentique et insatiable du Vrai et du Beau? L'ironie se trahit toujours elle-même par la récurrence de ses objets, par ses insistances et ses obsessions.

Nous commençons d'ailleurs aussi à comprendre le rapport entre l'ironie et la mystique, entre autres par l'approche, par le négatif, d'un idéal – le génie, la vie géniale, la morale géniale. L'expression de Lukács trouve ici un écho : l'ironie est l'expression d'une mystique négative dans une époque sans dieu<sup>314</sup>. L'homme du possible, pour qui le soleil pourrait aussi bien décider de ne plus se lever dès demain matin, est celui qui s'attend à rien, toujours préparé qu'il est pour l'éclair transformateur du génie, le nouveau et le renouveau. L'ironie musilienne est faite de « pointes » et de « traits d'esprit » et s'inscrit dans cette tradition lichtenbergienne du « *Witz* », capacité intellectuelle de former rapidement des liens et de les détruire, par l'observation, capacité de mettre en relation, de faire des ponts. Dans une perspective similaire, Sophie Djigo a vu à juste titre l'impact de la pensée d'Emerson sur Musil, en ce que cette capacité, jumelée chez l'homme du possible à une forte imagination, devait, lorsque appuyée sur une *confiance en soi*, permettre de ne pas avoir à s'appuyer sur quoi que ce soit d'autre – un système, l'histoire, le conformisme. Ulrich, sous l'influence d'Agathe, apprend en effet qu'il ne faut « pas écouter les mauvais maîtres qui ont établi comme pour l'éternité, selon le plan de Dieu, une seule de ses vies », mais qu'il faut plutôt « se fier à soi-même avec humilité et courage » (II, 850). Car, on l'a vu, la recherche d'une vie géniale est bien celle d'une vie *personnelle* qui inclut en elle l'événementialité et l'unique de ce qui est *impersonnel*, bref celle d'une vie *authentique* (en anglais : *genuine*, de *genos*).

Cette authenticité se heurte à l'action, à travers laquelle la moyenne, la médiocrité et le royaume de l'impersonnel reprennent toujours le contrôle. Sophie Djigo décrit cette situation comme une hésitation de Musil entre un perfectionnisme moral individualiste et une conception lucide du conformisme politique. Entre méfiance envers les élites et dédain de la moyenne, les exigences de l'esprit se trouvent prise entre l'utopie de la vie motivée – le feu qu'Ulrich ne veut pas éteindre en lui – et celle de l'état social donné ou de la mentalité inductive – celle, plus réaliste, d'une collectivisation du travail, celle de l'« héroïsme rationalisé » dont parlait Musil, mais aussi celle de l'« importance-pommes-de-terre ». C'est le constat de Jean-François Vallée : l'ajustement tant désiré entre esprit et vie n'est jamais accepté tous azimuts, que ce soit pratiquement ou épistémologiquement, et c'est pourquoi le second tome semble s'empêtrer

---

<sup>314</sup> Cf. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Darmstadt et Neuwied : Hermann Luchterhand Verlag, 1971 [1920], pp. 81-82.

infiniment dans les dialogues entre Agathe et Ulrich, dans un « tâtonnement dialogué de la vie<sup>315</sup> ». C'est une troisième forme du « sans qualités » qu'identifie Vallée, après celle de l'impersonnalité du regard scientifique qui fondait l'idéal de la « vie exacte » puis celle de la surpersonnalité de l'expérience fusionnelle mystique recherchée par Ulrich et Agathe, une troisième forme qui résout le dilemme personnel/impersonnel dans une *transpersonnalité*<sup>316</sup>, ce qui ne constitue en aucun cas une synthèse, mais plutôt une relation fondamentale. La parole dialoguée, celle d'Ulrich et d'Agathe, celle des œuvres et des critiques, devient une parole partagée. Une parole co-géniale. Dans l'espace de jeu et de discussion du dialogue, rien n'est raconté, le « danger biographique » identifié par Köhne<sup>317</sup> n'interfère plus, ce danger qui planait toujours et qui « défiait » l'objet de sa biographie.

Bien que Musil, tel que l'avons vu, s'intéresse au « *Geistig Typische* » plus qu'aux faits, sa vision de l'histoire demeure celle d'une suite d'événements qui sont constituée de « situations », dont chacune est à son tour faite d'une organisation de facteurs imprévisibles, de sorte que toute connaissance est avant tout une *situation*<sup>318</sup>, c'est-à-dire dépend de mille et une données qui sont, au fond, tout sauf *geistige* ou *typische*. C'est pourquoi, notamment pour Derrida, le mot « génie » devait servir à caractériser l'événement inappropriable, l'irrépétable, ce qui arrive sans s'annoncer comme possible, voire en s'annonçant d'emblée comme impossible. Pour Musil aussi, le génie a fini par représenter non un caractère, une qualité, mais un événement. C'est aussi précisément la recherche sans compromis de ce qui est « fondamentalement créateur » qui devait permettre de légitimer et de concevoir enfin une rupture dans le monde de la moyenne, du « *Seinesgleichen geschieht* » et de la « demi-douzaine de moules à cakes » de l'histoire. L'irruption du génial a toujours quelque chose d'inquiétant, car infiniment singulier et unique. Parler de « mythe du génie » comme nous le faisons depuis le début de notre parcours, c'était presque commettre un pléonasme. Le génie est mythe ou n'est pas. Toute son œuvre, toute son aura, toute son histoire ont pour fonction de lui créer une origine.

Que l'Orlando de Virginia Woolf, par exemple, vive à travers plusieurs siècles et subisse un soudain, inexplicable changement de sexe, cela devait se présenter, dans le cadre d'une

---

<sup>315</sup> Cf. Robert Musil, cité in Jean-François Vallée, « L'étrangeté sans qualités : le cas de Robert Musil », in *Tangence. Figures de l'étrangeté : Prout, Musil, Pessoa, Cixous, Houellebecq*, automne 74, 2004, p. 44.

<sup>316</sup> Pour tout ce passage, cf. Jean-François Vallée, *Op. Cit.*, p. 47.

<sup>317</sup> Cf. Dorothea Dornhof, « Rezension zu: Köhne Julia Barbara: *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und sein filmischen Adaptionen*, Wien, 2014 », in *H-Soz-Kult*, 06.01.2016, [www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-22905](http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-22905).

<sup>318</sup> Cf. Robert Musil, « Der deutsche Mensch als Symptom », *GW II*, p. 1375.

biographie, comme une subversion. Que cette vie biographée soit traitée comme « normale », cela indiquait : on accepte l'inattendu. L'histoire racontée peut à tout moment cesser, elle risque toujours de basculer. C'est notamment la raison pour laquelle l'histoire que le roman de Musil se proposait de raconter n'est précisément pas racontée : « *Die Geschichte dieses Romans* », écrira Musil, dans un passage qui sera abondamment cité par la critique, « *kommt darauf hinaus, dass die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird* » (II, 1937).

C'est aussi pourquoi la forme romanesque a dû finir par s'imposer à Musil. Comme l'essai n'admettait pas le roman, mais que l'inverse était vrai, et comme Musil n'entendait pas disserter comme un philosophe, ni déclamer comme un poète, mais faire tout cela à la fois, le roman a dû se présenter comme la forme sans forme (Cf. I, 895) par excellence permettant cela. Seul ce terrain permettait l'ouverture au possible tout en rendant envisageable une réalisation, une action. Seul ce terrain laissait le champ libre à l'ironie, et donc à la construction positive.

## 4.2 – À travers le roman

Plus notre recherche se montre insistante, plus il apparaît que, sans le savoir, elle se balance à travers les différentes citations du texte de Musil comme un singe sur les branches d'un arbre, se balançant au-dessus du vide<sup>319</sup>. Mais l'humain est un bien piètre acrobate; lorsqu'une chute advient et que l'on se heurte au sol riche et texturé de la forêt, cette véritable litière végétale que l'on ne percevait pas en voguant à travers les branches, traversée de racines vergetures et de couches fongiques recouvrant un doux et fiévreux humus, l'étourdissement de la chute et la multiplicité des sensations nous rendent la tâche ardue de retrouver la branche sur laquelle nous étions, tant elles se ressemblent toutes, et l'on ne voit plus ni l'arbre individuel ni la forêt. Si, pour ainsi dire, la critique musilienne s'est ardemment pressée autour de certains passages – disons plus hospitaliers – elle en a laissé bien d'autres dans l'ombre. Et la raison nous apparaît peut-être : il y a certains passages de la forêt musilienne où semblent briller d'infinies ouvertures et receler d'infinis chenaux, mais lorsque, tombant d'une branche, nous y atterrissons, il devient bien difficile tant de retourner à la branche que de s'orienter à nouveau, tant le paysage a changé.

---

<sup>319</sup> « *Allzu leicht bietet sich hier die Methode an : man schreibt sich von selbstinterpretierendem Zitat vor zu selbstinterpretierendem Zitat, stellt Verbindungen her* », Dieter Kühn, cit in Rüdiger Görner, « Musil's impact on Austrian and German Writers after 1945 », in *A Companion to the Works of Robert Musil*, p. 405.

Des éléments ne se laissent pas entamer par une approche comme la nôtre, à moins d'en payer le prix et de ne plus savoir où nous allons et si nous pourrions vraiment sortir de cette forêt.

C'est là le paradoxe de l'entreprise éthique de Musil, laquelle doit toucher à l'action, mais par l'entremise de l'écriture, par l'entremise du romanesque, inévitablement condamné à l'abstrait, l'imaginaire, le possible. Le roman lui-même n'est pas entièrement ce laboratoire pour inventer de nouvelles manières d'être homme; et peu nous retiendrait de rire à gorge déployée devant ces lecteurs et lectrices qui, *l'Homme sans Qualités* à la main, croiraient détenir là quelque efficace outil moral et pouvoir s'en servir comme l'ingénieur sa règle à mesurer. Il n'est peut-être, le roman, une telle station que parce qu'il espère éveiller en nous le sentiment que nous sommes nous-mêmes une telle station; but qu'il ne pouvait espérer de remplir s'il s'y était pris directement, en bâtissant un pont au-dessus de cette forêt, nous amenant saufs à destination, et non au détour de quelque abyssal projet qui nous oblige à mettre le nez dans l'ombre indicible des entre-lignes. Seule une telle station, sans forme, permet l'accomplissement de la tâche corollaire de l'obsession musilienne du génie : « *Den Menschen zu Großem befähigen, trotzdem er ein Schwein ist, ist die Aufgabe*<sup>320</sup> ». ».

### 4.3 – Le roman est promu Ingénieur en résolution de problèmes

De l'union d'une telle pensée du génie et de la disposition ironique semble naître ce que l'on nomme l'« essayisme » de Robert Musil ou encore la relève du récit par l'essai. À savoir si, dans le roman musilien l'essai relève du récit ou si, au détour de quelque malédiction de la parole humaine qui la condamne à se manifester toujours selon des formes narratives plus ou moins attendues, mais néanmoins toujours reconnaissables, l'essai relève le récit, le démet de ses fonctions et en assure la relève, cela demeure encore indécidable. Nous savons qu'il y a mélange, et s'il y a, en quelque sorte, invasion du roman par l'essai – Musil l'a effectivement ressenti ainsi –, c'est parce qu'il y a eu changement de perspective, changement de buts pour le roman lui-même. La matière du récit, à défaut de demeurer le développement d'un ou du destin humain, devient la présentation de problèmes intellectuels et spirituels (« *die Gestaltung geistiger Probleme*<sup>321</sup> »). Je dis « présentation », car ces problèmes se font par là présents, ils se signalent

---

<sup>320</sup> Robert Musil, « Der deutsche Mensch als Symptom », in *GW II*, p. 1360.

<sup>321</sup> Peter Hierländer, *Op. Cit.*, p. 33.

comme tels : des présences avec lesquelles il faut composer. Il est ici perceptible que la recherche de la génialité, à travers la mise en crise du roman par la réflexion, a bel et bien rendu impossible le roman au sens classique. Il ne s'agit plus pour le roman d'imiter la nature, belle ou non, mais de résoudre des problèmes. N'est-ce pas là, d'ailleurs, la tâche de notre « génie » d'aujourd'hui?

Nous disons « présentation » de problèmes spirituels, mais nous gagnerions à comprendre aussi cette *mise en forme* comme « organisation » ou presque comme « aménagement » et nous aurions l'image d'un Musil qui comme Ulrich au début du roman, désirant prendre en main « l'aménagement (*Ausbau*) de sa personnalité », se cogne la tête contre tous les murs de son appartement, qu'il désire meubler, paralysé pratiquement certes, mais transporté dans son esprit par ses mille aménagements imaginaires et irréalisables. Utopiques, en bref. Jusqu'à ce qu'Ulrich abandonne la tâche et la confie au « génie de ses fournisseurs » (I, 46), sachant qu'il obtiendra ce faisant la limitation nécessaire à la réalisation effective de quelque projet réel et durable que ce soit, entendant très certainement dans son esprit cette belle sagesse – mais peut-être un personnage comme le père d'Ulrich l'a-t-elle déjà citée, celle-là : *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister...* En effet, le libre épanchement de l'imagination et la quête trop zélée de solution, en ce qui concerne la confrontation aux problèmes spirituels, empêche toute réalisation. Il est bien plus d'usage et de bon goût de léguer les problèmes spirituels d'une époque à la génération suivante en ayant bien pris soin de les consigner dans un livre avant de s'atteler à ce que la sagesse commande : l'appréciation des choses simples et la participation à la vie. Qui oserait vraiment dire que Musil pense trop? Réponse : la *Deutscher Dichterkademie*<sup>322</sup>! Son personnage, Ulrich, est ici bel et bien descendant de ces autres figures autrichiennes et anti-héroïques, pour qui la simple participation à la vie n'a jamais été une option, tels que le pauvre musicien Jakob dans *Der Arme Spielmann* (1848) de Franz Grillparzer ou encore Hans Bacher, le poète déprimé dans la nouvelle de Ferdinand von Saar, *Tambi* (1882). Il s'agit à chaque fois d'une figure similaire, celle du « *unbedeutendes Held* », inverse du génie, paradoxal génie sans œuvre ni pouvoir, écrasé par l'énorme et glorieuse tradition du génie romantique, elle-même cisailée de tous côtés par l'exigence réaliste et la recherche « généologique » qui naît au 19<sup>e</sup> siècle. Ce sont là des figures d'épigones, qui sentent que rien ne peut plus être nouveau, que l'originalité n'est plus accessible et qu'il n'y a plus qu'à copier. Comme beaucoup de personnages de Musil, qui citent ou imitent souvent et sans toujours le savoir; comme Ulrich et

---

<sup>322</sup> L'histoire se trouve en TB, Heft 33, p. 921. Robert Musil aurait été refusé à la *Deutsche Dichterkademie*, en raison de sa trop grande intelligence (« *ich sei zu intelligent für einen wahren Dichter* », *Ibid.*).

Agathe, pour qui les métaphores sont usées et insuffisantes, eux qui seront les « derniers romantiques de l'amour »; ces deux personnages se savent être l'écho de milliers d'identiques prédécesseurs, sentiment tragique qui culmine dans une fin funeste. Jochen Schmidt fait remonter ce qu'il nomme le « problème de l'épigone<sup>323</sup> » (das *Epigonenproblem*) au *Neveu de Rameau* de Diderot (1762), où ce problème trouve sa première expression claire. Walter Moser, lui, à travers la théorie du décadentisme, retrace l'itinéraire d'une revalorisation du statut d'épigone à travers les pratiques de la citation et du montage<sup>324</sup>. N'est-ce pas cette épigonalité qu'Ulrich abhorre, qu'il identifie dans l'incessant retour du même et de la moyenne? N'affirme-t-il pas que « l'Histoire universelle ne se fait pas autrement que les histoires tout court ; c'est-à-dire que les auteurs ont rarement des idées neuves et que, pour l'intrigue et la pensée, ils se plagient assez volontiers » (*I*, 685)?

Il y aurait dans la littérature autrichienne bien d'autres précédents comme le remarque Claudio Magris sous forme de question rhétorique : « *Und ist [Musils] Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften, etwa nicht der letzte Nachfahre aller Gestalten der österreichischen Literatur, die unfähig sind, zu handeln und sich der Geschichte kraftvoll einzugliedern?*<sup>325</sup> ». L'incapacité d'Ulrich à s'insérer dans le rôle social qui devrait être le sien est liée à sa vocation, à sa nature exceptionnelle, comme nous l'avons vu. Nous le savons d'avance, nous, lecteurs et lectrices, qu'Ulrich ne suivra ni les traces de son père, ni n'adoptera les plans de ce dernier – plans qui feraient alors d'Ulrich un parvenu, qui lui assureraient une position sociale –, pas plus qu'il ne consentira à répondre aux attentes des personnalités de l'Action Parallèle. Cela est comme su d'avance, presque comme si nous avions signé un pacte avec Musil à l'entrée du roman. Ce n'est pas l'histoire d'un homme-sans-qualité-acquérant-par-ses-aventures-des-qualités. Ce qui distingue Ulrich de ses presque héroïques prédécesseurs autrichiens, c'est que ni le héros de Grillparzer ni celui de Saar ne survivent à leur incapacité à faire œuvre, aucun d'eux ne transforme de manière viable leur improductivité. Il y a inondation dans les deux cas, et mort par noyade. Rédemption par l'héroïsme chez Grillparzer, et oubli dans l'insignifiance chez Saar. Rien de tel chez Musil, aucune conclusion, optimiste ou pessimiste, ne permet de chapeauter le récit, rien qui vienne couronner d'une morale cette situation de mise en crise de la génialité romantique. Et Musil dévoile ainsi plutôt bien l'être de la crise : ce n'est non pas une étape dans

---

<sup>323</sup> Jochen Schmidt, *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>324</sup> Walter Moser, *Op. Cit.*, p. 271.

<sup>325</sup> Claudio Magris, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, p. 283.

un cheminement historique, mais le moteur même de la perpétuation sans fin d'une histoire toujours pareille et qui ne lasse pourtant pas de devoir enfin changer. Ulrich ne meurt pas d'être sans qualités. Voilà le paradoxe. Et la littérature ne s'écroule pas avec la crise du génie, elle ne meurt pas avec l'agonie du projet romantique, mais s'étire comme une pâte infinie, s'étire et s'allonge et fait ainsi sa vie propre; et le roman, véritable royaume du monde prosaïque, permet alors de représenter cet étirement, par une exploration selon une double force, centripète et centrifuge, où, par concentration, s'abîme le destin du roman et par extension celui du génie, pour n'aboutir finalement que pur destin, simple vocation vers lui-même et rien d'autre. Sorte de compromis infini, peut-être écho perpétué de l'*Ausgleich* de 1867, destin de l'Autriche-microcosme-universel que de concilier et d'unifier<sup>326</sup>. La posture de Musil, toujours ambiguë, ironique et plurielle semble en effet à la fois née en réaction contre l'immobilisme du monde de la Monarchie du Danube et dans le giron de la tradition antinomique du *Doppeladler*, mais aussi dans une entreprise de conciliation de tout. Cette recherche musilienne de conciliation entre la raison et le sentiment s'inscrit, telle que nous l'avons décrite, dans cette tradition et vise une « thérapie de la double prudence<sup>327</sup> » (*eine Therapie der doppelten Vorsicht*). Contrairement aux deux (anti-)héros de la littérature autrichienne que nous venons de mentionner, Musil, à travers la figure d'Ulrich, ne renonce à rien, refuse de renoncer et entend tenir en laisse tant Hans que Pepi, les deux chevaux du comte Leinsdorf.

Pour ce qui est de Musil lui-même, de nombreuses étiquettes lui ont collé longtemps à la peau et nulle, depuis sa mort, n'a semblé mieux s'y prêter que celle de « génie ». L'âge romantique a montré que le génie avait quelque chose de publicitaire, d'un « rôle performé<sup>328</sup> » tel que su le faire un Oscar Wilde. Mais l'insatisfaction de Musil et son dévouement au travail ont aidé à forger une image d'ardent travailleur, alors que sa formation maintes fois pluridisciplinaire et son usage maîtrisé d'une grande variété de discours donne davantage une image de « touche-à-tout » naturellement doué, presque comme Arnheim discutant avec tous les experts de l'Europe. Son caractère réservé l'inclinant par contre à l'érémisme, à la mélancolie, à la dépression.

---

<sup>326</sup> Claudio Magris associe fréquemment l'idée habsbourgeoise de la *Mitteleuropa* à l'image d'un compromis perpétuel : « *in dieser Lage konnte keiner modern-liberalen Lösung zugestimmt werden, und so erschien die habsburgische Idee als obligater Kompromiß, der keine andere Wahlmöglichkeit zuließ (das Wort Kompromiß ist ein Leitmotiv der ganzen k.k. Geschichte und Seele).* » (Claudio Magris, *Op. Cit.*, p. 25). Bien que l'empire austro-hongrois eût été pour Musil symbole d'une unité recherchée de l'extérieur, c'est-à-dire imposée par une forme sociale collectiviste.

<sup>327</sup> Regina Baltz-Balzberg, *Op. Cit.*, p. 216.

<sup>328</sup> Cf. Marjorie Garber, *Op. Cit.*

Aurait-on la même image de l'œuvre si Musil eut connu une carrière similaire à celle de Thomas Mann? Il ne semble cependant pas exclu que le « rôle » de génie puisse être non plus performé, mais plutôt attribué à la manière d'un *casting*. Car Musil ressemble parfois à cet épouvantail plein de paille, manié et « performé » par la critique, secret bien gardé d'un groupe d'initiées, mythe de l'auteur méconnu – c'est sûrement l'auteur sous-estimé le plus surestimé! Et effectivement, depuis longtemps, la critique ne semble jamais avoir incorporé la méfiance musilienne envers les sobriquets journalistiques et les appellations collectives. Claudio Magris fait de lui rien de moins que l'auteur du portrait le plus « génial » de l'Autriche-Hongrie, alors que France-Inter fait du *MoE* une œuvre « mythique<sup>329</sup> ». Il y a fort à parier que Musil aurait grincé des dents à lire la quantité de titres d'ouvrages arborant fièrement son fameux « sans qualité ». La pléthore d'admirateurs qui tient encore à soulever Musil pour l'égaliser aux Proust et aux Joyce prend des allures de garde personnelle ou d'armée.

À l'inverse de ces épanchements d'admiration, très souvent exagérés, la pensée de Musil semble en être une de l'équilibre. L'essai doit propulser le roman vers la vérité, et le roman doit rendre l'essai vivant – et donc constamment le faire mourir et revivre. Si Musil peut bien avoir une conception propre et arrêtée sur le génie, elle ne peut être autre que celle-ci. Le véritable génie garde les mains sur la barre de la raison lucide en tous temps, se garde de suivre les « éclairs de génie »; le véritable génie se méfie du génie, mais comme l'éloquence qui se moque d'elle-même n'est pas moins éloquence, ce génie n'en demeure pas moins génie. Car il est possible de se passer entièrement d'une « définition » du génie. Il semble en effet pour Musil moins important de déterminer ce que c'est que de vivre dans la signification, pour autant que cela soit possible, que de distinguer le significatif du non-significatif, l'important du non-important. En un mot, le génial du non-génial. Dans une note du 17 novembre 1935, il écrit :

*Man sollte meinen, daß es schwerer sei, das Bedeutende zu erkennen, als, wenn es einmal erkannt ist, das Unbedeutende von ihm zu unterscheiden. Die Kunsterfahrung, und wohl auch die allgemeine, lehrt aber immer wieder das Gegenteil, dass es beiweitem leichter ist, eine Anzahl Menschen auf das Bedeutende zu einen, als sie davon abzuhalten, bei erstbestener Gelegenheit das Unbedeutende mit ihm zu verwechseln<sup>330</sup>.*

---

<sup>329</sup> Guillaume Gallienne, « L'homme sans qualités de Robert Musil », *Ça peut pas faire de mal*, 3 décembre 2011, <https://www.franceinter.fr/emissions/ca-peut-pas-faire-de-mal/ca-peut-pas-faire-de-mal-03-decembre-2011>, page consultée le 6 décembre 2018.

<sup>330</sup> Robert Musil, « Allerhand Fragliches », in *GW II*, p. 814. « On croirait volontiers plus difficile de reconnaître ce qui est chargé de sens que d'en distinguer, une fois reconnu, l'insignifiant. Mais l'expérience de l'art, et sans doute l'expérience en général aussi bien, ne cesse de faire la preuve du contraire, soit : qu'il est infiniment plus facile de

Nous comprenons ici que Musil pense le génie de manière dialectique et de manière relative<sup>331</sup>. Nous l'avons vu en jumelant notre analyse à celle de la mélancolie. Le désir, père de la pensée<sup>332</sup>, se transforme en fantasme puis en réalité, la mélancolie se fait frénésie du génie, comme dans le cas de Clarisse. Puis inversement, le génie se révèle bêtise. Cela paraît paradoxal, puisque la génialité empaillée est toujours liée à quelque chose (*mit etwas verbunden*<sup>333</sup>). Aussi la question, que Musil pose dans une note probablement écrite au milieu des années 30, « *Kann man zur Genialität erziehen? Zur Dummheit kann man es* », aussi cette question ne vise-t-elle certes pas l'éducation au génie, mais à la génialité. Entre le génie et la bêtise, entre la crainte de la moyenne et celle de l'exceptionnel, c'est une exhortation à un individualisme radical qui s'exprime ici. Une telle question, doublée d'une affirmation assurée sur le caractère transmissible de la bêtise nous en indique d'ailleurs une autre, que Musil aurait tout aussi bien pu formuler : Comment se préserver des génies? Comment demeurer à l'abri du génie? Imaginons donc que Musil se pose cette dernière question. Comment demeurer à l'abri du génie? Ne se trahirait-il pas en demandant « comment demeurer »? Puis encore une fois en invoquant « l'abri du génie », la seule maison qui en soit une? N'entend-t-on pas alors : comment habiter le génie? La question du génie est toujours une double question.

---

faire l'unanimité d'un certain nombre de gens sur ce qui compte que de les empêcher de le confondre, à la première occasion, avec l'insignifiant. » (*Essais*, p. 524)

<sup>331</sup> « *Genius is a relationship* », Wilhelm Lange-Eichbaum, *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>332</sup> Cf. Robert Musil, « Aus einem Rapial », in *GW II*, p. 825.

<sup>333</sup> Cf. notre citation de Musil en p. 61.

## **5 – À titre de conclusion**

### **5.1 – En attendant la création d’un projet de loi pour l’abolition du génie**

Les utopies, les exigences morales ne nous donnent pas accès à des sentiers praticables (Cf. *II*, 851). Mais voilà, nos histoires sont pleines de génies, de héros, de mal et de bien, de début et de fin. Comment pouvons-nous alors espérer vivre autrement? Il faut d’abord, suivant Musil, apprendre à « penser autrement ». Mais que la passion du génie ne légitimerait-elle pas? Que la fascination du littéraire ne justifierait-elle pas? Ne l’avons-nous pas, dans notre présente recherche, actualisée et nourrie, cette fascination? Par notre exigence et notre persistance vers le génie?

Nous avons aussi fréquemment usé du terme « œuvre » sans bien marquer notre rapport à un tel vocabulaire, qui est lourd de sens et d’histoire. Nous avons associé ce concept, l’« œuvre », à un nom – « Musil » –, comme la coutume l’exige. Nous avons accordé l’œuvre et le nom, ensuite, à une exigence, un idéal – la génialité – et montré l’imbrication de cet idéal dans un mouvement dans le domaine de l’éthique. Mais que cache ce vocabulaire qu’on pourrait dire romantique, et que les critiques pourraient taxer de naïf? Musil n’est pas un romantique, malgré tous les rapprochements qui peuvent se dessiner. Il en retient, par contre, de nombreux traits.

Son œuvre est faite de diverses sortes d’échos. Moser parle dans son ouvrage de transformations et d’élaborations de matériaux bruts provenant de différentes disciplines et de différents milieux, transformations parmi lesquelles il note, entre autres, « la paraphrase, le résumé, la mise en valeur, la reformulation et le commentaire<sup>334</sup> ». Il y a fort à parier que les différents personnages du roman, lorsqu’ils citent sciemment ou non d’autres textes, lorsque par eux se laisse entendre une résonance intertextuelle, imitent le geste de leur érudit d’auteur. Et ce geste, c’est celui de l’écoute.

Il serait vain de les dissimuler, ces reprises musiliennes, ces citations cachées dans les textes, qui forment autant d’échos conscients ou inconscients. C’est pourquoi nous avons ça et là parlé de « hantise(s) » et d’« héritage(s) » afin de caractériser ces échos, et non pas d’« influences ». Car ce dernier mot (*influence*) nous rapprocherait des métaphores musiliennes

---

<sup>334</sup> Walter Moser, *Op. Cit.*, p. 102.

des fleuves, mers et courants, métaphores qui, si instructives soient-elles, ne conviennent pas pour caractériser les parallélismes et reprises, les retours et les sauts qui sont les mouvements de la littérature, laquelle ne vit pas de progrès mais d'épuisement ou de consommation d'elle-même. Car déjà, parler du « génie », c'était sortir de la littérature pour entrer dans le discours *sur la littérature*, tant est qu'il s'agit en grande partie d'une invention de la critique. Cela impliquait une réflexivité, i.e. que le texte musilien se sait texte parmi d'autres textes. Il est clair que l'« œuvre », dans le cas qui nous préoccupe, n'est pas la création d'un seul homme, et non pas seulement le reflet d'un « état des lieux » discursifs, mais bien plutôt l'élaboration progressive et changeante d'un point de vue, tributaire d'un réseau intertextuel et discursif. Et c'est là la raison de notre élection de Musil comme guide pour penser la question du génie. C'est que l'œuvre de Musil apparaît dès lors comme une antenne qui capte les différentes émissions et nous transmet alors une image de cet être diffus et volatile qu'est le génie. À travers la configuration de cette question dans l'œuvre musilienne, c'est aux règles fondamentales du jeu que nous nous proposons d'accéder, de ce jeu du questionnement par lequel nous obtenons des réponses sur l'être du génie. Aux régularités dans les différents questionnements qui ont lieu dans les divers discours sur le génie, ainsi qu'aux conditions de possibilités de tout discours sur le génie et sur la génialité<sup>335</sup>. Ces régularités ne se pouvaient observer si l'on n'avait sauté, comme Musil, par-dessus les faits et leur description, pour observer plutôt leurs contextes d'apparition et, à chaque fois, leur fonction<sup>336</sup>. Nous échappons à l'urgence de définir l'objet de notre recherche par l'attention aux types de discours où il se loge et trouve fonction ainsi que par une prudence à ne pas nourrir cette fascination, et nous comprenons ainsi que le mythe se nourrit lui-même de ses différentes invocations positives, car il se multiplie à foison et se combat alors lui-même comme un dieu dans un panthéon plein de dieux! Il ne nous intéressait pas de savoir comment le génie, à chaque fois, parade, mais plutôt, de découvrir quelles sont ses parades, comment, par exemple,

---

<sup>335</sup> À l'inverse, tenter un travail historique en espérant mettre à jour un arrière-plan discursif historique centré autour de la figure ou du concept de génie – un arrière-plan spécifiquement viennois, par exemple, ou spécifiquement moderne, début de siècle, ou entre-deux guerres – et ce, seulement à l'aide du corpus musilien, ç'aurait été s'exposer à un grave biais qui ne nous aurait donné pour résultat, non pas l'image d'une configuration de la pensée du génie à l'époque de Musil, mais bien plutôt qu'un état des lieux toujours médiatisé par le prisme de Musil et son œuvre. Bref, que la vision de Musil lui-même. Or, cela ne nous aurait bien peu avancé dans notre tentative d'obtenir plus de compréhension de ce phénomène qu'est le génie. Mais en gardant à l'esprit le génie comme obsession passionnelle de l'écrivain, nous comprenons mieux le tiraillement qui s'installe entre la théorisation objective de la question et sa réception subjective au niveau du vécu.

<sup>336</sup> « [I]l est frappant de voir que Musil s'intéresse moins à des textes ou à des auteurs spécifiques et individuellement identifiables qu'à l'organisation générique, typique des discours », Walter Moser, *Ibid.*, p. 123. Musil s'intéresse donc, ajoutons-nous, au *genus*, au genre plus qu'à l'espèce.

d'exceptionnel et unique qu'il est, devient-il paradoxalement lot commun d'une nation et propriété de l'état? Nous n'avons aucune définition, donc, bien que le génie soit *notre affaire*. Et c'est ici que « nous » peut laisser momentanément sa place : car je dois l'avouer, je n'ai encore pas la moindre idée valable de ce qu'est le génie et n'ai pas l'intention de m'en bâtir une.

Musil non plus. Il y a dans l'attitude musilienne un élément qui assume l'« état des lieux », qui ne voit pas les différents héritages comme des problèmes qu'un ingénieur se proposerait de résoudre, mais plutôt comme une charge qu'il faut porter parce qu'il s'agit de son être même, comme un projet dans lequel nous sommes, tant bien que mal, embarqués. Si Musil n'a pas accordé au génie un traitement spécial, s'il n'a rien écrit qui porta le mot en son titre, c'est peut-être parce qu'il eut la sensibilité de reconnaître que ce thème le traversait lui-même fortement, qu'il ne s'agissait donc pas, à proprement parler, d'un problème philosophique mais, en grande partie, d'une émotion, d'une passion.

Si Musil a pu affirmer que le génie était une affaire d'auteurs, que la démocratisation du premier eut pu aller de pair avec le sentiment que tous et toutes pouvaient prétendre au second, qui n'était plus une activité spécialisée, nous devons, sans le contredire tout à fait, affirmer, nous, qu'il s'agit peut-être surtout d'une affaire de lecteurs. Qui plus que les lecteurs et lectrices les plus assidus ressent cette poigne, ce saisissement, cette irradiation par la lumière du génie qui est le lot de la grandeur? Qui plus qu'eux et elles ne se voit épris d'une toute pieuse frénésie mêlée de crainte et de vénération à l'égard d'auteur.e.s leur ayant laissé une marque profonde? C'est que la lecture, toujours, est prometteuse. Il s'agit là de son essence : elle livre quelque chose. Prometteuse, toujours, mais décevante aussi, car elle ne livre jamais tout. Ce qu'elle dévoile, elle le recouvre aussitôt de sa toile de mots. Ne sent-on pas alors que quelque chose nous a été gratuitement offert sans que nous soyons même capables de le saisir? Pour la même raison que l'étude de l'œuvre de Musil ne pouvait nous offrir un point de vue sur le génie compris historiquement comme pensée, idéologie ou discours, sans en même temps découvrir ce même point de vue comme arbitraire et insuffisant, alors même que nous savions que s'y exprimait pourtant comme nulle part ailleurs la torturante pensée du génie; pour cette même raison, disons-nous, aucune lecture ne peut nous offrir la clef de cette pensée ou ne peut en formuler la question sous-jacente. C'est dans la lecture même que le génie se manifeste, par sa présence suggérée et son absence de fait. Toujours, le texte se clôt sur lui-même. Et bien que nous sachions qu'il n'est pas indépendant, bien que ses lettres toujours nous disent : « nous ne nous sommes pas écrites

nous-mêmes! », il n'en demeure pas moins que nous restons là, à supposer que quelque chose, d'au moins égal ou plus grand en puissance, doit être derrière. D'où, sinon, proviendrait une telle force? De nous-mêmes?

## 5.2 – Le génie et la mort

Peut-être le génie a-t-il toujours eu besoin de mourir pour être lui-même. Peut-être que c'est dans sa propre mort qu'il rayonne. Car, nous pouvons le demander, que serait un génie qui ne mourrait pas? Qui serait là, toujours, donné. Pas un génie, mais un être ou une chose. Tout se passe comme s'il avait besoin d'aller au plus loin de nous pour nous toucher au plus près.

Certes, nous avons vu précédemment que le génie se présentait désormais, non plus comme un individu, mais comme une force, et qu'à la question de sa reconnaissance, nous étions bien à mal de donner une réponse claire, car il pouvait revêtir toutes les formes possibles, de la même manière que l'acte qui apparaît d'emblée comme le plus mauvais peut s'avérer être le bon acte à faire, mais, puisque nous ne le savons jamais d'avance, nous piétinons sans relâche une aire mitoyenne où le sentier, déjà battu, a maintes fois prouvé qu'il menait à destination. Il serait aisé de dire alors qu'il s'agit d'une invention rétrospective, d'une projection critique du présent sur le passé. Les « grands » génies ne sont-ils pas tous morts? Cela est sûrement vrai. Toujours est-il que d'une telle invention, un mythe, puis un système se sont installés, un système autonome, nécessitant d'un côté, l'arrivée future de nouveaux génies, les attendant quelles que soient leurs formes, anciennes ou nouvelles, et de l'autre, la reproduction d'un pouvoir de transformation du monde sous forme, notamment, de maîtrise technique. Et nous qui sommes pris là-dedans, que nous suffit-il alors de dire? Nous avons vu Ulrich s'enfermer sans cesse dans les fleurs du tapis à coup de théories concernant la nature du génie et de la génialité. Puis l'adjonction à cette recherche du génie d'une quête morale, avant de voir cette recherche théorique devenir pratique, puis résolument mystique. Ce faisant, nous l'avons aussi vu, cette recherche, devenir non seulement individuelle, mais aussi peu pratique et humaine que possible. Nous avons alors arrêté notre course à un gouffre : celui entre la littérature et la vie. Il était alors difficile de redescendre à la vie après s'être élevé au-delà des actions du monde, dans l'amour et

le poème (*Liebe und Gedicht*<sup>337</sup>), ce qui était aussi le problème d'Ulrich : comment mettre fin à son année de congé de la vie active. Nous nous sommes posé, avec Musil, la question de la possible collectivisation d'une telle *Geniemoral*. Nous n'en sommes par contre pas encore arrivés à une quelconque réponse et nous serions même bien mal disposés de fournir quelque réponse totale. Peut-être Musil nous indique-t-il un élément de réponse lorsqu'il évoque le caractère utopique, irrésumable en une somme, de la littérature :

*Es kehrt nicht nur die Selbstverständlichkeit hervor, daß die Literatur wichtiger ist als ihre Richtungen, sondern kehrt unter anderem auch solche Überzeugungen um wie die, daß Kunst ein Gnadengeschenk sei, ein beglückende Begegnung mit einzelnen großen Menschen, eine Erholung und in jeder Weise eine menschliche Ausnahme. Literatur ernstlich voranstellen, heißt einen kollektiven Arbeitsbegriff auf einer geheiligten Insel einführen...*<sup>338</sup>

Quoi qu'il en soit d'un état des lieux de la question du génie, dont nous pourrions faire le portrait et l'étoffer à coup d'« histoires du génie », ou encore à coup de paradoxales généalogies du génie – autant faire la généalogie de l'origine! –, nous nous assurons ce faisant d'être trompé par notre propre génie! Que cherchons-nous, nous qui voulons disséquer et exposer le cadavre – n'est-il pas mort? – du génie? Dans quelle position cela nous mettrait-il? Des plus-que-génies? Nous attendons-nous à déjouer ce qui apparaît toujours comme l'impromptu, le surprenant encore-impensé, l'étonnant coup de maître? Il faut permettre l'expression de la génialité sous toutes ses formes – Musil écrivait, dans un brouillon en vue de sa conférence de Paris : « *Das Individuum muß schöpferisch sein, die Gemeinschaft kann ihm nur helfen*<sup>339</sup> », mais ne pas se tromper dans sa détermination sociale : sa fonction est d'errer, de se tromper, et donc de déplacer, de découvrir. Or, cela ne saurait être un but en soi. Peut-être doit-on commencer par ainsi comprendre la « génialité collective » : comme une collectivité qui, à défaut de se brancher sur le circuit haute-vitesse du grand génie, se permet d'errer, se laisse la chance de l'erreur<sup>340</sup>. Il s'agit d'une fonction éthique. Il doit errer, mais non pas guider! Il n'est alors plus étonnant alors de retrouver, sous la plume de Musil, une telle phrase : « *[D]as Genie macht nie etwas neu, sondern*

---

<sup>337</sup> Robert Musil, « Der deutsche Mensch als Symptom », in *GW II*, p. 1360.

<sup>338</sup> Robert Musil, « Bücher und Literatur », in *GW II*, p. 1167. « [Cette affirmation] ne souligne pas seulement cette évidence que la littérature est plus importante que ses différentes orientations, mai, entre autres choses, ébranle des convictions comme celle qui veut que l'art soit un don de la grâce, une rencontre enivrante avec de grands hommes, une récréation et, de toute manière, dans l'existence, un événement exceptionnel. Privilégier sérieusement la littérature, c'est introduire une notion de travail collectif sur une île sacrée », (*Essais*, p. 213).

<sup>339</sup> Klaus Aman, *Op. Cit.*, p. 70.

<sup>340</sup> C'est, grossièrement, le contenu que Musil donnait, dans sa conférence de Paris, au mot « collectif », rompant ainsi gravement avec les attentes et les convictions de son auditoire, composé majoritairement d'écrivains.e.s et d'intellectuel.le.s.

*stets nur etwas anders*<sup>341</sup> », en plein milieu d'une « confession politique » devant favoriser la démocratie! Le génie nécessite l'appui de la collectivité – entendons ici également l'appui économique –, mais n'en est pas le « miroir »; il n'est pas l'actuel et l'à la mode, pas le résultat d'une construction sociale. « *Bücher [haben] noch andere Aufgaben* », lit-on dans une note du Nachlass intitulée « Legs » (*Vermächtnis*, II, 1940). C'est-à-dire, pour Musil : les livres ne servent pas à être efficaces ici et maintenant. S'ils contiennent une pensée, il ne se peut agir que d'une pensée de l'anti-actualité : « *Antiaktualitätsgesinnung. Darum auch geg[en] Erzählung, Handlung ...* » (*Ibid.*). La polémique contre l'action, dont nous avons surtout parlé dans notre chapitre 2.1 et qui se trouvait intimement liée à l'exigence de génialité, fait donc d'une pierre deux coups avec celle contre la narration. Il s'agit aussi d'un choix esthétique entièrement soutenu par les convictions artistiques de Musil, car cela place le roman en conflit face aux des attentes des lecteurs et lectrices (Cf. II, 1937). Musil prend en effet le contre-pied de la thèse de Lange-Eichbaum, pour qui le génie était toujours une figure liée aux attentes de son époque, de son « *Zeitgeist* », une figure condamnée à naître et à mourir selon les désirs et les goûts de son temps. Musil réévalue la qualité de « méconnu » attribuée au génie romantique en en faisant une condition nécessaire de la création, à savoir l'errance, l'inactualité<sup>342</sup>, ou plutôt l'anti-actualité. Le génie demeure attachée à la littérature, en ce que cette dernière est, pour Musil, de constitution utopique, elle se peut, dans certaines circonstances, voir accorder ce qui est refusé à l'individu<sup>343</sup>.

Nous avons vu dès le premier chapitre que la pensée du génie se nourrissait tout autant d'une logique de l'exclusivité que d'une logique de l'inclusivité. Pour le dire autrement : d'une logique de la supériorité qualitative et d'une logique de la totalité. Tout au long de notre présente écriture, il nous a été tentant d'affirmer que l'obstination et l'exigence conciliatrice musiliennes pouvaient former un rempart contre l'idéologie du génie compris comme force d'opposition ou de rédemption, comme marque distinctive d'une supériorité naturelle. Il a nous a pourtant, et de façon parfois surprenante, aussi été tentant de faire paraître cette obstination elle-même comme une tactique totalisante qui récuse la différence, bien qu'il était d'emblée clair que Musil n'était pas homme à édifier des systèmes totaux. N'empêche que l'ambition de ne rien laisser de côté, de

---

<sup>341</sup> Robert Musil, « Politisches Bekenntnis eines jungen Mannes. Ein Fragment », in *GW II*, p.1011. « le génie, en effet, ne produit jamais du nouveau, mais toujours, simplement, du différent », (*Essais*, p. 64).

<sup>342</sup> Pour être plus précis, toutes les possibilités sont ouvertes, selon Musil, toutes les « situations » du génie. La grandeur de l'écart entre la moyenne et le génie ne fait pas la grandeur du génie (Cf. II, 1935).

<sup>343</sup> « *Ich mache mir darum einen utopischen Begriff der Literatur. Wenn ich doch endlich zum schreiben darüber komme, muß ich es mir zur Haltung wählen. Immer der Literatur geben, was ich dem Einzelnen abspreche!* » (TB, p. 933-935).

ne rien omettre, tend à construire le protagoniste Ulrich comme « héros intellectuel par excellence<sup>344</sup> » et, de ce point de vue, à faire de son *époque* perpétuelle une réactualisation moderne du génie romantique impuissant dans un monde qui n'est pas encore le sien.

Malgré ces doutes, l'exemple de Musil et d'Ulrich, et de leur obstination vers la génialité, à un moment historique où, tant théoriquement que pratiquement, l'injonction à la génialité se faisait de plus en plus forte et le génie lui-même de plus en plus douteux, nous offre un modèle. Plutôt que la critique surplombante, qui entend maîtriser son objet et le laisser voir, c'est au geste – plus humble – d'assumer son héritage avec assez de détachement pour ne pas en être dupe, mais assez d'engagement pour contribuer à ne pas le laisser mourir prématurément et à le laisser suivre son cours naturel. En termes psychanalytiques, peut-être, à ne pas le sublimer. Car c'est un peu, de toute manière, *toujours la même histoire*. Seul le génie fait l'histoire, car, peu importe la définition qu'on lui donne, il est toujours par excellence ce qui *fait* ou ce qui *fait faire*, hanté qu'il semble être par l'antique *γίγνομαι* – de ce point de vue, même la médiocre moyenne tant décriée par Musil peut être géniale! Et, nous l'avons bien assez vu, il n'est pas le nôtre, le génie, mais celui de tous et de toutes. Que nous célébrons naïvement le génie ou l'enterrons cyniquement, l'histoire se moquera de nous et de notre impétuosité : qu'avons-nous à nous positionner ainsi et à décider de ce qui en est du génie?

Pendant qu'on abolit les derniers murmures de ce qui nous servait encore de réalité et qu'on s'échauffe à se demander comment faire pour dire une nouvelle réalité qui nous agréerait ou qui serait bien plus belle, pendant tout ce temps nous baignons encore dans un entrelacs d'héritages et de concepts qui, bien qu'ils nous paraissent bien inadéquats et *out-of-date*, se ruminent encore en nous et nous font avancer sans qu'il soit aisé de s'en et d'en rendre compte. Il ne nous appartient pas de décider du sort du génie – et cela n'est pas par pure humilité d'universitaire, mais par, espérons-le, compréhension plus fine de la nature du génie. « *Das Geschichtliche ist keine Idee, sondern ein Geschehen*<sup>345</sup> » écrivait Musil dans une note du *Nachlass* datée de 1933/34. L'histoire est ce qui arrive. Derrida a bien vu que la question du génie débouchait dans celle de l'événement. Les changements dans la théorie du fait littéraire auxquels Musil pousse la critique sont corollaires d'autres changements, bien plus importants, et qui eux n'ont pas lieux dans les Bureaux de la Critique Littéraire: c'est un sens de l'écoute,

---

<sup>344</sup> Walter Moser, *Op. Cit.*, p. 50.

<sup>345</sup> Cité in Tobias Haberkorn, *L'attente et l'atteinte dans l'Homme sans qualités de Musil*, Revue Dialog, #1 Le verbe, 2017, p. 74.

solidaire d'une conscience des courants et des marées qui nous poussent, pour reprendre une métaphore chérie de Musil, un sens qui nous permet de comprendre que, puissions-nous taper si fort les lettres de nos pensées, puissions-nous les exprimer si vivement que les fondations de notre civilisation s'ébranleraient, que nous ne serions pas encore à même de saisir l'impact de notre propre agentivité. Une simple « variation du prix du coton », lit-on dans une note tardive du *Nachlass*, « a plus d'influence qu'une idée » (*II*, 1078). N'avons-nous pas compris que c'est toujours un peu la même histoire? Si un usage imprécis du mot tend à faire passer et vivre la chose au-delà de sa juste limite, l'abolition du mot ne peut en aucun cas abolir la chose. Et qui oserait abolir le génie, sinon un autre génie? Qui oserait proclamer sa mort et édicter de nouveaux critères, sinon quelque nouveau roi?

## 6 – BIBLIOGRAPHIE

### 6.1 – Sources primaires

Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman*, (MoE), éd. par Adolf Frisé, édition revue et corrigée, en deux tomes, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 1978.

\_\_\_\_\_, *Gesammelte Werke Band II. Prosa und Stücke, kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, (GW II), Éd. par Adolf Frisé, en deux tomes, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 1978.

\_\_\_\_\_, *L'homme sans qualités*, (HsQ), traduit par Philippe Jaccottet, nouvelle édition préparée par J. P. Cometti d'après l'édition de A. Frisé, Paris : Éditions du Seuil, 2004.

\_\_\_\_\_, *Tagebücher*, (TB) éd. par Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 1976.

### 6.2 – Sources secondaires

ALLEMANN, Beda, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen : Neske Verlag, 1956.

ALT, Peter-André, *Ironie und Krise : Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns Der Zauberberg und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang Verlag, 1989.

ANGELIS, Enrico de, « Der Nachlaßband von Robert Musils 'Der Mann ohne Eigenschaften' », in *Jacques e i suoi quaderni* 42, Pise, 2004.

\_\_\_\_\_, « Musils offenes System », in *Jacques e i suoi quaderni* 28, Pise, 1997, pp. 5-94.

ARISTOTE, *Poétique*, traduit du grec ancien par Barbara Gernez, Paris : Les Belles Lettres, 2008.

\_\_\_\_\_, *Rhétorique*, traduit du grec ancien par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris : Les Belles Lettres, 1980.

BACHMANN, Ingeborg, *Le dicible et l'indicible : essais radiophonique : Robert Musil, Ludwig Wittgenstein, Simone Weil, Marcel Proust*, traduit de l'allemand par Michèle Cohen-Halimi, Paris : Ypsilon Éditeur, 2016.

BALTZ-BALZBERG, Regina, « Antidekadenzmoral bei Musil und Nietzsche », in *Musil-Studien* 13 *Theater, Bildung, Kritik*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1985.

BATTERSBY, Christine, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, Londres : The Women's Press, 1989.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres Complètes*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1980.

BERGHAIN, Wilfried, *Robert Musil. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, (Rowohlts Monographien), 1963.

BERNAUER, Hermann, *Musil-Studien. Band 36. Zeitungslektüre im »Mann ohne Eigenschaften«*, Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2007.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris : Éditions Gallimard, (Collection Folio « Essais »), 1959.

BLOOM, Harold, *Genius : A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, Notting Hill : Fourth Estate, 2002.

BONNEFOY, Yves, « La mélancolie, la folie, le génie – la poésie », in CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie : génie et folie en Occident, en hommage à Raymond Klibansky (1905-2005)*, Paris : Éditions Gallimard, (Réunion des Musées Nationaux), 2005.

BOUVERESSE, Jacques, *Les Lumières des positivistes*, Marseille : Agone, 2011.

\_\_\_\_\_, *L'homme probable. Robert Musil, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, Paris : Éditions de l'Éclat, 1993.

\_\_\_\_\_, « La science sourit dans sa barbe », in CORDIER, Stéphane (dir.), *Robert Musil. L'arc. Cahiers Méditerranéens*, Paris : Librairie Duponchelle, 1990, pp. 8-31.

\_\_\_\_\_, *Philosophie, mythologie et pseudo-science : Wittgenstein lecteur de Freud*, Paris : Éditions de l'Éclat, 1991.

BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris : Éditions Gallimard, (Collection TEL), 1985 [1966].

BÜCHNER, Georg, *Lenz*, édition bilingue, traduit de l'allemand par Lou Bruder, Paris : Payot & Rivages, 1998.

CARNAP, Rudolf; HAHN, Hans; NEURATH, Otto; SCHLICK, Moritz et WAISSMAN, Friedrich, *Manifeste du cercle de Vienne et autres écrits*, Paris : J. Vrin, Bibliothèque des Textes Philosophiques, 2010.

CHARDIN, Philippe, *Musil et la littérature européenne*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

CIORAN, Émile, *Histoire et utopie*, Paris : Éditions Gallimard, (Collection Folio « Essais »), 1960.

\_\_\_\_\_, « Sur les cimes du désespoir », in *Œuvres*, traduit du roumain par André Vornic, Paris : Gallimard, 1995.

COMETTI, Jean-Pierre, *L'homme exact. Essai sur Robert Musil*, Paris : Éditions du Seuil, (Collection Don des langues), 1997.

\_\_\_\_\_, *Musil philosophe : l'utopie de l'essayisme*, Paris : Éditions du Seuil, (Collection Don des langues), 2001.

\_\_\_\_\_, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, Paris : Presses Universitaires de France, (Perspectives critiques), 1985.

CURRIE, Robert, *Genius. An Ideology in Literature*, New York : Schocken Books, 1974.

DERRIDA, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris : Éditions Galilée, 2003.

DIDEROT, Denis, « Le neveu de Rameau », in *Œuvres romanesques*, Texte établi par H. Bénac, Paris : Classiques Garnier, 1962, [1891], pp. 395-492.

DJIGO, Sophie, *La raison vivante. Robert Musil et la vérité romanesque*, Paris : Éditions L'improviste, 2013.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtement*, traduit du russe par André Markowicz, deux tomes, Arles : Actes Sud, deux tomes, 1996 [1866].

\_\_\_\_\_, *Les démons*, traduit du russe par André Markowicz, trois tomes, Arles : Actes Sud, trois tomes, 1995, [1871].

DUGAST, Jacques, « Robert Musil et Paul Valéry. Deux vivisecteurs de l'esprit », in *Austriaca, cahiers Universitaires d'Information sur l'Autriche*, n. 42, Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1995.

EINSTEIN, Albert, *Comment je vois le monde*, traduit de l'allemand par Régis Hanrion et Maurice Solovine, Paris : GF-Flammarion, 1979.

ELLUL, Jacques, « La technique considérée en tant que système », in *Les Études Philosophiques*, n. 2, 1976.

\_\_\_\_\_, *Le système technicien*, Paris : Cherche midi, coll. « Documents », 2012.

FRISÉ, Adolf, *Plädoyer für Robert Musil*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1987 [1980].

GAMPER, Michael, « Naturwissenschaft, Technik/Ingenieurwissenschaften », in NÜBEL, Birgit et WOLF, Norbert-Christian (éds.), *Robert-Musil-Handbuch*, Berlin : De Gruyter Verlag, 2016, pp. 504-509.

GRADISCHNIG, Hertwig, *Musil Studien. Band 6. Das Bild des Dichters bei Robert Musil*, Munich : Wilhem Fink Verlag, 1976.

GRILLPARZER, Franz, *Der arme Spielmann*, Stuttgart : Reclam Universal-Bibliothek, 1977, [1848].

HABERKORN, Tobias, *L'attente et l'atteinte dans l'Homme sans qualités de Musil*, Revue Dialog, #1 Le verbe, Paris, 2017, pp. 73-79.

HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1990.

HASS, Hans-Egon et MORLÜDER, Gustav-Adolf (éds.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Köln : Kiepenheuer & Witsch, Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 57, Literaturwissenschaft, 1973.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Paris : Éditions GF-Flammarion, 2012.

HEIDEGGER, Martin, « La question de la technique », in *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau, Paris : Éditions Gallimard, (collection TEL), 1958 [1954].

HERVOUËT, Thomas, « La vocation de Jean-Jacques : quelques remarques sur la sécularisation d'un concept chrétien », in *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 116-3, 2009.

HEYDEBRAND, Renate von, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Münster : Aschendorff, Münstersche Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, 1966.

HIERLÄNDER, Peter, *Der Durchschnittsmensch als "Hauptsache" und das Genie als "Frage" – Exemplarische Darstellung von Robert Musils Stellung zum Problem "Genie – Mittelmaß" in seinem Leben und im "Mann ohne Eigenschaften"*, Mémoire de maîtrise, Klagenfurt : Univ., Dipl.-Arb., 1984.

HÖNIG, Christoph, *Die Dialektik von Ironie und Utopie und ihre Entwicklung in Robert Musils Reflexionen, Ein Beitrag zur Deutung des Romans 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, thèse de doctorat, Berlin : Philosophische Fakultät der Freien Universität Berlin, 1970.

HOUSSET, Emmanuel, *La vocation de la personne. L'histoire du concept de personne de sa naissance augustinienne à sa redécouverte phénoménologique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2007.

HUBER, Peter, « Kreativität und Genie in der Literatur », In , HOLM-HADULLA, R.M. (éd.), *Kreativität. Heidelberger Jahrbücher*, vol 44, Heidelberg : Springer Verlag, 2000, pp. 205-226.

HUSZAI, Villő, « Digitalisierung und Utopie des Ganzen. Überlegungen zur digitalen Gesamtedition von Robert Musils Werk », in *Literatur und Literaturwissenschaft auf dem Weg zu den neuen Medien: Eine Standortbestimmung*, Zürich : Germanistik.ch, 2007, pp. 127-144.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, traduit de l'allemand par Alexis Philonenko, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1968.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin et SAXL, Fritz, *Saturn and Melancholy, studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln (Suisse) : Kraus Reprint, 1979.

KNOW, Norman, « Die Bedeutung von »Ironie« : Einführung und Zusammenfassung », in HASS, Hans-Egon et MORLÜDER, Gustav-Adolf (éds.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Köln : Kiepenheuer & Witsch, Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 57, Literaturwissenschaft, 1973.

KÖHNE, Julia Barbara, *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen*, Vienne : Böhlau Verlag, 2014.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris : Éditions Gallimard, (Collection folio « Essais »), 1987.

LATRAVERSE, François et MOSER, Walter (éds.), *Vienne au tournant du siècle*, Montréal : Éditions Hurtubise HMH, 1988.

LE RIDER, Jacques, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, Paris : Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, (Perspectives Critiques), 1990.

LONGIN, *Du sublime*, traduit du grec ancien par Henri Lebègue, Paris : Les Belles Lettres, 1952.

LUKÁCS, Georg, *Die Theorie des Romans*, Darmstadt et Neuwied : Hermann Luchterhand Verlag, 1971 [1920].

LYNN CARLSON, Ashley (éd.), *Genius on Television. Essays on Small Screen Depiction of Big Minds*, Jefferson : Mcfarland, 2015.

MAETERLINCK, Maurice, *Le Trésor des Humbles*, Paris : Mercure de France, 1896.

MAGRIS, Claudio, *Der habsburgische mythos in der österreichischen Literatur*, traduit de l'italien par Madeleine von Pásztor, Salzburg : Otto Müller Verlag, 1966.

\_\_\_\_\_, *L'anneau de Clarisse. Grand style et nihilisme dans la littérature moderne*, traduit de l'italien par Marie-Noëlle et Jean Pastureau, Paris : L'esprit des péninsules, 2003 [1984].

MILGORE, Kristen, *Genius Recipes*, Berkeley : Ten Speed Press, 2015.

MCMAHON, Darrin, *Fureur divine. Une histoire du génie*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris : Éditions Fayard, Collection « L'épreuve de l'histoire », 2016 [2013].

MORTIER, Roland, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève : Droz, 1982.

MOSER, Walter, *La mise à l'essai du roman chez Robert Musil. Une lecture interdiscursive*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, (Collection « Pensée allemand et européenne »), 2018.

MÜLDER-BACH, Inka. *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Versuch über den Roman*, Munich : Carl Hanser Verlag, 2013.

\_\_\_\_\_, « Der »Handstreich« der Fälschung. Ulrich, Agathe und das väterliche Testament », in *Bi-Textualität: Inszenierungen des Paares*, éd. par A. Heitmann, S. Nieberle, B. Schaff et S. Schülting, Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2000, pp. 357-366.

MULLIGAN, K. et WESTERHOFF, A. (éds.), *Robert Musil – Ironie, Satire, Falsche Gefühle*, Paderborn : Mentis Verlag, 2009.

NÜBEL, Birgit et WOLF, Norbert Christian (éds.), *Robert-Musil-Handbuch*, Berlin : De Gruyter, 2016.

ORTLAND, Eberhard, « Genie », in *Historisches Wörterbuch der ästhetischen Grundbegriffe*, Stuttgart : Metzler Verlag, 2000-2005, Band II, pp. 661-709.

PAYNE, Philip; BARTRAM, Graham et TIHANOV, Galin (éds.), *A Companion to the Works of Robert Musil*, Rochester : Camden House, 2007.

PLATON, *Phèdre, suivi de La pharmacie de Platon*, traduit du grec ancien par Luc Brisson, Paris : GF-Flammarion, 1992.

POHL, Peter C., *Konstruktive Melancholie. Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften« und die Grenzen des modernen Geschlechterdiskurses*, Cologne : Böhlau Verlag, 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La nouvelle Héloïse, II*, Paris : Éditions Gallimard, 1993, [1761].

SAAR, Ferdinand Von, *Die Steinklopfer. Tambi*, Stuttgart : Reclam Universal-Bibliothek, 2001 [1882].

SAPIRO, Gisèle, « La vocation artistique entre don et don de soi », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 168, no. 3, 2007, pp. 4-11.

SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Charakteritiken und Kritiken I*, Paderborn : Verlag Ferdinand Schöningh, 1967.

SCHMIDT, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, en deux tomes, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

SCHMITTER, Sebastian, *Basis, Wahrnehmung und Konsequenz. Zur literarischen Präsenz des Melancholischen in den Schriften von Hugo von Hoffmannsthal und Robert Musil*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 2000.

SCHOLAR, Richard, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe: Encounters with a certain something*, Oxford : Oxford University Press, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et représentation*, traduit de l'allemand par Auguste-Laurent Burdeau, édition revue par Richard Roos, Paris : Presses Universitaires de France, 2014 [1919].

SCHORSKE, Carl E., *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, traduit de l'anglais par Yves Thoraval, Paris : Éditions du Seuil, 1983 [1961].

SCHRADER, Hans-Jürgen, « Naive und sentimentalische Kunsterzeugung. Grillparzers armer Spielmann und einige seiner Brüder als verhinderte Virtuosen », in *Zagreb Studies of German Philology (Zagreber Germanistische Beiträge)*, issue : 13, 2004, pp. 177-201.

SINCLAIR, Mark, « Notes sur le problème du génie dans "L'origine de l'œuvre d'art" », in *Klesis – Revue philosophique : Später Heidegger*, 15, 2010.

SOUNAC, Frédéric, « Mélophobie critique et modèle musical dans l'Homme sans qualités de Robert Musil », dans *Approches interdisciplinaires de la lecture, 4, Voir et entendre par le roman*, Reims : Épure, 2010.

SWIFT, Jonathan, , *The Writings of Jonathan Swift*, édité par R. A. Greenberg et W. B. Piper, New York : Norton & Company, 1973 [1726].

VALLÉE, Jean-François, « L'étrangeté sans qualités : le cas de Robert Musil », in *Tangence. Figures de l'étrangeté : Prout, Musil, Pessoa, Cixous, Houellebecq*, nr. 74, 2004.

VATAN, Florence, « Robert Musil ou les voies de la mystique diurne », in *Savoirs et clinique*, vol. 8, no. 1, 2007, pp. 73-80.

VICO, Giambattista, *De l'antique sagesse de l'Italie*, traduit de l'italien par Jules Michelet, Paris : GF-Flammarion, 1993 [1710].

ZILSEL, Edgar, *Die Entstehung des Geniebegriffes : Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Hildesheim : Georg Olms Verlag, Hildesheims 1926.

\_\_\_\_\_, *Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft 791, 1990 [1920].

### 6.3 – Webographie

DJIGO, Sophie, « Robert Musil : un apolitisme de l'aversion », *Sens Public*, revue web, article en ligne, <http://sens-public.org/article708.html?lang=fr>, page consultée le 3 décembre 2018.

DORNHOF, Dorothea, « Rezension zu: Köhne Julia Barbara: Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und sein filmischen Adaptionen, Wien, 2014 », in *H-Soz-Kult*, 06.01.2016, <http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-22905>, page consultée le 19 décembre 2018.

GALLIENNE, Guillaume, « L'homme sans qualités de Robert Musil », *Ça peut pas faire de mal*, 3 décembre 2011, <https://www.franceinter.fr/emissions/ca-peut-pas-faire-de-mal/ca-peut-pas-faire-de-mal-03-decembre-2011>, page consultée le 6 décembre 2018.

GARBER, Marjorie, « Our Genius Problem », in *The Atlantic*, décembre 2002, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2002/12/our-genius-problem/308435/>, page consultée le 14 décembre 2018.

HEISE, Katrin, « "Die Welt ist so unendlich kompliziert geworden", Inka Mülder-Bach im Gespräch mit Katrin Heise », 2013, [http://www.deutschlandfunkkultur.de/die-welt-ist-so-unendlich-kompliziert-geworden.954.de.html?dram:article\\_id=256926](http://www.deutschlandfunkkultur.de/die-welt-ist-so-unendlich-kompliziert-geworden.954.de.html?dram:article_id=256926), page consultée le 19 octobre 2018.

LINDER, Christian, « Verkanntes Genie. Vor 125 Jahren ist der Schriftsteller Robert Musil geboren », article en ligne, 06.11.2005, [https://www.deutschlandfunkkultur.de/verkanntes-genie.932.de.html?dram:article\\_id=129157](https://www.deutschlandfunkkultur.de/verkanntes-genie.932.de.html?dram:article_id=129157), page consultée le 20 décembre 2018.

PFOHLMANN, Oliver, « Verschlungen von Musils Monstertext. Über Inka Mülder-Bachs „Robert Musil ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘. Ein Versuch über den Roman“, Rezension auf <https://literaturkritik.de/id/19071>, page consulté le 5 novembre 2018.

« "Post-vérité", le mot de l'année selon le dictionnaire Oxford », Mis à jour le 16 novembre 2016 à 06h40, <http://www.lapresse.ca/international/201611/16/01-5041850-post-verite-le-mot-de-lannee-selon-le-dictionnaire-oxford.php>, page consulté le 27 Juillet 2018.

ROSENFELD, Kathrin H., « Musil's Idea of Poetic Mastership and Responsibility Or: Törless as his First Attempt to Become a Serious Writer », in *Pandaemonium ger.*, 2012, vol.15, n.19, pp.17-48. <http://dx.doi.org/10.1590/S1982-88372012000100003>, page consultée le 15 décembre 2018.