

# **Université Lumière Lyon 2**

École doctorale : Lettres, langues, linguistique et arts  
Centre de recherche en Langues et Cultures Européennes

Thèse de Doctorat d'Études germaniques

Présentée et soutenue publiquement par :

Elisabeth MALICK DANCAUSA

le 19 novembre 2011

## **Qualités de l'ironie**

Approches croisées de l'ironie  
dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil

sous la direction de :

Madame le Professeur Marie-Hélène PÉRENNEC, Université Lumière Lyon 2

Composition du jury :

Monsieur le Professeur Bernard BANOUN, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Monsieur le Professeur Thierry GALLÈPE, Université Montaigne Bordeaux 3

Monsieur le Professeur Fabrice MALKANI, Université Lumière Lyon 2

Madame le Professeur Marie-Hélène PÉRENNEC, Université Lumière Lyon 2



## *Remerciements*

*Les années de recherche ayant abouti à ce travail n'auraient pas été aussi agréables et sereines sans la profonde humanité de ma directrice de thèse, Madame le Professeur Marie-Hélène Pérennec. Je la remercie chaleureusement pour sa disponibilité, sa confiance, sa bienveillance et sa gentillesse sans faille, tout autant que pour ses avis et conseils toujours très éclairants.*

*Je voudrais également remercier les membres du groupe de recherche LYLIA (LYon-LInguistique-Allemande), qui, au fil des séminaires et des journées d'études, m'ont permis de me sentir entourée dans ce travail d'investigation et d'enrichir continuellement ma réflexion.*

*Je remercie enfin mon mari, ma famille et mes amis pour leurs encouragements et leur patience au cours de ces années, et tout particulièrement ma sœur Angélique pour sa précieuse relecture.*

« [Ulrich:] Und so will jedes Wort wörtlich genommen werden, sonst verwest es zur Lüge, aber man darf keines wörtlich nehmen, sonst wird die Welt ein Tollhaus! »

*MoE*, p. 749.

# **Introduction**

# 1. L'ironie, quoi de plus simple ?

Qu'est-ce que « l'ironie » ? La question semble simple au premier abord. Tout le monde pense savoir intuitivement ce que recouvre ce terme, mais les choses se compliquent lorsqu'il s'agit de le définir. « L'ironie c'est dire le contraire de ce que l'on veut faire comprendre » est la réponse spontanée venant à l'esprit de la plupart des personnes que l'on interroge. L'ironie comme synonyme d'antiphrase donc. C'est cette définition que l'on retrouve également dans les dictionnaires généralistes : « Ironie : Manière de railler en faisant entendre le contraire de ce que l'on dit »<sup>1</sup> propose le *Larousse*, « Manière de se moquer en disant le contraire de ce que l'on veut faire entendre »<sup>2</sup> selon le *Petit Robert*. Puis tous deux évoquent, comme second sens possible de l'ironie, la notion d'« ironie du sort » ou d'« ironie de situation » où la contradiction n'apparaît pas dans le langage, mais dans le décalage entre certaines espérances et une réalité décevante. Entre cette ironie des mots et cette ironie du monde, l'on commence ainsi à soupçonner que l'ironie est une notion un peu moins unilatérale qu'on ne le pensait et que le titre de ce paragraphe en est peut-être teinté. Ce sentiment est confirmé par les définitions du *Littre* qui voient avant tout dans l'ironie une « ignorance simulée, afin de faire ressortir l'ignorance réelle de celui contre qui on discute », donnant pour exemple l'ironie socratique, et qui considèrent que la caractérisation de l'ironie comme « raillerie particulière par laquelle on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre » n'est qu'une « extension »<sup>3</sup> de ce sens premier. Antiphrase, ironie du sort, ironie socratique, et, si l'on continue de dérouler le fil de ce concept qui commence à se déployer sous nos yeux, ironie tragique, ironie verbale, ironie romantique, ironie comme attitude intellectuelle, comme distanciation généralisée vis-à-vis du réel, ... La diversité des notions auxquelles renvoie le concept d'ironie, une fois que l'on commence à s'y intéresser, donne à penser qu'il y a autant de définitions possibles que de critiques littéraires, de philosophes ou de linguistes l'ayant manipulé. De plus, le titre de ce paragraphe que l'on peut avoir dans un premier temps pris au pied de la lettre, et dont on se distancie maintenant, montre également que la réception joue un rôle déterminant : l'ironie ne prend son sens que dans un certain contexte, et l'on peut se demander si elle existe lorsqu'on ne la perçoit pas.

Ainsi, la notion d'ironie qui semblait tout d'abord assez évidente devient peu à peu d'autant plus insaisissable que ses multiples facettes n'entrent pas dans le cadre d'une simple typologie ; elles renvoient bien plutôt à des phénomènes si hétéroclites que l'on

---

<sup>1</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ironie/44252>

<sup>2</sup> *Le Petit Robert*, Paris, 2000.

<sup>3</sup> <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/ironie>

voit mal *a priori* selon quels critères l'on pourrait opérer une classification raisonnée, englobant toutes les manifestations possibles de ce que l'on nomme « ironie ». Mais le champ (ou le chant) mystérieux et infini de l'ironie est magnétique, et invite à avancer dans la connaissance du phénomène. Il faut alors se demander si une approche à la fois précise et globale de l'ironie est possible.

Dès que l'on se plonge dans la littérature spécialisée consacrée à l'étude de ce concept, l'on peut constater que la recherche sur l'ironie a introduit indirectement un classement (non exhaustif) au sein de la notion, en orientant ses analyses en fonction de certaines tendances. L'on peut en effet distinguer trois grandes directions dans l'approche du phénomène, correspondant aux trois domaines d'étude distincts que sont la linguistique, la littérature et la philosophie.

## 2. La recherche sur l'ironie : un bref état des lieux

L'approche linguistique de l'ironie se réduit presque exclusivement à l'analyse de ses occurrences d'un point de vue rhétorique et/ou pragmatique ; elle s'intéresse à l'ironie verbale, telle qu'elle se manifeste dans le langage quotidien, et à ses signaux au niveau de l'énoncé ponctuel. L'on peut citer ici, par ordre chronologique de publication, les analyses de Harald Weinrich<sup>4</sup>, Douglas Colin Muecke<sup>5</sup>, Veronika Ehrich et Günther Saile<sup>6</sup>, Per-Kristian Halvorsen<sup>7</sup>, Alice Myers<sup>8</sup>, Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>9</sup>, Dan Sperber et Deirdre Wilson<sup>10</sup>, David Kaufer<sup>11</sup>, Alain Berrendonner<sup>12</sup>, Ursula Oomen<sup>13</sup>,

---

<sup>4</sup> Harald WEINRICH, *Linguistik der Lüge*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg, 1966.

<sup>5</sup> Douglas Colin MUECKE, *The Compass of Irony*, Barnes & Noble, New York, 1969.

<sup>6</sup> Veronika EHRICH et Günther SAILE, « Über nicht-direkte Sprechakte », in Dieter WUNDERLICH (éd.), *Linguistische Pragmatik*, Athenäum, Francfort, 1972, p. 286.

<sup>7</sup> Per-Kristian HALVORSEN, « Semantics of Irony and Sarcastic Utterances », in *Working Papers in Linguistic* 7. Oslo, 1976, p. 85-103.

<sup>8</sup> Alice MYERS « Towards a Definition of Irony », in Ralf W. Fasold (éd.), *Studies in Languages Variation*, Washington, D. C., 1977, p. 171-183.

<sup>9</sup> Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « Problèmes de l'ironie », in *L'Ironie* (publié par le) Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.

<sup>10</sup> Dan SPERBER et Deirdre WILSON, « Les ironies comme mentions », in *Poétique* 36, Seuil, Paris, 1978, p. 399-412.

<sup>11</sup> David KAUFER, « Understanding Ironic Communication », in *Journal of Pragmatics* 5. 1981, p. 495-510.

<sup>12</sup> Alain BERRENDONNER, *Éléments de pragmatique linguistique*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

<sup>13</sup> Ursula OOMEN, « Ironische Äußerungen: Syntax-Semantik-Pragmatik », in *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 11, 1983.

Norbert Groeben et Brigitte Scheele<sup>14</sup>, Linda Hutcheon<sup>15</sup>, Oswald Ducrot<sup>16</sup>, Laurent Perrin<sup>17</sup>, Helga Kotthoff<sup>18</sup> ou encore Martin Hartung<sup>19</sup>, qu'il s'agira de présenter et d'expliquer au cours de cette étude, et dont chacune a fait évoluer la perception de ce que l'on peut nommer l'ironie verbale. L'on peut signaler également l'historique de la notion considérée du point de vue linguistique tel que l'a proposé Edgar Lapp en 1992<sup>20</sup> (et qui ne prend donc pas en compte les dernières publications sur le sujet).

L'approche littéraire de l'ironie, quant à elle, s'intéresse peu aux énoncés ponctuels pour se consacrer surtout aux manifestations de l'ironie au niveau des textes. Elle en commente le plus souvent la « tonalité » ironique sans vraiment s'appuyer sur des signaux linguistiques précis. Un inventaire des monographies éparses et des études menées sur l'ironie dans telle ou telle œuvre littéraire serait bien sûr par trop exhaustif et l'ampleur de cette tâche serait presque infinie. Il convient cependant de signaler les références incontournables lorsqu'il s'agit de l'approche littéraire du concept d'ironie, à savoir *Ironie und Dichtung* de Beda Allemann<sup>21</sup> et *Ironie und literarische Moderne* d'Ernst Behler<sup>22</sup>. La fin du XX<sup>e</sup> siècle a également vu l'émergence d'approches sémiotiques du phénomène ironique. L'on peut notamment citer dans ce domaine les travaux de Wayne Booth dans les années 60 et 70<sup>23</sup> et l'ouvrage très éclairant de Philippe Hamon sur l'ironie comme « écriture oblique »<sup>24</sup>.

---

<sup>14</sup> Norbert GROEBEN et Brigitte SCHEELE, *Produktion und Rezeption von Ironie*, Narr, Tübingen, 1984.

<sup>15</sup> Linda HUTCHEON, « Politique de l'ironie », in Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001, p. 291.

<sup>16</sup> Oswald DUCROT, *Le Dire et le dit*, Éditions de Minuit, Paris, 1984, p. 210.

<sup>17</sup> Laurent PERRIN, *L'Ironie mise en trope – Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Éditions Kimé, Paris, 1996.

<sup>18</sup> Helga KOTTHOFF, *Irony, Quotation, and Other Forms of Staged Intertextuality, Double or Contrastive Perspectivation in Conversation*, in *InLiSt (Interaction and Linguistic Structures)* N°5, Konstanz, July 1998.

<sup>19</sup> Martin HARTUNG, *Ironie in der Alltagssprache. Eine gesprächsanalytische Untersuchung*, Verlag für Gesprächsforschung, Radolfzell, 2002.

<sup>20</sup> Edgar LAPP, *Linguistik der Ironie*, Narr, Tübingen, 1992.

<sup>21</sup> Beda ALLEMANN, *Ironie und Dichtung*, Verlag Günther Neske Pfullingen, Unterjesingen-Tübingen, 1956.

<sup>22</sup> Ernst BEHLER, *Ironie und literarische Moderne*, Ferdinand Schöningh, Munich, Vienne, 1997.

<sup>23</sup> Wayne BOOTH, *Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961.

Wayne BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, University of Chicago Press, 1974.

Wayne BOOTH, *Critical Understanding : The Powers and Limits of Pluralism*, University of Chicago, 1979.

<sup>24</sup> Philippe HAMON, *L'ironie littéraire – Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, Paris, 1996.



L'approche philosophique, enfin, part généralement d'une conception très large de l'ironie comme état d'esprit, d'une « ironie *sensu eminentiori* » comme la nomme Kierkegaard<sup>25</sup>, c'est-à-dire d'une ironie au sens supérieur du terme, introduisant un rapport distancié aux normes, ou plus radicalement à la réalité et au monde dans son ensemble. Dès l'antiquité, ironie et philosophie sont liées dans la mesure où l'ironie sert à qualifier la méthode socratique. Mais Socrate ne propose pas de réflexion sur l'ironie en tant que telle. Il faut attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour que le concept fasse lui-même véritablement l'objet d'un questionnement philosophique. Il apparaît alors dans les réflexions de grands penseurs tels que Hegel ou Nietzsche. Mais seuls Kierkegaard<sup>26</sup> puis, au XX<sup>e</sup> siècle, Jankélévitch<sup>27</sup> lui consacrent un ouvrage spécifique.

L'on peut ainsi constater que très peu d'ouvrages, mis à part certains manuels de vulgarisation, comme par exemple la synthèse très complète publiée par Florence Marcier-Leca dans la collection *Ancrages*<sup>28</sup>, prennent en compte toutes les facettes de l'ironie. Il faut donc accorder une mention toute spéciale aux publications de Pierre Schoentjes et en particulier à son excellente *Poétique de l'ironie*<sup>29</sup>, qui propose à la fois une étude chronologique du phénomène ironique et des analyses personnelles extrêmement fines, prenant essentiellement pour objet d'étude l'ironie littéraire, mais tout en restant ouverte à d'autres domaines d'approche tels que la linguistique, la philosophie, l'histoire ou encore la psychanalyse.

### 3. Une approche transversale est-elle possible ?

Ce double constat, du flou qui entoure le concept d'une part, et de la spécialisation de la recherche sur ce sujet d'autre part, semble interdire toute définition générale de l'ironie. Mais est-il véritablement impossible d'approcher cette notion de manière plus globale que ne le proposent la plupart des études qui lui sont consacrées? Il pourrait être intéressant de tenter tout au moins de répondre à cette question, et de voir dans quelle mesure les différentes définitions de l'ironie peuvent, sinon trouver un dénominateur commun, du moins entrer en interaction.

---

<sup>25</sup> Cf. Christoph HÖNIG, *Die Dialektik von Ironie und Utopie und ihre Entwicklung in Robert Musils Reflexionen, Ein Beitrag zur Deutung des Romans 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, Philosophische Fakultät der Freien Universität, Berlin, 1970, p. 14.

<sup>26</sup> Sören KIERKEGAARD, *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* [1841], Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf / Köln, 1961.

<sup>27</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'ironie* [1936], Flammarion, Paris, 1964.

<sup>28</sup> Florence MERCIER-LECA, *L'ironie*, Hachette Supérieur, Collection Ancrages, Paris, 2003.

<sup>29</sup> Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001.

Mais aussitôt après avoir proposé, d'un point de vue théorique, cette hypothèse de travail, l'on se sent impuissant face à l'ampleur de la tâche qui consisterait à rechercher l'ensemble des combinaisons possibles permettant d'associer entre eux les différents types d'ironie que nous avons évoqués. L'impossibilité d'une telle application pratique oblige à choisir un angle d'attaque particulier et donc restreint, qui permettrait simplement de savoir si une approche transversale du phénomène est réalisable. Nous proposons finalement une problématique plus ciblée, directement influencée par les réflexions de Philippe Hamon dans son ouvrage sur *L'Ironie littéraire*. Dans l'introduction de cette étude, Philippe Hamon s'interroge en effet sur la nature de l'ironie, et pose la question suivante :

L'ironie est-elle fait de conjoncture, tient-elle dans un certain rapport au réel, c'est-à-dire aux systèmes de valeurs et de règles qui constituent ce dernier, ou est-elle fait de structure, est-elle le fruit d'un montage rhétorique interne, d'une construction sémiotique autonome et de signaux (à identifier) plus que de signes (à comprendre) ?<sup>30</sup>

Or dans le cadre d'une étude transversale de l'ironie l'on peut justement se demander s'il n'est pas possible d'associer les deux types d'approches que Philippe Hamon dissocie ici : n'est-il pas envisageable de mettre au jour l'existence de « signaux » linguistiques d'une ironie définie comme « rapport au réel », au niveau des énoncés où elle s'exprime ?

Une fois cette problématique formulée, on se trouve confronté à une autre difficulté, toujours liée à l'étendue immense de la notion d'ironie, même lorsque l'on précise l'angle d'approche. Il semble en effet impossible de trouver des signaux généraux de l'ironie, valables pour tous les types d'énoncés où s'exprime un « rapport au monde » ironique. Comme on a vu par ailleurs qu'il n'existe que des caractérisations particulières des différents « types » d'ironie, l'on peut se demander comment délimiter un corpus d'énoncés « ironiques », si l'on ne dispose ni de signaux, ni d'une définition générale de l'ironie, fixés au préalable, pour les sélectionner. Cependant, puisque le but n'est pas ici de chercher une définition de l'ironie, ni un système de signaux universellement valables, mais simplement de vérifier s'il n'est pas possible de fonder un « rapport au réel » ironique sur une matrice de signaux et de procédés linguistiques spécifiques et adéquats dans des énoncés donnés, il semble possible d'éviter ces écueils théoriques et pratiques en limitant cette étude à l'analyse d'un corpus dont l'ironie serait reconnue *a priori* de façon unanime.

---

<sup>30</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 9.

## 4. Choix et approche du corpus

L'angle d'approche ainsi formulé<sup>31</sup> oriente le choix du corpus vers un texte littéraire, dont l'ironie serait à la fois revendiquée par l'auteur et unanimement reconnue par la critique. Notre choix s'est porté sur *L'Homme sans qualités* de Robert Musil. Ce texte semble en effet se prêter idéalement à notre étude. Dans les notes et réflexions qui accompagnent l'écriture de son roman ainsi que dans ses journaux intimes, Musil analyse lui-même à maintes reprises l'ironie de son style, et ces analyses sont suivies ensuite par une littérature critique abondante sur cette œuvre. Cela permet de partir du postulat que *L'Homme sans qualités* est un texte ironique, sans avoir à formuler au préalable une quelconque définition de l'ironie ni à déterminer à l'avance quels phénomènes linguistiques peuvent être liés à la notion. Ce parti pris, qui peut paraître peu scrupuleux d'un point de vue scientifique et critique, semble être cependant le seul moyen d'accéder à notre fin, à savoir rechercher les marqueurs de l'ironie telle qu'elle se manifeste dans cette œuvre particulière, sans avoir à en donner une définition générale, ni même une définition particulière qui vaudrait pour l'ensemble de cette œuvre précise, mais bien plutôt en tenant compte des nuances qui caractérisent la notion. L'extrême richesse du texte de Musil permettra d'ailleurs aussi, justement, de rendre justice au caractère protéiforme de l'ironie. *L'Homme sans qualités* serait donc presque paradoxalement le lieu d'expression des multiples « qualités » de l'ironie. Il faudra d'autant plus tenir compte de cet aspect multiforme du phénomène que, *L'Homme sans qualités* étant paru dans les années 30<sup>32</sup>, le concept de l'ironie qui s'y exprime, bien qu'ancré dans un contexte spécifique, porte en lui toute son histoire passée.

Il ressort de la lecture des ouvrages critiques consacrés à *L'Homme sans qualités* qu'il est presque impossible de commenter cette œuvre sans faire appel, à un moment ou à un autre, à la notion d'ironie. Mais proportionnellement à son importance dans le roman, ce concept a rarement fait l'objet d'analyses spécifiques et, à notre connaissance, aucune étude linguistique (textuelle ou pragmatique) n'a été menée sur ce sujet, les diverses approches ayant été jusqu'à présent explicitement littéraires ou philosophiques. Le texte a certes donné lieu à des analyses stylistiques de détail, mais ces analyses elles-mêmes se situent essentiellement sur le plan sémantique et cherchent avant tout à déterminer le rapport au monde s'exprimant dans le roman.

---

<sup>31</sup> ... ainsi que les goûts personnels....

<sup>32</sup> Le premier livre de *L'Homme sans qualités* est paru en 1930 et le second en 1933.

## 5. Orientations de la recherche sur l'ironie dans *L'Homme sans qualités*

### 5.1. Analyses stylistiques de l'ironie dans *L'Homme sans qualités*

On doit la principale étude stylistique de l'ironie dans *L'Homme sans qualités* à Peter-André Alt, qui consacre le cinquième chapitre de son ouvrage *Ironie und Krise*<sup>33</sup> à l'étude formelle du texte de Musil. Cependant sa démarche, consistant à élagir progressivement l'objet d'analyse (passant ainsi de l'analyse du terme isolé à celle du groupe de mots, puis de la syntaxe et enfin du paragraphe), s'inspire directement de la méthode employée par Helmut Arntzen dans son travail sur la « satire » dans ce roman<sup>34</sup>. Nous reviendrons en temps et lieu sur le problème terminologique, mais pouvons prendre dès à présent en considération le fait que Peter-André Alt et Helmut Arntzen analysent en réalité le même phénomène, et surtout qu'ils l'analysent de la même manière. En effet, tous deux cherchent à mettre en lumière les éléments qui se détachent d'un point de vue sémantique de l'ensemble du texte. Or pour que le sens puisse servir de fondement à sa recherche, le critique doit nécessairement déjà disposer d'une certaine interprétation du texte, car comme le dit Peter-André Alt<sup>35</sup> lui-même, aucun mot n'est ironique en soi et l'ironie naît toujours d'un « rapport » entre plusieurs éléments. C'est pour cette raison que l'étude de style qu'il propose s'appuie nécessairement sur un système d'interprétation, puisque c'est justement la confrontation avec un tel système et son contenu qui permet au mot isolé ou à la syntaxe de produire un effet ironique<sup>36</sup>. Toujours selon Peter-André Alt, le fond ironique du texte est indissociable de sa forme et l'analyse formelle est une étape indispensable si l'on veut véritablement comprendre les visées du système ironique de *L'Homme sans qualités*<sup>37</sup>. Car en effet c'est bien là la thèse que défend Peter-André Alt : montrer que l'ironie, à la différence des autres tropes, n'est pas simplement un outil

---

<sup>33</sup> Peter-André ALT, *Ironie und Krise : Ironisches Erzählen als Form ästhetischer Wahrnehmung in Thomas Manns Der Zauberberg und Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*, Perter Lang Verlag, Francfort, Bern, New-York, Paris, 1989.

<sup>34</sup> Helmut ARNTZEN, *Satirischer Stil : Zur Satire in Robert Musils ‚Mann ohne Eigenschaften‘*, Bouvier Verlag, Bonn, 1983.

<sup>35</sup> Nous commençons par présenter l'étude de Peter-André Alt, car contrairement à celle de Helmut Arntzen qui lui est chronologiquement antérieure, elle porte explicitement sur le concept d'« ironie ».

<sup>36</sup> « Das ironische Wort *per se* gibt es nicht. Ironie, so wird sich zeigen, muss als etwas über Beziehungen Hergestelltes verstanden werden. Folglich ist diese Stiluntersuchung auf interpretatorische Hilfestellung notwendig angewiesen, denn erst in Rückwendung auf das inhaltliche System entfalten Einzelwort und Satzstruktur ihre ironische Wirkung », in Peter-André ALT, *op. cit.* p. 47.

<sup>37</sup> « Erst nach Aufhellung der sprachlichen Grundlegung von Ironie ist die Frage nach den Absichten des ironischen Systems sinnvoll zu stellen. », *ibid.* p. 47.

stylistique, mais qu'elle est au contraire toujours liée à la réflexion et à la critique<sup>38</sup>, et que cette ironie, en tant que principe réflexif, peut être comprise dans le roman moderne comme l'expression d'une crise existentielle. Dans notre optique, sa démarche nous semble cependant problématique, dans la mesure où il débute sa démonstration par l'analyse formelle du texte, alors que cette analyse formelle consiste à rechercher dans le texte les éléments qui expriment une aliénation, une déshumanisation, une réification des personnages<sup>39</sup>, et se fonde donc elle-même déjà sur la thèse à démontrer, à savoir : présenter l'ironie comme réflexion existentielle. Nous avons donc bien affaire ici avant tout à une présentation de l'ironie comme expression (quasi philosophique) d'un rapport au monde ; Peter-André Alt parle lui-même d'« Ironie als Weltanschauung »<sup>40</sup>.

Le même type d'approche est à l'œuvre dans l'étude de Helmut Arntzen, qui a servi de modèle à l'analyse stylistique proposée par Peter-André Alt : Helmut Arntzen sélectionne dans le texte les passages exprimant une critique satirique des rapports sociaux, ou si l'on préfère, un rapport distancié à la société. En parlant de « satire » plutôt que d'« ironie », Helmut Arntzen affirme d'emblée que les phénomènes stylistiques qu'il analyse sont au service d'un objectif précis (ici la critique sociale), et cherche donc moins à démontrer une thèse qu'à montrer (de façon convaincante) son application et ses résultats. Cependant son approche devient elle aussi plus problématique lorsque l'on se demande si le phénomène analysé par Helmut Arntzen, et qu'il nomme satire, ne peut pas être assimilé dans une certaine mesure au concept d'ironie. On serait alors là aussi en présence d'une approche de l'ironie comme rapport critique au monde, et en particulier à la société, s'appuyant sur des exemples choisis. Il nous semble donc plus cohérent, dans le cadre de l'analyse de linguistique textuelle que nous proposons, d'adopter la démarche inverse à celle qui est à l'œuvre dans ces deux études stylistiques, c'est-à-dire de chercher tout d'abord à déterminer de façon précise le(s) rapport(s) au monde ironique(s) qui s'exprime(nt) dans *L'Homme sans qualités* (en nous appuyant sur une analyse thématique de l'œuvre, mais en prenant également en compte le contexte particulier qui l'a vu naître ainsi que les réflexions de son auteur au sujet de l'ironie) pour déterminer seulement dans un second temps par quels phénomènes et quels signaux linguistiques (et pas uniquement sémantiques) ils se traduisent dans le texte. En ce qui concerne la première étape de notre

---

<sup>38</sup> « Ironie [ist] nicht nur ein Stilmittel wie andere Tropen, sondern eine Form der „intentionalen Einstellung“. Ihre Absicht wird von Benjamin [in seiner Dissertation über den „Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“] mit „Reflexion“ und „Kritik“ umschrieben. [Diese Dualität der romantischen Ironie] gilt auch für die Ironie des modernen Romans. », *ibid.* p. 13-14.

<sup>39</sup> Il débute par exemple son analyse de l'ironie dans le mot isolé (en l'occurrence l'adjectif) en ces termes : « Das Adjektiv, zumeist attributiv verwendet, bietet [...] aufgrund seines engen Bedeutungsrahmens die Möglichkeit zu verfremdender Instrumentierung. », *ibid.* p. 146.

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 46.

approche, nous pourrions nous appuyer entre autres sur les recherches déjà menées sur l'ironie comme rapport au réel dans *L'Homme sans qualités*.

## 5.2. Analyses de l'ironie comme expression d'un rapport au réel dans *L'Homme sans qualités*

Tous les critiques s'étant penchés sur la notion d'ironie comme rapport au monde dans *L'Homme sans qualités* (au nombre desquels on peut donc finalement compter également Helmut Arntzen et Peter-André Alt) ont été confrontés au problème de la définition du terme. Christoph Hönig, dans sa thèse de doctorat consacrée aux relations entre ironie et utopie dans la réflexion de Robert Musil, part du constat que le concept d'ironie n'est pas fixé en termes clairs par la recherche et ne peut pas de ce fait servir *a priori* de catégorie d'analyse. Il faut donc, pour pouvoir l'approcher, se référer à la forme qu'il prend dans l'œuvre<sup>41</sup>. Christoph Hönig met certes en garde contre le danger de déduire le concept de l'œuvre de façon inductive, mais également contre celui de l'appliquer à celle-ci de façon déductive. Cependant il apparaît malgré tout que la forme que prend l'ironie dans l'œuvre dépend du point de vue adopté par le critique. Et ce point de vue semble toujours se manifester, dans les études consacrées à l'ironie de *L'Homme sans qualités*, par l'association du concept d'ironie à un autre concept central du roman, l'ironie étant alors définie dans sa relation à cet autre pôle. On peut, sous cet aspect, distinguer trois grandes orientations de la critique :

Helmut Arntzen<sup>42</sup> confronte, comme nous l'avons vu, les notions d'ironie et de satire, pour analyser l'expression, dans le roman de Musil, d'un certain rapport à la société. Dans son article « Satire and Irony in Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften* »<sup>43</sup>, Lothar Huber poursuit la réflexion sur la relation liant ces deux notions mais, contrairement à Arntzen, il ne prend pas position pour l'un ou l'autre terme et tente de concilier ces deux concepts pour aboutir à une approche plus nuancée de l'œuvre. C'est également la position de Peter-André Alt qui, dans l'introduction de *Ironie und Krise*<sup>44</sup> cherche à comprendre dans quelle mesure l'un et l'autre peuvent s'appliquer au texte de Musil. Il s'appuie pour ce faire sur un autre couple de concepts, associant ironie et

---

<sup>41</sup> Christoph HÖNIG, *op. cit.* p. 8-10.

<sup>42</sup> Helmut ARNTZEN, *op. cit.*

<sup>43</sup> Lothar HUBER, « Satire and Irony in Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften* », in Lothar HUBER et John WHITE (éds.), *Musil in Focus, Paper for a Centenary Symposium*, Institute of Germanic Studies, Londres, 1982, p. 99-114.

<sup>44</sup> Peter-André ALT, *op. cit.*

utopie, sur lequel se fonde la deuxième grande catégorie des réflexions sur l'ironie dans *L'Homme sans qualités*.

La relation ironie-utopie est en effet à l'origine d'une analyse de l'ironie comme rapport plus abstrait au réel. Cette approche se situe à la frontière entre réflexion philosophique, faisant par exemple l'objet de la thèse de philosophie de Christoph Hönig que nous avons évoquée précédemment, et réflexion littéraire : Beda Allemann, qui consacre la dernière partie de *Ironie und Dichtung* à l'œuvre de Musil<sup>45</sup>, en fait la base de son commentaire et elle constitue le point nodal de la critique de Wolfdietrich Rasch *Über Robert Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften'*<sup>46</sup>. L'articulation de ces deux concepts est certes née de la confrontation entre le premier et le second livre de *L'Homme sans qualités*, et notamment de l'analyse qu'en propose Musil lui-même, mais elle permet aussi d'éclairer chacun des livres, pris dans son individualité, et de mieux comprendre les principes à l'œuvre dans de nombreux passages du texte. En jouant sur les notions de réel et de possible, ce couple annonce également la troisième orientation de la recherche littéraire sur l'ironie dans l'œuvre inachevée de Musil.

Cette troisième orientation consiste à analyser l'ironie comme rapport à l'écriture, en l'associant à la forme littéraire de l'essai. Peter Zima s'est penché sur la question de la parenté entre ces deux notions dans un article consacré à la critique du langage chez Musil<sup>47</sup>, et cette problématique a fait l'objet de toute une série d'articles regroupés par Joseph P. Strelka sous le titre *Robert Musil. Essayismus und Ironie*<sup>48</sup>. Ces articles associent d'ailleurs la notion d'essai à une conception beaucoup plus large de l'ironie comme rapport au monde, puisqu'on y retrouve également des réflexions sur la critique sociale et des allusions au concept d'utopie<sup>49</sup>.

Il semble donc que ces différents aspects de l'ironie, comme rapport à la société, au réel, ou à l'écriture, qui se reflètent dans l'association de la notion aux concepts respectifs de satire, d'utopie et d'essai, et font souvent l'objet d'analyses spécifiques dissociées, soient en réalité intimement liés. Il s'agira donc dans notre étude de comprendre comment ils participent d'une vision ironique globale du monde, en replaçant

---

<sup>45</sup> Beda ALLEMANN, *op. cit.* p. 177-220.

<sup>46</sup> Wolfdietrich RASCH, *Über Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1967.

<sup>47</sup> Peter ZIMA, « Robert Musils Sprachkritik », in Josef et Johann STRUTZ (éds.), *Robert Musil: Theater, Bildung, Kritik*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1985, p. 185-203.

<sup>48</sup> Joseph P. STRELKA (éd.), *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Francke Verlag, Tübingen, 1992.

<sup>49</sup> Comme le précise Joseph P. Strelka dans l'introduction du recueil : « So wird der Essay bei Musil als Genre in die essayistischen Traditionen eingereiht, der Essayismus als geistiges Lebensprinzip, der Möglichkeitssinn als Philosophie der Möglichkeit konstatiert und die Ironie auf ihre gesellschaftskritische und utopische Richtung geprüft. » (*Ibid.* p. VII.)

ces réflexions dans le contexte historique et intellectuel particulier qui les a engendrées et en analysant les considérations de Musil lui-même sur le sujet.

Il ne faut cependant pas perdre de vue que cette plongée dans la vision du monde musilienne n'est qu'une étape nécessaire pour atteindre l'objectif précédemment fixé, à savoir : une approche à la fois précise et globale du phénomène ironique par la recherche de signaux linguistiques reflétant un rapport ironique au réel.

## 6. La recherche des signaux de l'ironie

Le choix de *L'Homme sans qualités*, comme corpus de cette étude sur la recherche de signaux linguistiques d'une ironie comprise comme un rapport au monde, trouve une justification supplémentaire dans l'approche créatrice de Musil. En effet, dans un entretien de 1926 avec Oskar Maurus Fontana portant sur l'écriture de ce roman, Musil formule son rapport au style de la façon suivante : « Stil ist für mich exakte Herausarbeitung eines Gedankens »<sup>50</sup>. Il nous invite ainsi à associer étroitement la forme et le fond de son œuvre. Et si le fond est pétri d'ironie, comme le constate déjà Oskar Maurus Fontana dans l'entretien sus-cité<sup>51</sup>, la forme doit nécessairement s'en ressentir. Après avoir défini de façon théorique ce qu'est l'ironie et après avoir compris comment elle s'exprime thématiquement dans *L'Homme sans qualités*, il s'agira donc de procéder à une recherche extensive des signaux linguistiques concrets de cette ironie dans le roman.

Pour mieux comprendre le bien-fondé de cette recherche de signaux, on peut se permettre une petite digression et évoquer l'adaptation du roman au théâtre telle que Oliver Reese l'a écrite et mise en scène en avril 2007 pour le Deutsches Theater de Berlin<sup>52</sup>. Dans cette mise en scène, le narrateur du roman, d'ailleurs assimilé indirectement à son auteur puisqu'il est nommé « Robert » dans le manuscrit de la pièce, apparaît sous la forme d'un personnage, présent sur scène mais extérieur à l'action, commentant les faits et les pensées des autres personnages. Or le jeu principal de Frank Seppeler, qui incarnait ce narrateur, consistait en un large éventail de mimiques, sourires en coin, haussements de sourcils, haussements d'épaules, mouvements de têtes, indiquant

---

<sup>50</sup> Robert MUSIL, *Gesammelte Werke*, Bd.7, Rohwolt, Reinbeck bei Hamburg, 1978, p. 942, « Le style est pour moi le développement exact d'une pensée. » [je traduis]

<sup>51</sup> « eine sehr ironisch durchsetzte Materie », *ibid.* p. 939.

<sup>52</sup> *Der Mann ohne Eigenschaften*, mis en scène par Oliver Reese au Deutsches Theater, première le 26 avril 2007, interprété par Constanze Becker (Clarisse), Marie-Lou Sellem (Diotima), Kathrin Wehlisch (Agathe), Matthias Bundschuh (Walter), Alexander Khuon (Ulrich), Frank Seppeler (Robert) et Bernd Stempel (Moosbrugger). Texte disponible sur demande au *Deutsches Theater* (Musil/Reese, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt Theater Verlag.)



clairement une distanciation amusée au moment même où les autres personnages énonçaient leur texte sur un ton extrêmement sérieux, pathétique voire désespéré. Oliver Reese a ainsi réintroduit dans sa pièce ce qui est le propre de l'ironie à l'oral et qui disparaît dans toute œuvre écrite, à savoir les signaux gestuels décalés par rapport aux énoncés. Cela semble confirmer notre hypothèse de travail selon laquelle l'ironie s'accompagne nécessairement de signaux pour être comprise. Oliver Reese a simplement traduit dans le langage gestuel du théâtre des signaux présents sous forme linguistique dans l'œuvre de Musil. Cela rejoint totalement le point de vue de Philippe Hamon qui considère que la « figure » absente de l'orateur, son visage, est représentée dans le texte littéraire par la « figure » de style, lieu d'une « gesticulation sémantique »<sup>53</sup>. Il semble donc légitime de partir à la recherche de ces signaux linguistiques dans l'œuvre originale.

Mais pour cela il faut tout d'abord définir ce que l'on entend par « signal linguistique » ? L'on pourra considérer comme signal linguistique tout ce qui sera susceptible d'attirer l'attention, tout ce qui semblera marquer un relief, dans la surface du texte. Si l'on file cette métaphore, il s'agira d'établir la cartographie de l'ironie du roman, depuis les véritables massifs, impossibles à ignorer, jusqu'aux petites aspérités, que l'on remarque à peine mais qui déstabilisent d'autant plus qu'elles le font de manière insidieuse. Pour obtenir une vue globale de ce panorama ironique, l'on s'intéressera d'une part à l'énonciation, c'est-à-dire au contexte de production des énoncés et aux stratégies du narrateur-locuteur à grande échelle sur l'ensemble du texte, et d'autre part aux énoncés eux-mêmes, considérés de façon plus détaillée et plus ponctuelle, mais toujours en cherchant à savoir s'il est possible d'observer des régularités dans les procédés linguistiques et stylistiques mis en œuvre par Musil. Il est également indispensable lorsqu'il s'agit de l'ironie, et nous avons déjà eu l'occasion de nous en rendre compte dès les premières lignes de cette introduction, de prendre en compte et d'analyser la réception de ce phénomène.

## 7. Récapitulation de la problématique, des hypothèses de travail et des attentes de cette étude

Après avoir pris conscience du fait que la notion d'ironie est très complexe et fait intervenir des champs de définition tous aussi riches les uns que les autres, et de plus extrêmement variés, la question est de savoir s'il est possible de rendre justice à la profondeur étonnante de ce concept en proposant une approche transversale permettant de combiner les divers aspects du phénomène. Étant donné l'étendue de ce que recouvre la

---

<sup>53</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 92.

notion d'ironie, et puisque justement l'on ne veut pas limiter son champ de définition, il s'agira dans cette étude de l'observer sous tous ses aspects mais, pour que la tâche soit réalisable, au sein d'un corpus ciblé, à savoir, dans l'œuvre maîtresse de Robert Musil, *L'Homme sans qualité*, dont l'ironie fait l'objet d'un consensus unanime. C'est donc à partir de ce corpus que l'on tentera de voir s'il est possible de repérer dans un texte (en l'occurrence littéraire) des signaux verbaux d'une ironie comprise comme un rapport au monde et aux choses.

Au vu de la complexité à la fois du concept d'ironie et du roman qui nous servira de corpus, il nous a semblé nécessaire, pour tenter de maintenir un minimum de clarté dans l'analyse que nous proposons de mener, de nous pencher d'abord sur le concept, hors contexte, afin de connaître le mieux possible le véritable objet de cette étude. Nous chercherons donc, dans la première partie de notre travail, à faire le point sur la notion d'ironie, c'est-à-dire tout d'abord à rappeler les diverses définitions du terme ainsi que leur évolution en fonction de leur époque et de leur domaine d'application, tout en essayant de saisir leur parenté. Nous nous interrogerons ensuite de manière plus spécifique sur les convergences possibles de toutes ces définitions afin d'accéder à une vision plus globale du concept d'ironie.

C'est avec une conception un peu plus claire, nous l'espérons, de l'ironie, que nous pourrons alors avancer dans notre problématique. Puisque notre objectif est de déterminer s'il est possible de mettre au jour l'existence de signaux linguistiques de l'ironie comme « rapport au réel » dans *L'Homme sans qualités*, il nous semble indispensable de préciser au préalable quel « rapport au réel » ironique se manifeste dans le roman, sans quoi il serait difficile d'en chercher les manifestations linguistiques. Cette analyse thématique et théorique de l'ironie dans l'œuvre maîtresse de Musil fera donc l'objet de notre deuxième partie.

Après avoir défriché le terrain en ce qui concerne la notion d'ironie d'une part et son expression thématique et théorique dans le roman de Musil d'autre part, nous pourrons enfin procéder à une application pratique de notre problématique, en recherchant les composants linguistiques de cette ironie (ou de ces ironies) dans une troisième partie. En nous intéressant successivement à l'énonciation, aux énoncés et à la réception de l'ironie, nous verrons alors dans quelle mesure il est permis d'associer, dans le texte de Musil, certaines qualités particulières de l'ironie à des procédés linguistiques précis, voire de déterminer une certaine régularité dans ces procédés.

Enfin, une fois qu'auront été repérés tous les composants linguistiques de l'ironie, nous nous consacrerons à l'étude concrète d'un extrait long du roman en appliquant de façon systématique les observations formulées et les outils d'analyse élaborés progressivement tout au long de notre réflexion, afin de vérifier la validité et l'intérêt de la démarche entreprise.

**– Première partie –**  
**L'ironie**

Le terme d'ironie renvoie à des notions très différentes selon le contexte historique ou théorique dans lequel il apparaît. Il peut donc sembler parfois difficile de trouver un dénominateur commun à des concepts aussi divers que l'ironie rhétorique, l'ironie socratique, l'ironie romantique, l'ironie tragique, ou encore l'ironie comme rapport au monde. Pour clarifier ce flou conceptuel, découvrir les liens qui unissent tous ces « types » d'ironie(s), et, par là, tenter d'en cerner la notion générale, il paraît indispensable de retracer au préalable l'histoire de ce terme. L'évolution de son emploi et ses différentes acceptions selon le point de vue adopté, qu'il soit rhétorique, littéraire, philosophique ou linguistique, permettent de mieux comprendre la tendance à la spécialisation qui caractérise, au XX<sup>e</sup> siècle, la littérature critique traitant de l'ironie. Nous tenterons quant à nous d'adopter un point de vue plus général dans le but de dépasser les clivages entre disciplines et d'aborder de façon globale et donc plus juste cette notion d'ironie, dont les définitions font intervenir différents domaines de pensée.

# 1 Évolution historique de la notion d'ironie

---

## 1.1 Origines du terme et ironie socratique

L'origine étymologique du terme grec « *eirôn* » (*ειρων*) reste confuse. Selon Norman Knox<sup>54</sup> elle peut avoir une racine commune avec le verbe « *eirerein* » (*είρειν*) qui signifie « dire » ou « demander » mais dans ses premières occurrences attestées, à savoir dans les œuvres d'Aristophane et de Platon au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., le terme est connoté péjorativement. Dans les comédies d'Aristophane il est associé à des personnages au caractère artificieux et hypocrite, trompant leurs interlocuteurs par de grands discours qui sonnent creux mais font illusion. Ce type de critique prend notamment pour cibles les sophistes et Socrate. Ainsi, dans *Les Nuées*, l'« *eirôn* »<sup>55</sup> désigne l'une des compétences enseignées à l'école de Socrate et censée permettre au personnage principal de maîtriser le « raisonnement injuste », afin d'éviter, simplement en maniant le discours et l'argumentation, de payer ce qu'il doit à ses créanciers. En opposant ce type d'argumentation à la notion de justice, et en le poussant à la caricature, Aristophane en dénonce le fonctionnement. Lorsque Platon relate à son tour ces joutes verbales caractéristiques des sophistes et de Socrate, il reprend en partie les dénominations d'Aristophane. Il désigne les sophistes, présentés comme des hypocrites et des beaux parleurs, par le terme d'« *eirônikon* »<sup>56</sup> et lorsque Socrate est qualifié d'ironiste cela semble être également dans un sens pour le moins ambigu, puisque cette dénomination apparaît essentiellement dans les reproches que lui adressent ses adversaires, que ce soit

---

<sup>54</sup> Norman KNOX, *The word irony and its context, 1500-1755*, Duke University Press, Durham, NC, 1961, p. 3.

<sup>55</sup> Cf. ARISTOPHANE, *Les Nuées*, 449, Les Belles Lettres, Paris, 1995, p. 183.

<sup>56</sup> Cf. PLATON, *Le Sophiste*, 268 a-b, Flammarion, Paris, 1969, p. 143-144 :

« L'étranger : [...] le sophiste, nous l'avons vu, n'est point de ceux qui savent, mais de ceux qui imitent. [...] parmi ces imitateurs, il y a le naïf, qui croit savoir ce dont il n'a qu'une opinion, et l'autre, qui a l'habitude de se vautrer dans les arguments, et qui, par suite, fait, par son attitude, violemment soupçonner et craindre qu'il n'ignore les choses qu'il se donne l'air de connaître devant le public. [...] nous appellerons l'un simple imitateur, et l'autre, imitateur ironique (*ειρωνικον*) [...] [Dans l'imitateur ironique] je vois nettement deux genres, dans le premier, je distingue l'homme capable d'exercer son ironie (*ειρωνεύεσθαι*) en public, dans de longs discours devant la foule ; et un autre qui, dans le privé, par des discours brefs, contraint son interlocuteur à se contredire lui-même.  
Théétète : Ce que tu dis là est très juste. [...] [L'ironique aux discours brefs] ne sait point ; mais comme il imite le sage, il est évident qu'il prendra un nom dérivé du sien, et il me semble bien maintenant que c'est de lui qu'il faut dire : Voilà celui qui est bien réellement le sophiste. »

Thrasymaque dans *La République* (I, 337a)<sup>57</sup>, Calliclès dans *Gorgias* (489e)<sup>58</sup> ou même Alcibiade dans *Le Banquet* (216e)<sup>59</sup>. Ce terme désigne dans toutes ces occurrences le jeu dialectique de Socrate, qui consiste à se dérober (aux questions des sophistes ou aux avances d'Alcibiade) sans perdre la face, à feindre l'humilité pour mieux tourner en ridicule les insuffisances de l'argumentation adverse. L'« *eirôneia* » associée par ses antagonistes à ce qu'ils présentent à la fois comme de la dissimulation (et qui prend donc un caractère pernicieux) et de la ruse (qui est en même temps une marque d'intelligence), finit peu à peu par désigner de manière générale la technique oratoire de Socrate dans les dialogues platoniciens, et reflète bien le jugement équivoque porté sur Socrate par ses contemporains. Martin Hartung rappelle notamment que si, aujourd'hui, du fait de l'évolution du concept d'ironie, cela ne pose aucun problème d'associer la représentation d'un Socrate grand philosophe à celle d'un Socrate grand ironiste, cela était loin d'être évident pour les auteurs antiques qui avaient quelques scrupules à employer un terme injurieux pour parler d'un grand penseur.<sup>60</sup>

L'on perçoit notamment cette hésitation chez Aristote, qui, au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., fait à son tour référence à l'ironie de Socrate. Dans son *Éthique à Nicomaque* il commence par présenter l'ironie comme une attitude, de la même façon qu'Aristophane et Platon l'avaient fait avant lui. Mais à partir de l'exemple socratique, il généralise le concept et lui fait désigner un type de comportement en société. À la norme sociale et morale, voulant que l'on se montre tel que l'on est, incarnée par l'« *alethes* », Aristote oppose deux comportements déviants, celui de l'« *alazôn* » qui exagère et se vante, et celui de l'« *eirôn* » faisant au contraire preuve de trop de modestie :

Les dissimulés [*eirôn*], qui ne parlent que pour minimiser leurs mérites, paraissent à première vue gens plus distingués (car ce n'est pas, pense-t-on, l'amour du gain qui inspire leurs paroles, mais la peur de l'exagération). Leur domaine à eux aussi, comme aux vantards [*alazôn*], ce sont les qualités dont on peut se faire gloire, mais eux, ils nient les posséder ; ainsi faisait Socrate. Mais aller jusqu'à nier ainsi posséder des mérites qui ne sont que peu de choses et qu'on possède évidemment, c'est ce

---

<sup>57</sup> Cf. PLATON, *La République*, I, 337a, Flammarion, Paris, 2002, p. 89 : « ô Héraklès, voilà bien la fameuse ironie (*eirôneia*) dont Socrate a l'habitude! Je savais et j'avais prédit à ceux qui sont présents ici que tu refuserais de répondre, que tu feindraies ironiquement (*ειρωνεύσοιο*) mille ruses plutôt que de répondre si on te posait quelque question. »

<sup>58</sup> Calliclès emploie le verbe « *eirôneúesthai* » qui signifie « faire semblant, jouer un jeu ». Monique Canto-Sperber traduit cette expression par « Tu fais semblant d'être idiot, Socrate ! », cf. PLATON, *Gorgias*, Flammarion, Paris, 1993, p. 223.

<sup>59</sup> Cf. PLATON, *Le Banquet*, 216e, Nathan, Paris, 1983, p. 94 : « Sachez-le, ni la beauté d'un homme ne l'intéresse en rien, mais il la méprise à un point que nul ne saurait mesurer ; ni sa richesse ; ni tout autre faire-valoir où le vulgaire croit trouver le bonheur. Mais il considère que tous ces biens n'ont aucune valeur, et nous compte pour rien. C'est moi qui vous le dit. Il ironise (*ειρωνευόμενος*) et se joue des autres tout le temps qu'il passe avec eux. »

<sup>60</sup> Martin HARTUNG, *op. cit.* p. 16.

qu'on appelle un raffinement de fourberie, et cela prête plus facilement au mépris. [...] Il n'en reste pas moins qu'user de dissimulation avec modération, en dissimulant des mérites qui ne courent pas tellement les chemins ni ne sont tellement évidents, c'est évidemment de la distinction.<sup>61</sup>

On voit que cette définition de l'« *eirôn* » est ambiguë, et si Aristote n'arrive pas à évaluer de façon totalement négative ce type de comportement, c'est bien parce que celui-ci est intimement associé à la figure de Socrate<sup>62</sup>. Dans sa *Métaphysique* cependant, Aristote prend plus nettement position : il évoque la démarche socratique de façon clairement positive, et associe sa méthode au jugement inductif<sup>63</sup>. Peu à peu l'ironie socratique prend alors la nuance spécifique qu'on lui prête encore aujourd'hui, à savoir son aspect pédagogique. Le terme d'« ironie » est lié à la dialectique socratique dans son ensemble, et à la notion de maïeutique : Socrate ne cherche pas à écraser son interlocuteur ; bien au contraire, en interrogeant celui-ci sur ce qu'il feint lui-même d'ignorer, il l'oblige à préciser ses pensées, à accoucher du savoir que l'esprit contient sans en avoir conscience, et le fait avancer sur la voie de la vérité. L'ironie socratique ne désigne plus alors un caractère, une attitude, mais une méthode heuristique.

C'est avec Aristote également que le concept d'« *eirôneia* » commence à se détacher du contexte spécifique des discours de Socrate et des sophistes. Aristote accorde, comme on l'a vu, une place à l'ironie dans ses réflexions sur l'éthique, mais il l'introduit également dans le champ de la rhétorique.

## 1.2 La tradition classique : Ironie et rhétorique

L'attitude de Socrate et des sophistes est certes présente en arrière fond de la définition rhétorique de l'ironie, dans la mesure où, quelle que soit la finalité de leur discours (faire illusion ou s'approcher du Vrai), il s'agit d'obtenir une victoire rhétorique sur l'interlocuteur. La définition de l'ironie dans la *Rhétorique* d'Aristote est cependant succincte et ambiguë : après avoir renvoyé le lecteur qui désirerait en savoir davantage à la partie aujourd'hui disparue de la *Poétique*, Aristote se contente d'évoquer l'ironie comme un des modes de la plaisanterie : « L'ironie a quelque chose de plus relevé que la bouffonnerie. Par la première, on fait une plaisanterie en vue de soi-même, tandis que le

---

<sup>61</sup> ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, IV, 10, Flammarion, Paris, 2004, p. 214-218.

<sup>62</sup> Comme le signale d'ailleurs également Harald Weinrich, dans son ouvrage sur le mensonge : cf. Harald WEINRICH, *Linguistik der Lüge*, op. cit. p. 59.

<sup>63</sup> Cf. ARISTOTE, *Métaphysique*, M, 4, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2000, p. 734-735 : « Il y a deux découvertes en effet, dont on pourrait, à juste titre, rapporter le mérite à Socrate : le discours inductif et la définition générale, qui, l'un et l'autre, sont au point de départ de la science. »

bouffon (*bomolochia*) s'occupe d'un autre. »<sup>64</sup> Cette brève définition est cependant en accord avec le concept d'« *eirôn* » tel qu'il est défini dans l'*Éthique à Nicomaque* : l'ironiste, qui « nie posséder des qualités honorables », se prend lui-même comme cible de son ironie. On a longtemps attribué également à Aristote la *Rhétorique à Alexandre*, qui s'attarde plus longuement et de façon plus complète sur le phénomène de l'ironie, mais comme le montrent Ernst Behler et Pierre Schoentjes<sup>65</sup>, celle-ci a vraisemblablement été écrite après sa mort par Anaximène de Lampsaque (380-320 av. J.-C.) et se distingue de la conception aristotélicienne évoquée plus haut. Dans cet ouvrage théorique, la notion d'ironie n'est plus analysée en tant que type de comportement, mais elle se fonde à nouveau sur la définition que lui avaient attribuée indirectement les discours de Platon, c'est-à-dire celle d'un moyen rhétorique visant à ridiculiser ou à humilier l'adversaire. Anaximène développe et caractérise plus en détail cette définition de base dans le chapitre XXI de la *Rhétorique à Alexandre*. Il voit la spécificité de l'ironie dans le fait qu'elle consiste à exprimer le contraire de ce que l'on pense<sup>66</sup> et plus spécifiquement à déguiser un blâme en éloge et un éloge en blâme (l'astéisme). C'est cette définition de l'ironie, analysée non plus comme une attitude ni comme forme de dialogue mais comme figure du discours public, qui va dès lors prévaloir et que l'on retrouve dans les ouvrages de rhétorique. On la retrouve presque mot pour mot dans le traité *De oratore* de Cicéron, publié en 55 av. J.-C., où le concept d'ironie tel que l'avait défini Anaximène est traduit par le terme latin de « *dissimulatio* », mais parfois également par le terme latinisé d'« *ironia* ». Cicéron apporte cependant une légère correction dans sa formulation, en mettant le doigt sur l'intentionnalité du procédé : pour lui, l'ironie consiste à dire non pas le contraire de ce que l'on pense, mais plutôt le contraire de ce que l'on veut faire entendre. Il introduit également une distinction entre l'« *inversio verborum* »<sup>67</sup> (l'ironie comme antiphrase) et une manifestation plus large de l'ironie comme attitude du locuteur.<sup>68</sup> Mais dans tous les cas, l'ironie est appréciée à l'aune de son efficacité dans le

---

<sup>64</sup> Cf. ARISTOTE, *Rhétorique*, Le Livre de Poche, Paris, 1991, p. 375.

<sup>65</sup> Cf. Ernst BEHLER, *op. cit.*, chapitre 1, III et Pierre SCHOENTJES, *op. cit.*, chapitre 4.

<sup>66</sup> ANAXIMÈNE de LAMPSAQUE, *Rhétorique à Alexandre*, chap. XXI, 1434a 18 : « l'ironie consiste à dire quelque chose tout en prétendant ne pas être en train de le dire, ou encore à appeler les choses par les noms de leurs contraires », cité par Pierre SCHOENTJES, *op. cit.* p. 75.

<sup>67</sup> CICÉRON, *De oratore*, II, 262, Les Belles Lettres, Paris, 1950, p. 116 : « Au nombre des plaisanteries de mots, nous comptons encore celles qui tirent de l'allégorie, de la métaphore, de l'antiphrase. (*ex inversione verborum*). [...] Crassus plaidait [...] contre Gratidianus, dont l'avocat L. Aelius Lamia était, vous le savez, d'une laideur remarquable. Celui-ci l'interrompant d'une manière fatigante: „Allons, dit Crassus, écoutons ce beau garçon.“ Et tout le monde de rire. »

<sup>68</sup> *Ibid.* II, 269-70, p. 119-120 : « C'est une ironie (*dissimulatio*) spirituelle que de déguiser sa pensée non plus en disant le contraire de ce qu'on pense [de ce qu'on veut faire entendre], comme dans l'exemple que j'ai cité plus haut de Crassus à l'égard de Lamia, mais en s'appliquant, par une raillerie continue, dissimulée sous un ton sérieux, à dire autre chose que ce qu'on pense [que ce qu'on veut faire entendre].



discours et non plus jugée en termes de moralité. Cela vaut également en ce qui concerne la source essentielle, lorsqu'il est question d'ironie rhétorique, à savoir l'*Institution oratoire* de Quintilien, datant du I<sup>er</sup> siècle de notre ère. Dans le IX<sup>e</sup> livre de cet ouvrage, Quintilien reprend une fois encore la définition d'Anaximène, confirme la place de l'ironie parmi les tropes (figures de mots) et les figures de pensée en distinguant de façon détaillée entre ces deux formes<sup>69</sup>. Il propose également une analyse des différentes formes possibles de l'ironie en tant que figure de pensée, où le terme d'« antiphrase » désigne les énoncés dont l'énonciation même est en contradiction avec la pensée qui y est exprimée<sup>70</sup>. Il évoque enfin une troisième forme d'ironie, plus générale, qui peut caractériser une vie entière, et se réfère pour l'occasion à la figure de Socrate<sup>71</sup>. La figure de Socrate, on le voit, n'est plus convoquée ici qu'à titre d'exemple, la mutation du concept d'ironie est consommée. C'est sur ce nouvel héritage que se fonde alors la tradition rhétorique des siècles suivants.

L'analyse rhétorique de l'ironie (qu'il convient de distinguer de la pratique de l'ironie) a cependant peu de succès durant le Haut Moyen Âge, et il faut attendre le XVII<sup>e</sup> siècle pour voir renaître, en France, une nouvelle génération de rhétoriciens, prêts à

---

[...] suivant ceux qui connaissent l'antiquité mieux que moi, ce fut Socrate, n'est-il pas vrai? qui l'emporta dans cet art de dissimuler sa pensée. »

<sup>69</sup> Cf. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, IX 2, 46, Les Belles Lettres, Paris, 1978, p. 182-185 : « Quant à l'« eirôneia », j'ai trouvé un auteur qui l'appelle « dissimulation » ; ce nom, exprimant trop imparfaitement les virtualités de cette figure dans son ensemble, je me contenterai naturellement, comme je le fais généralement, de l'appellation grecque. Donc l'ironie, en tant que figure, ne diffère absolument pas, dans la mesure où il s'agit du genre même, de l'ironie en tant que trope (dans les deux cas, en effet, il faut entendre le contraire de ce qui se dit) ; quant aux espèces, si on les examine avec un peu d'attention, il est facile de saisir qu'elles diffèrent. Tout d'abord, le trope est plus découvert, et, quoiqu'il dise autre chose que ce qui est pensé, le sens n'est pas feint : en effet, presque tout le contexte est clair [...] On a ici aussi un trope assez concis. Au contraire, dans la forme figurée de l'ironie, toute l'intention est déguisée, le déguisement étant plus apparent qu'avoué ; dans le trope, l'opposition est toute verbale ; dans la figure, la pensée et parfois tout l'aspect de la cause sont en opposition avec le langage et le ton de la voix adoptés. [...] en un mot, si une métaphore continuée fait une allégorie, l'ironie-figure est faite d'une série d'ironies-tropes. »

<sup>70</sup> *Ibid.* IX 2, 47-53 p. 183-185 : « Certaines sortes de figures n'ont rien à voir avec les tropes et, tout d'abord, il y a la figure qui tire son nom de sa forme négative et que certains appellent antiphrase : « Je passe sur cette première violence inspirée par la débauche » [...] Il y a encore ironie, quand nous avons l'air de donner un ordre ou de faire une concession [...] et lorsque nous concédons à des adversaires des qualités que nous ne voulons pas leur voir reconnues [...] Un résultat identique est obtenu, quand nous feignons au contraire de confesser, pour ainsi dire, des fautes qui ne sont pas les nôtres [...] Et ce n'est pas seulement aux personnes, mais aussi aux choses que s'applique cette technique qui consiste à dire le contraire de ce que l'on veut faire comprendre. [...] Il y a aussi les éloges simulés [...] Parfois nous exagérons les accusations que nous pourrions aisément détruire ou nier. »

<sup>71</sup> *Ibid.* IX 2, 46, p. 183 : « La vie entière d'un homme peut sembler n'être qu'ironie, comme celle de Socrate (qui était appelé l'ironiste parce qu'il se présentait comme un ignorant et un admirateur des autres, considérés comme des sages). »

repandre le flambeau de leurs ancêtres classiques<sup>72</sup>. Norman Knox souligne le fait que cette nouvelle école rhétorique française voit progressivement se former deux courants distincts en ce qui concerne l'approche de l'ironie : d'une part les tenants d'une définition stricte de l'ironie comme « *permutatio ex contrario* » (comme antiphrase au sens actuel du terme), on peut nommer ici le jésuite Gérard Pelletier<sup>73</sup>, Bernard Lamy<sup>74</sup>, ou encore Dumarsais<sup>75</sup> ; et d'autre part les partisans d'une définition plus large de la notion, prenant en compte l'attitude du locuteur, c'est le cas notamment de Nicolas Beauzée<sup>76</sup>. Ce débat dépasse d'ailleurs la question de l'ironie, puisqu'il concerne la conception de la rhétorique en général. Comme le rappelle Gérard Genette<sup>77</sup> en se référant à la rhétorique classique, l'approche des figures peut prendre en considération différents domaines du champ général de la rhétorique : « l'art de l'invention (*inventio*) » en s'intéressant aux thèmes et aux arguments, « l'art de la composition générale (*dispositio*) » en analysant les grandes parties du discours, et « l'art du style (*elocutio*) » en étudiant le choix et la disposition des mots dans la phrase. Dans ce cadre de référence, on peut alors considérer que Pelletier, Lamy et Dumarsais s'en tiennent exclusivement à l'« *elocutio* »<sup>78</sup> alors que Beauzée veut prendre également en compte l'« *inventio* » et la « *dispositio* »<sup>79</sup>. Jean-

---

<sup>72</sup> Afin de combler le grand vide qui sépare ici le I<sup>er</sup> du XII<sup>e</sup> siècle de notre ère, on peut se référer à Norman Knox qui nomme certains rhétoriciens de l'ironie tels que Alexander Numenius au II<sup>e</sup> siècle, Aquila Romanus et Julius Rufinianus au III<sup>e</sup> siècle, Martianus Capella et Zonatus au V<sup>e</sup>, Isidorus au VII<sup>e</sup>, ou encore Gregoire de Corinthe au XII<sup>e</sup> siècle, qui perpétuent, pendant cette période, l'analyse de l'ironie comme trope ou comme figure. Cf. Norman KNOX, *op. cit.*, p. 6.

<sup>73</sup> Gérard PELLETIER, *Reginae eloquentiae palatium sive exercitationes oratoriae*, Vve Nicolas Buon, Paris, 1641.

<sup>74</sup> Bernard LAMY, *La Rhétorique ou l'Art de parler* [1672], éd. Benoît Timmermans, PUF, Paris, 1998.

<sup>75</sup> César Chesneau DUMARSAIS, *Traité des Tropes* [1730], Le Nouveau Commerce, Paris, 1977.

<sup>76</sup> Nicolas BEAUZÉE, article « Ironie » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert [1772], tome 8 p. 906. Cf. <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.7:2809.encyclopedie0311.8981333> (consulté le 23-09-2009).

<sup>77</sup> cf. Pierre FONTANIER, *Les figures du discours* [1821], Flammarion, Paris, 1977. Introduction de Gérard Genette, p. 7.

<sup>78</sup> « L'ironie (*eirôneia*, *dissimulatio in oratione*) est une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans leur sens propre et littéral. Boileau, qui n'a pas rendu à Quinault toute la justice que le public lui a rendue depuis, a dit par ironie : *Je le déclare donc, Quinault est un Virgile* (Boileau, *Satires*, IX). Il voulait dire un mauvais poète. », in César Chesneau DUMARSAIS, *op. cit.* I, 14, p. 141.

<sup>79</sup> Cf. Nicolas BEAUZÉE, *op. cit.* : « Or il me semble que dans l'*ironie* il est essentiel que chaque mot soit pris dans sa signification propre; autrement l'*ironie* ne seroit plus une *ironie* [...]. Par exemple, lorsque Boileau dit, *Quinault est un Virgile*; il faut 1°. qu'il ait pris d'abord le nom individuel de *Virgile*, dans un sens appellatif, pour signifier par autonomase *excellent poète*: 2°. qu'il ait conservé à ce mot ce sens appellatif, que l'on peut regarder en quelque sorte comme propre, relativement à l'*ironie*; sans quoi l'auteur auroit eû tort de dire, *Puisque vous le voulez, je vais changer de style*; Il avoit assez dit autrefois que Quinault étoit un *mauvais poète*, pour faire entendre que cette fois-ci changeant de style, il alloit le qualifier de *poète excellent*. Ainsi le nom de *Virgile* est pris ici dans la signification que l'autonomase lui

Baptiste-Louis Crevier dans sa *Rhétorique française* en 1765<sup>80</sup> puis Pierre Fontanier dans son *Manuel classique pour l'étude des tropes* en 1821<sup>81</sup> essaient de réconcilier les deux partis. Fontanier notamment se limite à l'étude des figures, mais élargit la notion de « figure » du mot (figures de mots ou tropes proprement dits) à l'énoncé tout entier (figures de pensée). Cela le conduit à élaborer une classification complexe de figures de style et le concept d'ironie n'échappe pas à ces savantes subdivisions. Il trouve sa place parmi « les tropes en plusieurs mots, ou improprement dits » (les tropes proprement dits étant les tropes en un seul mot) et appartient à la sous-catégorie « des figures d'expression par opposition ». Mais mis à part son classement au sein de la hiérarchie des tropes, l'ironie ne voit pas sa définition évoluer : comme pour ses prédécesseurs grecs et latins, elle consiste pour Fontanier « à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser. »<sup>82</sup> La rhétorique classique française n'a donc fait que fixer dans un système extrêmement codifié les distinctions et les définitions de l'ironie héritées de Cicéron et de Quintilien.

Il est cependant intéressant de signaler tout de même un certain glissement dans l'approche de Fontanier, dans la mesure où il s'adresse à un public nouveau : il ne s'agit plus de former des orateurs, mais d'élaborer un manuel scolaire, permettant à des élèves de mieux appréhender les auteurs classiques. Les exemples traités ne sont donc plus tirés de discours, mais de textes littéraires. Ainsi, pour analyser l'ironie, Fontanier se réfère successivement à Jean-Baptiste Rousseau, Boileau, Destouches, Molière, Racine, Virgile et Voltaire. On observe donc une évolution, au sein de la rhétorique, du concept d'ironie, qui, d'outil de construction du discours public devient outil d'analyse du discours littéraire. Si ce glissement n'a rien d'étonnant dans la mesure où il s'agit dans les deux cas de textes construits visant à produire certains effets sur leur public, il n'en demeure pas moins qu'il introduit une nouvelle nuance dans l'appréciation de l'ironie, qui désormais n'obéit plus uniquement à des critères d'efficacité, mais également à des critères d'esthétique, d'élégance. Ce retour de l'ironie en tant que concept d'analyse dans le champ littéraire qui l'a vu naître en tant que terme n'a donc que peu de conséquences sur la définition de la notion dans son acception rhétorique. Mais si la définition rhétorique reste la même, cela n'empêche pas la notion d'évoluer, de par son emploi dans les œuvres littéraires et les critiques qui les accompagnent.

---

a assignée; & l'ironie n'y fait aucun changement. C'est la proposition entière; c'est la pensée qui ne doit pas être prise pour ce qu'elle paroît être; en un mot, c'est dans la pensée qu'est la figure. »

<sup>80</sup> Jean-Baptiste-Louis CREVIER, *Rhétorique française*, Saillant et Desaint, Paris, 1765.

<sup>81</sup> Pierre FONTANIER, *op. cit.*

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 145-146.

## 1.3 XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècle : L'ironie comme principe littéraire

Après un Moyen Âge peu prolifique, on l'a vu, en commentaires sur l'ironie, l'entrée dans la modernité introduit notamment en Angleterre et en Allemagne<sup>83</sup> une rupture dans l'approche du phénomène en tant que principe littéraire.

### 1.3.1 Satiristes anglais et littérature des Lumières

D'après Norman Knox<sup>84</sup>, le terme d'« irony » appartient à un vocabulaire soutenu et fortement spécialisé jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, puis glisse progressivement dans un registre plus usuel, mais toujours très théorique. Il faut attendre la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que le terme soit employé couramment à l'écrit comme à l'oral. Cette évolution dans l'emploi du mot, qui va de pair avec une évolution du sens, est directement liée à la littérature de l'époque, notamment aux œuvres d'auteurs tels que Swift et Defoe. En effet, les écrits de Swift correspondent bien dans un premier temps à la définition classique de l'ironie, héritée de Quintilien, comme stratégie rhétorique consistant à simuler l'éloge pour mieux blâmer l'adversaire. C'est bien ce qui caractérise le style de Swift dans le recueil *Le Conte du tonneau* (1704) par exemple : on y trouve des parodies ironiques fondées sur cet usage de l'ironie, prenant notamment pour cible la pédanterie (en particulier dans les domaines de la littérature et de la religion), où Swift pousse jusqu'au ridicule la suffisance du locuteur fictif<sup>85</sup>. Ces parodies mettent donc bien en scène un blâme travesti en éloge, mais elles atteignent déjà une certaine complexité au niveau de l'énonciation puisque l'éloge n'est pas feint par un locuteur ironique, mais présenté comme le fait d'un locuteur sincère, par l'auteur qui vraisemblablement se démarque lui-même de ce point de vue. Le procédé et la tonalité restent identiques dans *Une Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres d'être à la charge de*

---

<sup>83</sup> Cette dénomination ne correspond certes pas encore à une réalité politique à cette période, mais la situation politique en question est si complexe qu'il est plus simple d'employer ce terme, qui n'est pas si anachronique que cela dans la mesure où l'on assiste justement à cette époque à l'éveil du sentiment national.

<sup>84</sup> Norman KNOX, *op. cit.* p. 7.

<sup>85</sup> L'introduction à la « Dissertation en forme de Lettre sur l'opération mécanique de l'esprit », par exemple : « Rien n'est plus commun à présent que de voir de longues épîtres adressées à certaines personnes, et destinées pour certains endroits sans qu'on puisse s'imaginer la moindre raison qui ait porté leurs auteurs à les écrire. Telles sont une Lettre à mon plus proche Voisin, Épître à un étranger que je ne connais ni d'Ève ni d'Adam, Lettre à un homme de qualité résidant dans les nuées. [...] Je n'ai pas hésité un moment à imiter de si excellents modèles, et puisque je suis persuadé que vous publierez cette lettre dès que vous l'aurez reçue, quelque chose que je puisse dire pour vous en détourner, j'ai une grâce à vous demander [...] », in Jonathan SWIFT, *Le Conte du tonneau*, tome 2, Henri Scheurleer, La Haye, 1721, p. 3.

*leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public* (1729)<sup>86</sup>, où la solution préconisée par le locuteur consiste à manger lesdits enfants. Mais la description de la stratégie rhétorique mise en œuvre devient plus complexe encore. En effet, il ne s'agit pas ici d'un blâme déguisé en éloge. Il ne s'agit pas non plus pour Swift dans ce texte de dire le contraire de ce qu'il veut faire entendre, car il n'y a aucun message « positif » qui puisse correspondre au négatif que serait cette proposition. Swift ne peut vraisemblablement pas avoir pour objectif de dissuader son lecteur de manger les petits irlandais... On rencontre le même type de problème lorsqu'il s'agit d'analyser certaines œuvres de Daniel Defoe. Dans *The Shortest Way with the Dissenters* (*Le plus court moyen d'en finir avec les opposants*, 1702), bien que dissident lui-même, il adopte le point de vue d'un Tory, approuve l'animosité de l'Église anglicane contre les non-conformistes, et plaide en faveur de leur extermination brutale. Mais dans ce cas également, s'il est facile pour le lecteur averti de comprendre que Defoe n'adhère pas à ce point de vue, il est en revanche difficile de savoir quelle position il défend dans ce texte. En qualifiant la tonalité de ces textes d'ironique, la critique anglaise fait donc évoluer la définition de cette notion. L'ironie ne consiste pas simplement à dire le contraire ou autre chose que ce que l'on voudrait faire entendre. Elle désigne désormais de façon très large à la fois tout texte destiné à ne pas être pris au sérieux et toute fiction sérieuse aux intentions satiriques, indépendamment de la structure rhétorique du texte en question. On est loin également de l'ironie socratique qui devait permettre de progresser vers la vérité, car, comme le note Anthony Edward Dyson<sup>87</sup>, cette nouvelle ironie ne se limite pas à une satire sociale qui aurait pour but de faire évoluer les mœurs. Elle ne vise pas forcément un progrès ou une résolution positive. Lorsque Swift confronte son personnage Gulliver<sup>88</sup> aux géants, l'ironique décalage de perspective ne peut mener qu'à relativiser toute valeur et à penser que l'homme n'est peut-être effectivement qu'une fourmi qui s'agite vainement dans l'univers. Et de telles considérations ne peuvent pas déboucher sur une résolution satisfaisante et rassurante. Elles ouvrent une brèche que rien ne vient combler.

Cette nouvelle conception de l'ironie dans le domaine littéraire, associée à des textes dont l'auteur se désolidarise au moins en partie du point de vue exprimé et pratique la satire sociale, se poursuit en Angleterre dans la seconde partie du XVIII<sup>e</sup> siècle, le *Tristram Shandy* de Sterne en est l'un des meilleurs représentants. Cette ironie fait

---

<sup>86</sup> Jonathan SWIFT, *Une Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public* [1729], Éditions Mille et une nuits, Paris, 2001.

<sup>87</sup> Anthony Edward DYSON, « Swift: die Metamorphose der Ironie », in Hans Egon HASS et Gustav Adolf MOHRLÜDER (éds.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Kiepenheuer und Witsch, Cologne, 1973, p. 83-93.

<sup>88</sup> Dans la seconde partie de ses voyages, cf. Jonathan SWIFT, *Voyages de Gulliver* [1721], Folio, Paris, 1976, p. 111-179.

également des émules dans les pays voisins : En France, les philosophes des Lumières la mettent au service de leur combat contre l'arbitraire et l'intolérance. Il suffit ici d'évoquer les *Lettres Persanes* (1721) ou certains passages de *De l'esprit des lois* de Montesquieu<sup>89</sup> (1748), nombre d'articles de l'*Encyclopédie*, *Candide* de Voltaire (1759) ou encore *Jacques le Fataliste* de Diderot (1774). À propos de *Candide* et de *Jacques le Fataliste*, d'ailleurs, il est intéressant de noter que le roman picaresque ainsi que son héritier, le roman d'apprentissage, qui s'épanouit au XVIII<sup>e</sup> siècle, a des affinités certaines avec cette ironie nouvellement définie, puisque l'auteur se place généralement en position de surplomb pour raconter les mésaventures de son personnage, ce qui introduit inévitablement des décalages de points de vue. C'est dans cette mesure qu'on peut également considérer le *Wilhelm Meister* de Goethe (1796) comme une œuvre ironique. Mais lorsque paraît ce roman, le monde littéraire allemand est déjà sur le point de remodeler une fois encore le concept d'« ironie ».

### 1.3.2 L'ironie romantique

En 1797, Friedrich Schlegel élabore, dans la revue *Lyceum der schönen Künste*, une nouvelle définition de l'ironie, en revenant à l'origine de la notion et à son association à la figure de Socrate. Selon lui, l'ironie ne trouve donc pas ses fondements dans la rhétorique, mais dans la philosophie, elle ne se réduit pas à un jeu de contradictions, mais se manifeste au niveau de l'œuvre littéraire entière<sup>90</sup> ; et il est effectivement question ici d'« œuvre littéraire », car l'ironie dite romantique trouve son domaine d'application exclusif dans la littérature. Afin de mieux comprendre l'émergence de cette nouvelle dimension du concept, il faut la replacer dans son contexte historique et culturel.

---

<sup>89</sup> Et notamment l'incontournable « De l'esclavage des Nègres », tant de fois cité en exemple de cette ironie des Lumières.

<sup>90</sup> On peut trouver cette définition dans le fragment 42 de *Lyceum der schönen Künste* : « Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man als logische Schönheit definieren möchte: denn überall wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern [...] Freilich gibt's auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabene Urbanität der sokratischen Muse, was die Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Styl. Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo. » (in Friedrich SCHLEGEL, *Lyceum der schönen Künste* [1797], Kraus Reprint, Nendeln, 1971, Band I, p. 143-144.)

La conscience de la modernité, associée à la notion de progrès scientifique, émerge au XVI<sup>e</sup> siècle et s'épanouit au XVII<sup>e</sup>, portée notamment par les réflexions de Bacon, Descartes ou encore Pascal. Les principes de progrès et de perfectibilité qu'elle véhicule s'appliquent tout d'abord aux domaines philosophique, scientifique et technologique, mais trouvent peu à peu aussi une résonance dans le domaine esthétique, et en particulier dans la littérature, qui passe d'un idéal de l'imitation à un idéal de la création. En rompant avec le principe de perfection classique, cette nouvelle esthétique s'exprime par une analyse autocritique de la littérature, qui s'interroge sur ses propres limites. Le début de la modernité correspond également à une remise en question des valeurs établies, conséquence directe d'une vision du monde bouleversée par des événements tels que la découverte de l'Amérique, l'essor du protestantisme ou encore l'abandon de la théorie géocentrique. La relativisation des certitudes explique donc également les nouvelles orientations dans le domaine de l'art et notamment de la littérature, où s'exprime une distanciation par rapport à un monde désormais perçu comme foncièrement instable. Le thème de l'illusion devient ainsi l'une des caractéristiques du baroque. Cette remise en question des valeurs établies se poursuit au cours des siècles suivants, mais il faut attendre, comme on l'a vu, la littérature anglaise du XVIII<sup>e</sup> siècle pour qu'elle soit associée, via son expression d'un point de vue rhétorique, à la notion d'ironie. C'est cette distanciation également qui est au centre de la réflexion du Romantisme d'Iéna, liée là encore au terme d'ironie, mais d'une tout autre manière.

Comme l'expliquent Ernst Behler et Beda Alleman<sup>91</sup>, pour Friedrich Schlegel, la littérature est incapable de retranscrire le réel dans l'infinité de ses complexités et de ses contradictions. En effet, Schlegel est très influencé par l'idéalisme allemand hérité de Kant, et en particulier par la philosophie de Fichte. Comme ce dernier, Schlegel considère que l'esprit n'est jamais le fait d'un individu particulier, mais qu'il existe au contraire de manière objective et que le penseur n'est que le médiateur par lequel l'esprit s'exprime. Cette médiation ne peut être parfaite, et les manifestations temporelles de l'esprit – notamment les productions littéraires – ne doivent jamais être prises au pied de la lettre ni être considérées comme définitives. Dès lors, toute écriture se situe dans un va-et-vient permanent entre autocréation et autodestruction. Comme il est impossible de dire les choses telles qu'elles sont, toute poésie devient communication indirecte, et renferme déjà en soi une réflexion sur la poésie elle-même. C'est ce caractère autoréflexif de la littérature, cette importance du métadiscours dans les œuvres romantiques, que Schlegel nomme « ironie » et qui exprime le nouveau rapport de l'auteur à son œuvre. Cette ironie relativise donc toutes les productions temporelles mais relativise également, dans un retour du balancier, cette relativisation elle-même, et ainsi de suite à l'infini. Ce jeu de va-

---

<sup>91</sup> Cf. Ernst BEHLER, *Ironie und literarische Moderne*, op. cit., chapitre 2 et Beda ALLEMAN, *Ironie und Dichtung*, op. cit., chapitre 3.

et-vient entre l'esprit et ses manifestations est infini et insoluble, mais c'est justement ce mystère qui se trouve, selon Schlegel, au fondement de la production artistique.

On peut cependant se demander pourquoi Schlegel a choisi, pour nommer ce phénomène nouveau, un terme déjà déterminé dans d'autres contextes. On peut y voir d'une part le souci, commun aux Romantiques allemands, d'établir des liens entre antiquité et modernité, notamment par la reprise et la redéfinition de termes classiques<sup>92</sup>. L'antiquité est en effet idéalisée par les romantiques et considérée, en opposition à la modernité, comme une ère présubjective, où la dissociation du sujet et du monde n'a pas encore eu lieu. Or c'est justement cette synthèse entre subjectivité et objectivité que les romantiques cherchent à reconquérir ou plutôt à réinventer, puisque le passage à la modernité et à la conscience subjective est irrémédiable. Il s'agit donc non pas d'annihiler l'opposition – inexistante selon les romantiques dans la conscience antique – entre la pensée subjective et la pensée objective, mais de les concilier. L'ironie, en instaurant un va-et-vient constant entre l'esprit objectif et ses manifestations particulières subjectives, participe de cet objectif général. On comprend mieux ainsi la démarche consistant à reprendre un terme déjà présent dans la terminologie antique. Schlegel motive explicitement l'emploi du terme « ironie » en établissant un parallèle entre le métadiscours de la poésie, cette poésie de la poésie, et Socrate qui selon lui incarne une philosophie de la philosophie. On a affaire, dans un cas comme dans l'autre, à un flux ininterrompu de pensées, sans cesse remises en question, à un discours autoréflexif qui est en même temps une réflexion sur les limites du langage et de la condition humaine. Ironie socratique et ironie romantique se rejoignent également dans le fait qu'elles ne se manifestent pas dans des énoncés précis, mais expriment bien plutôt une attitude, une remise en question généralisée de notre perception du monde (et de la littérature).

En raison de cette position surplombante, la notion d'ironie romantique a souvent été réduite aux jeux énonciatifs consistant à briser l'illusion romanesque ou théâtrale par des commentaires décalés du narrateur ou des personnages. Cet effet de distanciation trouve son expression concrète dans nombre d'œuvres romantiques. On peut évoquer, entre autres nombreux exemples, les pièces de Tieck, comme *Die verkehrte Welt*<sup>93</sup> (1798) où, dans la scène 9 de l'acte II, l'aubergiste se plaint du manque de clientèle et déplore l'évolution des intrigues théâtrales qui accordent de moins en moins de place à son

---

<sup>92</sup> Ernst Behler évoque également la reprise du terme de « parabase », qui correspond dans la littérature antique au discours du chef de chœur par lequel l'auteur fait connaître ses opinions personnelles, et désigne dans les textes de Schlegel (où le terme se transforme en « Parekbase »), l'intrusion d'une réflexion de l'auteur au cours de la narration (et participe ainsi au phénomène plus large de l'ironie romantique). cf. Ernst BEHLER, *Ironie und literarische Moderne*, op.cit. p. 108.

<sup>93</sup> Ludwig TIECK, *Die verkehrte Welt* [1798], Reclam, Stuttgart, 1996.



personnage, ou encore le roman de Brentano *Godwi*<sup>94</sup>(1801), où le narrateur meurt avant la fin, ce qui oblige son personnage Godwi à raconter la mort du narrateur et à finir lui-même le roman. La parabase proprement dite, c'est-à-dire l'adresse au lecteur, n'a certes pas été inventée par les romantiques allemands (elle est déjà brillamment exploitée dans *Don Quichotte*, *Tristram Shandy* ou *Jacques le Fataliste*), mais on en retrouve d'innombrables exemples dans leurs productions, et notamment dans l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann. Ces procédés rappellent que l'œuvre d'art n'est pas la réalité et participent bien de ce que Schlegel nomme ironie. Mais cette notion d'ironie prend, comme nous l'avons vu, une dimension bien plus large dans la terminologie des romantiques allemands, et pas uniquement dans les réflexions de Schlegel. Après avoir été introduite par ce dernier, la notion fait l'objet de nombreuses analyses, notamment dans l'œuvre de Jean Paul et celle de Karl Wilhelm Ferdinand Solger. Jean Paul, qui use largement de l'humour, de la satire et de l'ironie dans ses œuvres, propose également une approche théorique de ces phénomènes dans son ouvrage *Vorschule der Ästhetik*, publié en 1804<sup>95</sup>. Pour Jean Paul comme pour Schlegel, l'ironie – et de manière plus générale l'humour – fait intervenir à la fois objectivité et subjectivité, mais sa définition diffère de celle de Schlegel. En effet, Jean Paul accorde un rôle plus dynamique au sujet pensant et concilie les notions d'objectivité et de subjectivité en posant que l'humour tout comme l'ironie naît d'un contraste objectif entre l'être ridicule et son contexte d'apparition, mais que ce contraste n'est rien s'il n'est pas appréhendé comme tel par une conscience subjective<sup>96</sup>. Selon lui l'humour ne s'oppose donc pas à l'individuel, contrairement à ce que suggère Schlegel, mais il rejoint tout de même en partie les conceptions de ce dernier, en considérant que l'humour et l'ironie abolissent le caractère fini de l'œuvre<sup>97</sup>. Dans *Vorlesungen über Ästhetik*<sup>98</sup> publié en 1829, Solger est beaucoup plus proche des considérations de Schlegel. Lui aussi très influencé par l'idéalisme, il reprend la pensée selon laquelle l'activité artistique n'est rien d'autre que la manifestation de l'Idée<sup>99</sup>. Il décompose alors cette manifestation de l'Idée en deux temps : l'enthousiasme et l'ironie, l'un comme l'autre indispensables à tout art véritable. L'enthousiasme correspond au

<sup>94</sup> Clemens BRENTANO, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*, Wilmans, Brême, 1801.

<sup>95</sup> JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik* [1804], Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1990.

<sup>96</sup> « Den Widerspruch, worin das Bestreben oder Sein des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnis steht, nenn' ich den *objektiven* Kontrast; dieses Verhältnis den *sinnlichen*; und den Widerspruch beider, den wir ihm durch das Leihen unserer Seele und Ansicht als den zweiten aufbürden, nenn' ich den *subjektiven* Kontrast. », *ibid.* p. 114.

<sup>97</sup> « Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. », *ibid.* p. 125.

<sup>98</sup> Karl Wilhelm Ferdinand SOLGER, *Vorlesungen über Ästhetik* [1829], Ludwig Heyse (éd.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1962.

<sup>99</sup> « Das künstlerische Handeln ist nichts anderes als die Tätigkeit der Idee, wodurch diese sich selbst bewirkt, das Leben der Idee selbst. », *ibid.* p. 112.

moment où l'idée s'empare de l'artiste, qui en l'exprimant la considère alors comme la réalité. Mais si le processus s'arrêtait là, l'Idée se figerait dans la réalité, serait réduite à une forme particulière. Pour atteindre la vérité, l'artiste doit annihiler cette réalité qui exprime l'Idée, afin que l'Idée puisse être appréhendée en creux, par opposition à la finitude, à l'inanité de ses manifestations particulières. C'est ce second moment que Solger nomme ironie<sup>100</sup>.

L'ironie romantique est donc une ironie éminemment conceptuelle. Dans la dénomination « ironie romantique », l'épithète renvoie simplement au contexte d'émergence d'une notion qui s'applique certes aux productions romantiques, germanophones ou non<sup>101</sup>, mais aussi rétrospectivement à des œuvres et des auteurs antérieurs : Jean Paul évoque notamment Voltaire, Sterne, Swift, Rabelais et Cervantes, Solger se réfère aux œuvres de Sophocle et de Shakespeare, où la distance critique vient tempérer la dimension émotionnelle. Les références restent littéraires, mais la théorisation et la conceptualisation de l'ironie préparent le passage de cette notion dans le domaine de la philosophie.

## 1.4 XIX<sup>e</sup> siècle : Ironie et philosophie

### 1.4.1 Ironie de situation, ironie du sort et ironie dramatique

Avant de se pencher plus spécifiquement sur l'ironie en tant que véritable concept philosophique, il faut évoquer brièvement une autre acception de la notion d'ironie, qui sert à appréhender non plus des discours mais des situations. Selon Pierre Schoentjes, c'est vers 1750, chez Fielding, qu'apparaît pour la première fois ce sens nouveau prêté au concept d'ironie<sup>102</sup>, mais il ne s'impose pas avant le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le procédé,

---

<sup>100</sup> « Die Richtung der Geistestätigkeit ist [...] zwiefach. Die eine Seite derselben besteht darin, dass die Idee sich des künstlerischen Gemütes bemächtigt und sich durch die Wirklichkeit offenbart. Dies ist die Begeisterung, worin das Gemüt des Künstlers in seiner Tätigkeit ganz von der Idee angefüllt ist, so dass er die Idee an die Stelle der Wirklichkeit setzen muss. [...] Die andere Seite der Geistestätigkeit des Künstlers ist die, worin diese sich vollendet, indem die Wirklichkeit sich darin auflöst. Der Künstler muss die wirkliche Welt vernichten, nicht bloß, insofern sie Schein, sondern insofern sie Ausdruck der Idee ist. Diese Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt, nennen wir die künstlerische Ironie. Kein Kunstwerk kann ohne diese Ironie entstehen. [...] Sie ist die Stimmung, wodurch wir bemerken, dass die Wirklichkeit Entfaltung der Idee, aber an und für sich nichtig ist und erst wieder Wahrheit wird, wenn sie sich in die Idee auflöst. », *ibid.* p. 124.

<sup>101</sup> Pierre Schoentjes considère par exemple que le *Don Juan* [1824] de Byron, qui renverse ironiquement les rôles et fait de son héros une figure en décalage complet avec la tradition, comme « un modèle de référence de la pratique de l'ironie romantique [...] qui inspira bien plus les écrivains que les théories de Friedrich Schlegel. », in Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, Paris, 2001, p. 116.

<sup>102</sup> Pierre SCHOENTJES, *op. cit.* p. 49.

consistant à placer des personnages dans des situations totalement en décalage par rapport à ce qu'ils savent ou à ce qu'ils attendent, se retrouve certes déjà dans les textes les plus anciens de la littérature, mais il faut attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour qu'il soit considéré comme « ironique ». Dans sa *Poétique*, Aristote nomme ce genre de procédé « *peripeteia* », et le définit comme « le changement en leur contraire des actions accomplies et ce, [...] selon le vraisemblable ou le nécessaire »<sup>103</sup>. Cette notion de nécessité, de fatalité, très présente dans la pensée antique, explique que ce type de situation soit aussi qualifié aujourd'hui d'« ironie du sort ». L'explication du glissement sémantique ayant conduit à recourir à la notion d'ironie pour analyser ces péripéties reste cependant incertaine. Le parallélisme entre l'ironie verbale, où le sens apparent ne correspond pas au sens réel, et ce type de situations, fondées elles aussi sur la non-concordance de l'être et du paraître, est bien sûr à l'origine de cet élargissement du concept d'ironie à des situations non verbales. Mais l'on peut penser également que les théories romantiques ont fourni un terrain favorable à cette évolution du sens. La distanciation de l'auteur à son œuvre, qualifiée d'« ironique » par les romantiques, la rupture de l'illusion qui rappelle constamment au lecteur que les personnages sont des êtres de fiction, évoluant et agissant selon le bon vouloir de leur créateur, reflètent en réalité l'ironie de la condition humaine. Le spectateur ou le lecteur dispose d'informations fondamentales dont sont privés les personnages, ce qui les empêche d'agir de manière adéquate dans leur monde de fiction, mais en même temps ce spectateur sait que dans le monde réel c'est lui-même qui avance à l'aveuglette. Alors que la tragédie française du XVII<sup>e</sup> siècle avait remplacé les causes extérieures objectives (qu'il s'agisse du destin ou de la colère des dieux) des péripéties de la tragédie antique par les passions intérieures subjectives de leur héros, les romantiques allemands tentent de synthétiser objectivité et subjectivité pour analyser l'origine du conflit tragique, qu'ils considèrent comme un antagonisme entre la finitude de l'homme et son aspiration à l'infini. Or, on l'a vu, cet antagonisme ne peut se résoudre, selon leurs théories, que par le recours à l'ironie. Ainsi, dans un cours consacré en 1806 à l'art dramatique, Adam Müller, un disciple des frères Schlegel, emploie pour la première fois la notion d'« ironie dramatique » pour analyser *Le Roi Lear* de Shakespeare, où la combinaison d'éléments comiques et d'éléments tragiques ainsi que « l'omniprésence de l'auteur » élèvent le spectateur vers « les sphères supérieures de l'ironie »<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> ARISTOTE, *Poétique*, XI, 22, Les Belles Lettres, Paris, 1997, p. 41.

<sup>104</sup> Cf. Ernst BEHLER, *Ironie und literarische Moderne*, op. cit. p. 218. L'on peut noter au passage que l'évolution du concept finit par associer rétrospectivement la notion d'ironie à la littérature baroque qui correspond au début de la modernité et dont découlent donc indirectement les satiristes du XVIII<sup>e</sup> et les romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

Selon Ernst Behler, cette acception de la notion d'ironie est définitivement entérinée en 1833 par la publication d'une étude que lui consacre un évêque anglican. Dans le second numéro d'une revue nommée *The Philological Museum*, Connop Thirlwall publie son analyse, *On the Irony of Sophocles*<sup>105</sup>. Comme son titre l'indique, ce texte part de l'étude de Sophocle et de la tragédie antique, pour dégager trois types différents d'ironie : l'« ironie verbale », telle que la présente l'analyse rhétorique, l'« ironie dialectique », qui est l'ironie des dialogues platoniciens, et enfin l'« ironie pratique » qui correspond à l'ironie de situation et qui prend le sens qu'on lui accorde aujourd'hui, fondé sur l'opposition entre les espoirs, les craintes, les agissements d'un individu d'une part et l'évolution aveugle d'un processus inéluctable d'autre part. L'apport conceptuel de Thirlwall est d'élargir le concept d'analyse dramatique à l'échelle du monde lui-même, perçu comme une immense scène de théâtre, et de donner explicitement à ce type d'ironie les dimensions d'un principe historique. Cette nouvelle extension du concept d'ironie ne fait que renforcer ses liens avec la réflexion philosophique.

#### 1.4.2 Hegel

La *Philosophie de l'histoire* que propose Hegel repose sur le principe que « la raison domine le monde »<sup>106</sup>, et que si les individus ont l'illusion d'agir à leurs propres fins, ils ne sont en réalité que les instruments de l'Esprit et servent des fins universelles. Cette « ruse de la raison », qui se sert des passions individuelles des grands hommes pour se réaliser dans le monde, reflète parfaitement la notion d'« ironie de l'histoire ». Hegel emploie d'ailleurs explicitement le terme d'« ironie » pour désigner le processus d'évolution par lequel la raison s'exprime dans le monde, et expliquer comment les étapes temporelles de cette progression s'annihilent d'elles-mêmes pour faire place à l'étape suivante<sup>107</sup>. De même les considérations de Hegel sur l'Esprit se manifestant à travers les actions humaines, ne sont pas sans rappeler les théories de Solger, qui considère toute œuvre d'art comme manifestation de ce qu'il nomme l'Idée. Cependant, Hegel se méfie ouvertement de cette notion d'ironie et prend ses distances avec la terminologie romantique. Il considère que les Romantiques allemands ont perverti le concept tel qu'il

---

<sup>105</sup> Connop THIRLWALL, « On the Irony of Sophocles » in *The Philological Museum*, Cambridge, 1833, t.II, p. 483-537, évoqué par Ernst BEHLER, *op. cit.* p. 222.

<sup>106</sup> « Der einzige Gedanke, den die Philosophie mitbringt, ist aber der einfache Gedanke der Vernunft, dass die Vernunft die Welt beherrsche, dass es also auch in der Weltgeschichte vernünftig zugegangen sei. » in Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1837], Reclam, Stuttgart, 1961, p. 48.

<sup>107</sup> « Alle Dialektik lässt das gelten, was gelten soll, als ob es gelte, lässt die innere Zerstörung selbst sich daran entwickeln - allgemeine Ironie der Welt. » in Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *ibid.* p. 62.

le comprend dans la pratique socratique. Selon Hegel, alors que Socrate remet uniquement en question les idées préconçues pour en extraire le général, les concepts objectifs<sup>108</sup>, les Romantiques généralisent sans distinction ce relativisme, au point de s'attaquer également aux concepts et à toute objectivité. Dans ses *Vorlesungen über die Ästhetik*<sup>109</sup> notamment, dont de larges extraits sont proposés dans les annexes du recueil d'articles publié par H.E. Hass et G.A. Mohrlüder<sup>110</sup>, Hegel présente de manière caricaturale la pensée de Schlegel. La tension ironique entre autocréation et autodestruction que Schlegel place au centre du processus de création est interprétée par Hegel comme une croyance aveugle, erronée et vaniteuse en la toute puissance de l'artiste qui pourrait créer et annihiler selon son bon vouloir les productions de sa pensée, y compris les valeurs telles que la moralité, la droiture, l'humanité, la vérité<sup>111</sup>. La distanciation ironique prônée par les romantiques est donc selon lui une force destructrice, une « négativité infinie et absolue »<sup>112</sup>, dissolvant sans distinction non seulement ce qu'il considère comme des préjugés mais également tout ce qui peut être vrai et objectif.

On peut tenter de comprendre cette interprétation pour le moins dévalorisante de l'ironie romantique par Hegel en considérant que ce dernier se place dans une perspective totalement différente de celle de Schlegel et de ses successeurs. En effet, comme le rappelle Ernst Behler dans son analyse de la notion d'ironie littéraire, tout le système de pensée hégélien est fondé sur la croyance en un savoir véritable, qui peut être appréhendé grâce à la réflexion philosophique<sup>113</sup>. Et un tel système ne peut intégrer un principe d'ironie en tant que relativisation constante des manifestations de la pensée. Schlegel au

---

<sup>108</sup> « Wenn ich sage, ich weiß, was Vernunft, was Glaube ist, so sind dies nur ganz abstrakte Vorstellungen; dass sie nun konkret werden, dazu gehört, dass sie expliziert werden, dass vorausgesetzt werde, es sei nicht bekannt, was es eigentlich sei. Diese Explikation solcher Vorstellungen bewirkt nun Sokrates; und dies ist das Wahrfhafte der sokratischen Ironie. », *ibid.*

<sup>109</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik* [1832-1845], Suhrkamp, Francfort, 1970.

<sup>110</sup> Hans Egon HASS et Gustav Adolf MOHRLÜDER (éds.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Kiepenheuer und Witsch, Cologne, 1973, p. 340-349.

<sup>111</sup> « [...] in keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanen und Heiligen gibt es etwas, das nicht durch Ich erst zu setzen wäre, und deshalb von Ich ebenso sehr könnte zunichte gemacht werden. [...] Und nun erfasst sich diese Virtuosität eines ironisch-künstlerischen Lebens als eine göttliche Genialität, für welche alles und jedes nur ein wesenloses Geschöpf ist, an das der freie Schöpfer, der von allem sich los und ledig weiß, sich nicht bindet, indem er dasselbe vernichten wie schaffen kann. Wer auf solchem Standpunkt göttlicher Genialität steht, blickt dann vornehm auf alle übrige Menschen nieder, die für beschränkt und platt erklärt sind. », *ibid.* vol.2, p. 106.

<sup>112</sup> « eine unendliche absolute Negativität », *ibid.* p. 130.

<sup>113</sup> « Die wahre Gestalt, in welcher die Wahrheit existiert, kann allein das wissenschaftliche System derselben sein. Daran mitzuarbeiten, dass die Philosophie der Form der Wissenschaft näher komme - dem Ziele, ihren Namen der Liebe zum Wissen ablegen zu können und wirkliches Wissen zu sein -, ist es, was ich mir vorgesetzt. » in Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Einleitung zur Phänomenologie*, cité par Ernst BEHLER, *Ironie und literarische Moderne*, *op. cit.* p. 142.

contraire considère la philosophie non comme un moyen d'atteindre un savoir, non comme une téléologie, mais plutôt comme une réflexion infinie, une philosophie de la philosophie donc, de même que la poésie doit être selon lui une poésie de la poésie<sup>114</sup>. C'est ce retour critique de la pensée sur elle-même qu'il nomme ironie, et celle-ci n'a rien à voir avec la relativisation absolue et prétentieuse que dénonce Hegel. Il est d'ailleurs amusant et paradoxal de constater que Hegel associe à l'égard de l'ironie romantique, par opposition à l'ironie socratique, les mêmes connotations dévalorisantes que celles qui furent justement associées dans l'antiquité à l'« eirōneia » de Socrate (« Unredlichkeit », « Heuchelei »<sup>115</sup>) et que la référence à Socrate sert aussi bien à Schlegel pour forger le concept d'ironie romantique, qu'à Hegel pour décrire ce même concept. Et c'est toujours par rapport à Socrate, et en opposition à la fois à Schlegel et à Hegel, que se pose Kierkegaard pour faire une fois encore évoluer la notion d'ironie.

### 1.4.3 Kierkegaard

Dans sa thèse de doctorat sur *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*<sup>116</sup>, publiée en 1841, Kierkegaard reprend à son compte l'appellation de « négativité infinie et absolue » proposée par Hegel, mais se sert paradoxalement de cette dénomination pour remettre en question l'approche hégélienne. Selon Kierkegaard en effet, cette négativité n'est pas propre à l'ironie romantique, mais caractérise déjà l'ironie de Socrate et fonde de façon générale toute forme d'ironie. Pour expliquer cette définition, Kierkegaard part, comme Hegel et comme les Romantiques allemands, du constat que l'Idée ne peut s'exprimer que par la médiation d'individus particuliers. Or si l'on ne veut pas considérer que l'Idée s'enlise mais au contraire qu'elle progresse, cela implique que la réalité valable pour les individus particuliers d'une période donnée n'est que temporaire et destinée à être remplacée par une autre réalité que d'autres individus considéreront alors comme la seule valable, et ainsi de suite. Kierkegaard décompose ce processus infini en deux mouvements. Il faut d'une part que la nouvelle réalité émerge, portée par deux types d'individus singuliers : le prophète, qui l'annonce, et le héros tragique, qui lutte pour l'instaurer. D'autre part, l'ancienne réalité doit être anéantie, et c'est là qu'intervient le sujet ironique et son rapport spécifique au monde. Ce rapport au monde peut être qualifié de « négativité infinie et absolue » car le sujet ironique ne

---

<sup>114</sup> « die erste Bedingung alles echten Philosophierens [...] : Philosophie im alten Sokratischen Sinne des Worts: Wissenschaftsliebe, uneigennütziges, reines Interesse an Erkenntnis und Wahrheit. » in Friedrich SCHLEGEL, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Ernst BEHLER (éd.), Schöningh, Paderborn, 1958, vol.2, p. 69.

<sup>115</sup> Cf. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit. p. 107.

<sup>116</sup> Sören KIERKEGAARD, *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, op. cit.

possède pas encore la réalité nouvelle, il doit donc se contenter de nier l'ancienne, dont il sait uniquement qu'elle a perdu sa validité. Cette « négativité » est « infinie » car elle porte sur l'ensemble de la réalité, et « absolue » dans la mesure où elle nie en s'appuyant sur une réalité supérieure qui n'existe pas encore. Ce rapport ironique au réel est très complexe à appréhender, car lorsque Socrate par exemple dit qu'il ne sait rien, il nie les pseudo connaissances de ses contemporains, mais il sait au moins une chose, c'est qu'il ne sait rien, c'est-à-dire que toutes ces connaissances ne sont pas valables. Mais ce savoir n'a pas de contenu positif. En affirmant qu'il ne sait rien, il est donc à la fois non-sérieux et sérieux. Et l'ironie réside selon Kierkegaard non pas uniquement dans le côté non-sérieux, à savoir ici l'humilité feinte, mais dans la tension entre le sérieux et le non-sérieux. Il analyse de la même façon la pensée romantique. Lorsque Schlegel et Solger proclament la vacuité des réalités temporelles, ils ne sont sérieux en rien, car rien ne leur semble sérieux, mais cette pensée même instaure son propre retournement, puisque ce rien finit lui aussi par ne plus leur sembler sérieux. Pour Kierkegaard, le seul moyen d'appréhender ces paradoxes est de considérer que le sujet ironique ne rejette pas la réalité en tant que telle, mais uniquement la réalité de son temps. L'erreur des Romantiques selon Kierkegaard est justement de n'avoir pas compris cela, d'avoir relativisé toute réalité et d'avoir cherché alors l'idéal dans la fausse éternité poétique. À ce monde de la poésie, inconscient, imprévisible et porteur d'une vérité trompeuse, il oppose le sérieux de la morale et de la religion, dans lesquelles s'exprime une vérité supérieure.

Or si, pour Kierkegaard, l'ironie romantique s'est fourvoyée, cela ne signifie pas pour autant que l'ironie en général soit totalement antagonique à cette vérité supérieure, bien au contraire. Parmi les thèses qu'il défend en septembre 1841 à l'université de Copenhague pour obtenir son Magister Artium, la quinzième affirme que, de même que la philosophie naît du doute, de même une vie pouvant être qualifiée d'humaine naît de l'ironie<sup>117</sup>. En effet, tout en réinterprétant l'ironie comme « négativité infinie et absolue », Kierkegaard lui associe également (et à nouveau paradoxalement) une valeur éminemment positive dans son système de pensée : la subjectivité. La philosophie de Kierkegaard s'oppose à la pensée systématique de Hegel en considérant qu'il ne peut y avoir aucun système de l'existence objectif et universellement valable, que la réflexion intellectuelle et spirituelle s'inscrit dans une histoire privée, et que l'accomplissement spirituel du sujet ne peut donc être qu'individuel car « l'individu, s'il ne devient pas

---

<sup>117</sup> « Ebenso wie die Philosophie mit dem Zweifel, ebenso beginnt ein Leben, das menschenwürdig genannt werden kann, mit der Ironie. » in Sören KIERKEGAARD, *ibid.* p. 4.

possesseur de la vérité en existant, dans l'existence, ne la possédera jamais. »<sup>118</sup> La vérité ne peut donc qu'être subjective et la subjectivité est ainsi perçue comme l'accomplissement spirituel de l'individu. Or pour Kierkegaard l'ironie socratique correspond justement au moment où, pour la première fois dans l'Histoire, la subjectivité a revendiqué ses droits<sup>119</sup>. Contrairement à ce qu'affirme Hegel, Socrate ne cherche pas à donner une vérité objective à des notions abstraites, mais bien au contraire à atteindre l'abstraction et la subjectivité à partir de la réalité concrète et de l'objectivité qui ont perdu leur validité<sup>120</sup>. En considérant l'évolution non plus de l'humanité, mais de l'individu singulier (puisque c'est cela qui l'intéresse avant tout), Kierkegaard affirme ainsi que l'ironie permet de révéler au sujet les limites des croyances et des doctrines toutes faites et l'oblige à les mesurer à l'aune de sa vie intérieure. C'est par cette intériorisation seulement que le sujet peut comprendre le véritable enjeu de l'existence et opérer un saut radical dans la liberté, qui consiste à vouloir être vraiment lui-même. Selon Kierkegaard, cette liberté s'acquiert progressivement, par le franchissement de trois stades successifs : le stade esthétique, le stade éthique et le stade religieux. Le sujet du stade esthétique recherche le plaisir immédiat, mais reste par là-même esclave de ses désirs et mène une vie désengagée, vaine, et donc désespérée. Le saut dans le stade éthique se produit lorsque le sujet refuse d'être dominé par ces vains penchants et leur préfère l'engagement et la fidélité, en choisissant librement de se soumettre à la loi morale. Mais en se soumettant à la morale universelle, le sujet risque d'oublier sa responsabilité propre ; c'est pourquoi celui qui veut aller jusqu'au bout de l'affirmation de soi doit substituer à cette généralité une singularité responsable, et se libérer même des lois morales pour adhérer totalement à l'amour gratuit, en Dieu, par-delà le bien et le mal. C'est alors seulement, lorsqu'il a atteint le stade religieux, que sa vie est totalement justifiée. L'ironie trouve certes sa place dans ce système en libérant le sujet du stade esthétique de son attachement à la réalité. Mais elle reste une étape imparfaite dans ce processus. Car dans l'ironie le sujet n'est que « négativement libre »<sup>121</sup>, dans la mesure où sa subjectivité reste vide de contenu puisque rien ne vient remplacer la réalité dont elle s'est détachée. Cette liberté, qui ouvre à l'ironiste l'infini des possibles, provoque certes

---

<sup>118</sup> Sören KIERKEGAARD, *Post-Scriptum aux Miettes philosophiques* [1846], trad. Paul Petit, Gallimard, Paris, 1989, p. 138. Voir également les analyses proposées à ce sujet par France FARAGO dans son ouvrage *Comprendre Kierkegaard*, Armand Colin, Paris, 2005 (en particulier les chapitres 4 et 6).

<sup>119</sup> « Die Ironie ist nämlich die erste und abstrakteste Bestimmung der Subjektivität. Dies weist hin auf jenen geschichtlichen Wendepunkt, an dem die Subjektivität zum ersten Mal in Erscheinung trat und damit sind wir denn zu Sokrates gekommen. », in Sören KIERKEGAARD, *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, op. cit. p. 269.

<sup>120</sup> « Indes, nicht die Wirklichkeit überhaupt ist von ihm [Sokrates] verneint worden, sondern die zu einer gewissen Zeit gegebene Wirklichkeit, die der Substantialität so wie diese in Griechenland war, und das, was seine Ironie heischte, war die Wirklichkeit der Subjektivität, der Idealität. », *ibid.* p. 276.

<sup>121</sup> « In der Ironie ist das Subjekt negativ frei. », *ibid.* p. 267.



en lui un certain enthousiasme, mais cet enthousiasme ne peut se fixer sur aucun objet. Il éprouve l'ivresse des possibles, mais sans passer à la réalisation d'aucun d'entre eux. Pour pouvoir sortir de cet état stérile, il faut que l'ironie, par son principe réflexif, aide le sujet à passer de l'existence esthétique au stade éthique. Ainsi l'ironie occupe une place fondamentale dans la pensée kierkegaardienne ; elle est certes destinée à être dépassée, mais joue un rôle majeur dans le processus de l'accomplissement spirituel.

#### 1.4.4 Nietzsche

Il n'est pas sûr que Nietzsche ait lu l'œuvre de Kierkegaard, mais les perspectives de ces deux penseurs se rejoignent dans la mesure où ils ont développé tous deux une philosophie existentialiste en opposition à l'idéalisme et aux systèmes fondés sur la croyance en une raison objective (en particulier au système hégélien). Comme Kierkegaard, Nietzsche fait l'apologie de l'individu qui seul peut accéder à ses propres valeurs. Mais leurs philosophies diffèrent lorsqu'il s'agit d'apprécier ces valeurs. Alors que Kierkegaard considère la religion et la foi comme l'accomplissement ultime de l'homme, Nietzsche n'y voit qu'une forme parmi d'autres d'asservissement. En récusant toute prétention à un fondement objectif des valeurs, la critique de la connaissance menée par Nietzsche va plus loin que celle de Kierkegaard : Nietzsche est conscient des limites du monde fini, mais ne croit pas pour autant en un infini supérieur. Selon lui, en effet, la pensée grecque de la période pré-socratique possédait une vision très juste de la réalité du monde, à savoir celle d'un univers foncièrement hostile, chaotique, contradictoire et absurde, et avait compris que, pour supporter la vie dans ce monde chaotique, l'homme a deux possibilités. La première consiste à adopter l'attitude « dionysiaque », c'est-à-dire à se fondre dans ce chaos, à s'oublier en tant qu'individu pour devenir partie intégrante du monde. Nietzsche adopte la métaphore de l'« ivresse » pour décrire cet état qui abolit la frontière séparant le « moi » du monde. La seconde réaction possible est « apollinienne » et consiste à opposer au monde réel un monde de l'apparence (Nietzsche développe ici la métaphore du « rêve »), où l'individu devient la mesure de toute chose, car il s'agit alors pour lui de trouver une interprétation du monde qui lui permette d'y vivre. La noblesse du génie grec se manifeste, selon Nietzsche, dans la tragédie, où se fondent les deux principes, le dionysiaque et l'apollinien. Mais la pensée occidentale a fini, avec l'influence de Socrate, par refouler le principe dionysiaque pour ériger en valeur suprême un principe apollinien réduit aux notions de l'optimisme et de la logique. Dès lors, la philosophie s'est efforcée de fixer les prédicats caractérisant cette Réalité stable, assimilée à un « être » transcendant, identifiée à l'Idéal ou au Bien, permanente, ignorant le changement, la discrimination, le devenir, la lutte, la douleur, c'est-à-dire tout ce qui constitue le monde réel de l'expérience et suscite l'angoisse humaine. Or selon Nietzsche,

la logique est certes une bonne illusion esthétique si on la subordonne à la vie, mais devient un poison mortel dès qu'on en fait un absolu : l'ontologie morale devient alors une idéologie contre-nature, grâce à laquelle une forme de vie médiocre et faible impose sa domination. Par le culte de la connaissance puis la religion et l'ascétisme, ceux qui n'ont pas le courage d'affronter la vie dans toutes ses contradictions se vengent, par ressentiment, de ce qui est puissant et noble. Cette soumission à un idéal fictif, dogmatique et hostile à la vie, qui est le propre des esprits serviles et des décadents, mène inéluctablement au nihilisme. En effet, l'homme se rend compte progressivement que le réel ne correspond plus en rien aux idéaux absolutisés et détachés du monde qu'il s'est lui-même forgé, et il se retrouve face au vide.<sup>122</sup>

Dans cette vision du monde, l'ironie est tout d'abord connotée de façon très négative. Nietzsche se montre excessivement méfiant à l'égard de ce concept. Il lui consacre un aphorisme dans *Humain, trop humain*<sup>123</sup>, où seule trouve grâce à ses yeux l'ironie à visée pédagogique. Mais toute ironie qui ne repose pas sur un échange maître-élève est sévèrement critiquée : elle est selon lui l'apanage des faibles, qui désirent accéder à travers elle à un vain sentiment de supériorité, qui en réalité n'est que le ressentiment propre aux penseurs faibles<sup>124</sup>. De manière générale, le terme même d'ironie apparaît peu dans l'œuvre de Nietzsche. Il semble l'éviter, en le considérant comme trop connoté par l'idéologie romantique. Ernst Behler suggère que Nietzsche préfère le terme de « masque », derrière lequel se cachent les esprits fatigués ou médiocres qui n'ont plus la force d'être eux-mêmes (on retrouve ici la notion de « dissimulatio »)<sup>125</sup>. L'ironie (à comprendre ici dans un sens voisin de « cynisme ») caractérise donc selon lui les époques tardives, en manque d'originalité et marquées par une crise identitaire et artistique<sup>126</sup>.

Mais Nietzsche introduit un nouveau renversement : en effet, ironie et cynisme constituent déjà un dépassement de la résignation et portent en eux le germe d'un art du futur. À l'ironie des faibles, des épigones, il oppose donc une ironie des forts. L'ironie peut ainsi être perçue comme un moyen paradoxal d'accéder à une nouvelle forme de

---

<sup>122</sup> Cf. Hubert VINCENT, *Art, connaissance et vérité chez Nietzsche*, PUF, Paris, 2007 et Jean GRANIER, article « Nietzsche » de l'*Encyclopaedia Universalis* sur DVD-ROM, 1999.

<sup>123</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Menschliches, allzu Menschliches* [1878-1880], in *Sämtliche Werke in 15 Bänden* vol. II, dtv / de Gruyter, Munich, 1999, p. 259-260.

<sup>124</sup> « Alle ironischen Schriftsteller rechnen auf die alberne Gattung von Menschen, welche sich gerne allen anderen mit dem Autor zusammen überlegen fühlen wollen. [...] man ist zuletzt einem bissigen Hunde gleich, der noch das Lachen gelernt hat außer dem Beißen. », in Friedrich NIETZSCHE, *ibid.* p. 260.

<sup>125</sup> Cf. Ernst BEHLER, *op. cit.*, chapitre 9.

<sup>126</sup> « [Durch die Übersättigung einer Zeit mit Historie] wird der jederzeit schädliche Glaube an das Alter der Menschheit, der Glaube, Spätling und Epigone zu sein, gepflanzt; durch dieses Übermaß gerät eine Zeit in die gefährliche Stimmung der Ironie über sich selbst und aus ihr in die noch gefährlichere des Zynismus. » in Friedrich NIETZSCHE, *Unzeitgemäße Betrachtungen - Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in *Sämtliche Werke in 15 Bänden* vol. I, *op.cit.* p. 279.

naïveté, en dépassant le nihilisme<sup>127</sup>. Il ne s'agit donc plus ici de la recherche, à travers l'ironie, d'une médiation entre le fini et l'infini (comme c'est le cas chez les Romantiques ou chez Kierkegaard), mais au contraire de l'acceptation à la fois ironique et naïve du monde tel qu'il est, puisque selon Nietzsche il n'y a pas d'autre réalité que la réalité terrestre temporelle. L'esprit libre, débarrassé des illusions métaphysiques, peut renouer avec le sentiment dionysiaque de l'existence et élaborer de nouvelles valeurs ancrées dans la vie. Mais pour opérer cette transvaluation, l'homme ne doit pas s'arrêter à un pragmatisme vital, il doit oser interroger les aspects les plus redoutables de l'être. Or ceux-ci sont, nous l'avons dit, le désordre, la laideur, l'absurdité et le chaos. Pour échapper au désespoir, l'homme se fait alors l'avocat de l'apparence vitale, mais d'une apparence sanctifiée grâce à « l'art ». La puissance authentique, selon Nietzsche, ne réside pas dans le dévergondage des instincts, mais dans leur spiritualisation, par quoi la nature devient une œuvre d'art. Le surhomme, qui a renoué avec le sens du tragique et dont la grandeur réside dans la transvaluation et l'auto-dépassement, est donc prioritairement un artiste, un génie. Pour surmonter la métaphysique ontologique à l'origine de la décadence moderne, pour annihiler le monde de l'être et ramener les valeurs humaines dans le champ d'une praxis fidèle à la Terre, une nouvelle méthode est mise en œuvre : il s'agit de substituer l'« essai » (« Versuch ») à l'esprit de système, de décrire au lieu d'expliquer par des raisons logiques et de multiplier les « hypothèses régulatrices ». Cette méthode respecte ainsi le caractère protéiforme de la réalité, et rend compte du fait que l'être est changeant et relatif. Toute connaissance est donc interprétative et nécessite que l'on passe les valeurs traditionnelles et les dogmes au tamis de l'ironie. L'ironie ne sert donc pas uniquement à détruire. Elle perd sa négativité et est dirigée vers un monde futur à construire, où l'Europe entrerait dans un nouvel âge tragique, dont les Grecs avaient ouvert la voie. De la nouvelle fusion entre le dionysiaque et l'apollinien renaîtrait une nouvelle naïveté, une naïveté consciente, qui coïnciderait avec une forme d'ironie supérieure.

L'influence de la philosophie nietzschéenne sur le XX<sup>e</sup> siècle est incontestable. Mais avant de s'exprimer dans le domaine de la philosophie, elle s'est tout d'abord manifestée dans la littérature germanophone.

---

<sup>127</sup> « Vorbereitung zu Zarathustra's naiv-ironischer Stellung zu allen heiligen Dingen (neue Form der Überlegenheit: das Spiel mit dem Heiligen). » in Friedrich NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente - Herbst 1885-Herbst 1886*, in *Sämtliche Werke in 15 Bänden* vol. XII, *op.cit.* p. 150.

## 1.5 Première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : nouvelle orientation du concept d'ironie, entre littérature et philosophie

### 1.5.1 Influence de Nietzsche sur le concept d'ironie dans la littérature germanophone

La philosophie, et en particulier la philosophie nietzschéenne, a incontestablement marqué de son empreinte les deux grands auteurs de la littérature germanophone qui ont explicitement placé l'ironie au centre de leurs réflexions : Thomas Mann et Robert Musil.

Dans ses romans comme dans ses nouvelles, Thomas Mann n'a cessé de thématiser la relation de l'apollinien et du dionysiaque, en particulier dans le rapport à l'art. Les personnages centraux de ses œuvres, de Hanno Buddenbrook à Adrian Leverkühn en passant par Tonio Kröger et Gustav von Aschenbach, sont des artistes écartelés entre les valeurs extrêmes, que sont l'esprit et la vie, sans jamais atteindre l'équilibre parfait qui constitue pour Nietzsche le retour du tragique et du seul rapport acceptable au monde. Cette vision du monde et de l'art est développée de façon plus théorique dans *Les considérations d'un apolitique*<sup>128</sup>. Dans cette réflexion sur l'art et la politique, Thomas Mann se fonde en partie sur la pensée nietzschéenne en opposant au « radicalisme », centré tout entier sur l'esprit, une « ironie » qui intègre le principe de vie<sup>129</sup>. Mais cette ironie n'est pas, comme chez Nietzsche, le déclencheur d'un nouveau rapport positif au monde. Au contraire, l'ironie de Thomas Mann consiste en une distanciation généralisée au monde, c'est à dire à la fois à l'esprit et à la vie<sup>130</sup>, et n'est pas destinée à être dépassée<sup>131</sup>. C'est l'écartèlement-même, entre l'esprit et la vie qu'il nomme « ironie », et c'est lui, et non pas l'impossible réconciliation de ces deux pôles, qui constitue le rapport au monde, propre à tout art et à tout artiste véritable<sup>132</sup>.

---

<sup>128</sup> Thomas MANN, *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918], Fischer, Francfort, 2001, cf. en particulier « Ironie und Radikalismus », p. 571-591.

<sup>129</sup> « [Ironie u Radikalismus] Das ist ein Gegensatz und ein *Entweder-Oder*. Der geistige Mensch hat die Wahl [...] entweder Ironiker oder Radikalist zu sein: ein drittes ist anständigerweise nicht möglich. [...] Es entscheidet sich dadurch, welches Argument ihm als das letzte ausschlaggebende und absolute gilt: das Leben oder der Geist [...] », in Thomas MANN, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, *op. cit.* p. 571.

<sup>130</sup> « Ironie aber ist immer Ironie nach beiden Seiten hin; sie richtet sich gegen das Leben sowohl wie gegen den Geist. », *ibid.* p. 576.

<sup>131</sup> « Zwei Welten, deren Beziehung erotisch ist [...] das sind Leben und Geist. Darum gibt es zwischen ihnen keine Vereinigung, sondern nur die kurze, berauschte Illusion der Vereinigung und Verständigung, eine ewige Spannung ohne Lösung. », *ibid.* p. 572.

<sup>132</sup> « Da aber Kunst nicht radikal sein kann, so wäre sie also ironisch? Sicher ist, dass ihre Mittel- und Mittlerstellung zwischen Geist und Leben ihr das Ironische zu einem sehr heimatlichen Element macht, und wenn ich nicht sage, dass Kunst immer ironisch sein müsse, so nenne ich Ironie doch im Gegensatz zum Radikalismus, ein künstlerisches Element. », *ibid.* p. 575.

Robert Musil se fonde sur un autre aspect de la pensée nietzschéenne pour élaborer sa propre conception de l'ironie. Le concept d'ironie chez Musil sera développé en détail ultérieurement, mais pour bien saisir l'évolution du terme, il convient ici d'en faire une présentation sommaire, centrée sur l'héritage nietzschéen. Musil s'inspire en effet profondément des considérations de Nietzsche sur l'aspect protéiforme de la réalité ainsi que sur la notion d'« essai ». Ulrich, le personnage central de *L'Homme sans qualités*, se fait le porte-parole de ces réflexions lorsqu'il considère que « Dieu crée le monde en pensant qu'il pourrait tout aussi bien être différent »<sup>133</sup>. C'est ce sentiment de contingence qui est à l'origine de sa distanciation ironique par rapport au réel. En effet, si l'on adopte ce point de vue, le possible, le « non-réalisé » a tout autant d'importance que le réel, et doit être pris en considération au même titre que celui-ci. Or la forme de l'essai est la plus apte à relayer la philosophie du possible, placée au cœur de l'œuvre, et associée à une crise du langage et du récit. Comme son nom l'indique, l'essai cherche la vérité sans jamais prétendre l'avoir trouvée et s'oppose à l'idée esthétique d'une totalité achevée. Mais chez Musil, l'ironie associée à cette philosophie des possibles ne conteste pas l'ensemble du réel, elle critique seulement les valeurs figées : les stéréotypes, les préjugés, les dogmatismes. La seule valeur acceptable réside dans le refus de toute idéologie, et celle-ci passe, dans l'œuvre de Musil, par une distanciation ironique. Cette ironie, qui remet en cause toute certitude n'en est pas moins positive, dans la mesure où son objectif et avant tout de dépasser les crises existentielles, langagières et narratives, nées de la modernité.

En plaçant ces nouvelles définitions de l'ironie, influencées par la philosophie nietzschéenne, au cœur de leur réflexion, Thomas Mann et Robert Musil contribuent à changer l'approche littéraire du phénomène. L'ironie n'est plus seulement une question de style, de technique d'écriture, mais prend une dimension bien plus large et est plutôt de l'ordre de la « tonalité », du rapport au monde. Ce rapport au monde s'exprime de plus dans un contexte spécifique, tant sur le plan esthétique que sur le plan historique, à savoir le début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire la modernité et l'expérience du premier conflit mondial.

### 1.5.2 Ironie et modernité

La pensée nietzschéenne propose une explication philosophico-historique de la situation intellectuelle occidentale à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en remontant jusqu'à l'antiquité grecque et à la distinction entre un principe logique apollinien et un principe dionysiaque

---

<sup>133</sup> « Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebensogut anders sein. », in Robert MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften* [1930], Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1978, p. 19.

désindividualisant. Mais il est possible également d'analyser la crise des valeurs propre au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle en l'intégrant dans une perspective moins globalisante et plus sociologique, c'est-à-dire en observant son contexte d'émergence : l'ère de la modernité. Cette modernité se caractérise par une tendance toujours plus grande à la fragmentation et à la classification du monde, qui permettent de mieux le comprendre et de mieux l'exploiter et conduisent au progrès et au développement économique. Mais cette segmentation du réel finit peu à peu par le rendre étranger à ceux qui y vivent, et est à l'origine d'une crise identitaire de la société moderne, dont les individus désolidarisés du monde finissent également par ressentir la fragilité de leur propre « moi ». Face à cette perte de confiance envers le réel, l'héritage romantique, et tout particulièrement le recours au concept d'« ironie », se retrouvent dans la pensée du début du XX<sup>e</sup> siècle, mais en se teintant d'un sens nouveau. Pierre Schoentjes cite notamment le philosophe et sociologue français Georges Palante qui pousse à l'extrême une vision du monde cependant partagée par un grand nombre de ses contemporains. Dans un article de 1906 intitulé « L'ironie : étude psychologique », Georges Palante considère en effet que le monde est régi par une « loi d'ironie », et que « l'attitude ironiste implique qu'il existe dans les choses un fond de contradiction, c'est-à-dire du point de vue de notre raison, un fond d'absurdité fondamental et irrémédiable. »<sup>134</sup>

Ce sentiment d'absurdité du monde est renforcé encore après l'expérience de la Première Guerre mondiale, et tout particulièrement du côté des vaincus, qui contrairement aux vainqueurs ne peuvent pas se raccrocher à l'idée que cette guerre avait un sens (en l'occurrence, mener à la victoire). Hugo von Hofmannsthal a exprimé entre autres ce sentiment en 1921 dans un article de la *Neue Freie Presse* de Vienne, sous un titre faisant explicitement référence à la notion d'ironie, *Die Ironie der Dinge* :

L'essence de la comédie, c'est l'ironie, et il n'y a rien de tel que de perdre une guerre pour nous faire comprendre l'ironie qui régit toutes les choses en ce monde [...] La guerre met tout en rapport avec tout, l'apparemment grand avec l'apparemment petit, elle place un nouveau maître au-dessus de l'ancien qui se fait dominer à son tour, elle associe l'héroïque au mécanique, le pathétique au financier, et ainsi de suite sans fin.<sup>135</sup>

La perte des valeurs et de l'ordre du monde, associés à la modernité ont ainsi été exacerbés par le bouleversement complet, à travers l'expérience de la Grande Guerre, des normes et des équilibres déjà précaires. Cependant, en rapprochant cette ironie de la guerre de l'ironie des comédies, Hofmannsthal nous éclaire également sur la tonalité nouvelle que prend le concept d'ironie dans ce contexte : il ne s'agit plus ici de l'ironie

---

<sup>134</sup> Cf. Pierre SCHOENTJES, *op. cit.* p. 265.

<sup>135</sup> Hugo VON HOFMANNSTHAL, « Die Ironie der Dinge », in *Gesammelte Werke: Prosa*, Herbert Steiner (éd.), Francfort, Fischer, 1966, t.IV, p. 40-44. Cité par Pierre Schoentjes, *op. cit.* p. 67.

extrêmement sérieuse de l'époque romantique, considérée comme médiatrice entre le monde et une vérité transcendante, mais d'une ironie proche de la dérision, ne se prenant elle-même pas au sérieux.

### 1.5.3 L'approche de Jankélévitch

Dans ce contexte de l'entre-deux-guerres et de la conception d'un monde ironique car absurde, il faut cependant évoquer l'analyse du concept d'ironie proposée en 1936 par Vladimir Jankélévitch dans la première version de *l'Ironie*<sup>136</sup>, qui par sa tonalité optimiste, semble aller totalement à contre-courant. Cette tonalité toute particulière s'explique par le fait que Jankélévitch ne part pas d'une analyse de son époque, mais se pose en héritier d'une longue réflexion philosophique sur l'ironie. L'espoir nietzschéen en une nouvelle forme de pensée associant ironie et naïveté n'est pas loin lorsque Jankélévitch considère l'ironie comme un extrême paradoxe par lequel les contraires successifs deviennent simultanés et lorsqu'il la compare (en se réfugiant certes derrière la pensée romantique) à l'innocence qui précède le péché c'est-à-dire le schisme entre le bien et le mal<sup>137</sup>. Jankélévitch partage également la méfiance de Kierkegaard à l'égard d'une ironie illimitée, qui justement en étant tout, finit par n'être plus rien, plus rien que l'« ennui » de « pouvoir aller n'importe où et devenir n'importe quoi » sans jamais se décider pour rien<sup>138</sup>. À cette ironie « nihilisante » (qu'il associe comme Kierkegaard à la pensée romantique), Jankélévitch oppose l'ironie « heuristique » de Socrate ou des penseurs des Lumières<sup>139</sup>, et c'est à partir de cette foi en une ironie foncièrement positive qu'il développe sa propre conception de la notion.

Jankélévitch définit avant toute chose l'ironie comme un mouvement de conscience. Selon lui, le progrès de l'ironie va de pair avec le progrès de la conscience. Ce progrès est lié à diverses qualités propres à l'ironie. D'une part, l'ironie, en relativisant nos tragédies intérieures, nous permet de dépassionner nos sentiments et d'aborder le monde qui nous entoure avec plus de lucidité (voire avec plus de « sagesse »)<sup>140</sup>. D'autre part, cette relativisation consiste en la découverte d'une pluralité de points de vue possibles, l'ironie idéale adoptant « tour à tour une infinité de points de vue en sorte qu'ils se corrigent mutuellement »<sup>141</sup>. Mais cette relativisation n'est pas condamnée à se muer

---

<sup>136</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*

<sup>137</sup> *Ibid.* p. 136.

<sup>138</sup> *Ibid.* p. 143-153.

<sup>139</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>140</sup> *Ibid.* p. 26-30.

<sup>141</sup> *Ibid.* p. 30.

en ennui. L'ironie, définie par Jankélévitch comme « bonne conscience »<sup>142</sup>, ne morcelle le réel que pour éviter le pathos, ce qui ne signifie pas qu'elle n'ait pas d'arrière-pensée sérieuse. Elle morcelle les totalités dogmatiques pour que la conscience soit obligée d'interpréter, de compléter et de construire une vérité ésotérique. De même l'ironiste ne badine avec les valeurs que parce qu'il croit aux valeurs et ne relativise les détails que pour aller à l'essentiel, son but ultime étant, pour Jankélévitch, de restaurer « un esprit innocent et un cœur inspiré »<sup>143</sup>.

À ces considérations métaphysiques sur l'ironie, Jankélévitch associe également une réflexion plus spécifique sur la relation qui lie l'ironie au langage et à l'art. Il reflète par là les préoccupations de son temps et annonce les recherches de ses successeurs. En effet, Jankélévitch pointe du doigt les limites du langage, constatant qu'une multitude d'intentions ne trouvent pas de signe univoque dans la gamme limitée de signes dont nous disposons, et que tout langage, à l'image de l'ironie, dérobe la pensée plutôt qu'il ne la livre. Mais l'ironie, justement, en revendiquant son rapport « allégorique et pseudologique »<sup>144</sup> au langage, rend possible un mouvement de va-et-vient entre la pensée et le langage. Et ce mouvement de va-et-vient n'est pas un jeu à somme nulle, car là où l'ironie est passée, il y a toujours plus de vérité et plus de lumière.

#### 1.5.4 Conséquences de cette définition élargie de l'ironie

Associée comme on l'a vu à un rapport au monde (plus ou moins optimiste), à un état d'esprit, à une « tonalité » de l'expression, la notion d'ironie devient dès lors très difficile à cerner dans une théorie philosophico-littéraire globale, puisqu'il y a autant d'ironies que d'auteurs et de textes particuliers, exprimant tous un rapport au monde spécifique. C'est ce qui explique qu'à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle les études sur l'ironie ont une nette tendance à se spécialiser. Les approches littéraires notamment analysent presque exclusivement l'ironie dans un corpus spécifique.

Beda Alleman tente certes dans les années 50 de donner une définition globale de la notion d'un point de vue strictement littéraire, en s'interrogeant sur la compatibilité entre l'ironie et l'essence poétique du langage en littérature<sup>145</sup>. C'est sous cet angle qu'il analyse les manifestations littéraires de l'ironie ainsi que les réflexions théoriques et philosophiques qui lui sont consacrées depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en se demandant toujours si l'ironie parvient à quitter la sphère du fini et du contingent pour devenir un

---

<sup>142</sup> *Ibid.* p. 54.

<sup>143</sup> *Ibid.* p. 186.

<sup>144</sup> *Ibid.* p. 42.

<sup>145</sup> Beda ALLEMANN, *Ironie und Dichtung*, *op. cit.*



véritable principe poétique. On peut cependant reprocher à Beda Allemann, dans cette analyse, de ne proposer de l'ironie que des définitions *ex negativo*. Cette difficulté à définir l'ironie d'un point de vue purement littéraire l'oblige d'ailleurs, quelques années plus tard, à en faire l'objet d'une réflexion spécifique. En effet dans un article intitulé explicitement « De l'ironie en tant que principe littéraire »<sup>146</sup>, Beda Allemann précise sa démarche : il cherche à trouver une définition « proprement littéraire » de l'ironie, qui ne soit ni rhétorique, ni philosophique, c'est-à-dire qui ne se réduise pas à l'analyse des antiphrases et ne désigne pas non plus une attitude intellectuelle, un rapport de l'auteur au monde. Pour rompre avec la tradition philosophique, il affirme alors la nécessité de considérer l'ironie littéraire comme un mode de discours. Mais en partant du principe paradoxal que « le manque de signaux devient [...] la condition *sine qua non* du degré le plus haut que puisse atteindre l'ironie »<sup>147</sup>, il rend impossible toute définition formelle du concept. Il ne parvient à sortir de cette impasse qu'en établissant une distinction entre « l'attitude personnelle et arbitraire d'un auteur » (qui serait l'expression d'une ironie philosophique) et « un rapport à l'état du monde [...] que nous ne pouvons saisir et que nous ne saisissons que par la langue » et qui est donc immédiatement en rapport avec l'ironie interprétée comme « mode de discours »<sup>148</sup>. Cependant, cette nouvelle définition théorique reste très vague tant qu'elle n'est pas appliquée à un texte concret.

Le renouveau d'une approche plus globale de l'ironie est alors impulsé dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle par l'influence non plus de la philosophie, mais de la linguistique, qui se développe au cours du siècle.

## 1.6 Ironie et essor de la linguistique au XX<sup>e</sup> siècle

On considère généralement que la linguistique moderne naît en 1916, avec le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, qui appréhende la langue comme un système, où chacun des éléments n'est définissable que par les relations (d'équivalence ou d'opposition) qu'il entretient avec les autres. En 1929 dans les premiers travaux du Cercle linguistique de Prague, c'est le terme de « structure » qui est employé pour décrire des faits linguistiques, et ces types d'approche seront désormais placés sous l'appellation générale de « structuralisme ». Cette conception structuraliste de la langue ouvre un large champ d'étude, la linguistique, qui se fixe pour but d'étudier et de décrire

---

<sup>146</sup> Beda ALLEMANN, « De l'ironie en tant que principe littéraire », in *Poétique* 36, Seuil, Paris, 1978, p. 385-398. Traduction de Jean-Pierre Morel.

<sup>147</sup> *Ibid.* p. 390.

<sup>148</sup> *Ibid.* p. 398.

les mécanismes du langage, par opposition à la grammaire et à la rhétorique traditionnelles qui se veulent normatives et prescriptives. Il n'est cependant pas étonnant, dans la mesure où elle partage en partie avec ces disciplines les mêmes objets d'étude (la syntaxe ou le discours) que la linguistique leur emprunte certains concepts et certains angles d'analyse. Ainsi, lorsque la recherche linguistique commence à s'intéresser à l'ironie dans les années 60, elle se démarque certes de la rhétorique en prenant pour principal champ d'investigation le langage quotidien (plus ou moins spontané), mais se réfère tout de même explicitement à la définition rhétorique classique du concept pour tenter de redéfinir une ironie « verbale », recentrée sur le langage, par opposition aux définitions littéraires et philosophiques du concept. La définition classique de l'ironie, selon laquelle celle-ci consiste à dire le contraire de ce que l'on veut faire entendre, sert ainsi de point de départ à la plupart des analyses linguistiques de l'ironie. Toutes ces études mettent en avant le caractère restrictif de cette formulation, mais y réagissent différemment. Plutôt que de présenter les études linguistiques consacrées à l'ironie dans leur ordre d'apparition chronologique, nous avons préféré, par souci de clarté et de concision, analyser successivement les diverses problématiques fondamentales liées à la notion, en comparant pour chacun des points traités les principaux arguments développés par divers linguistes.

### 1.6.1 Approche structuraliste de l'ironie au niveau de la proposition

- Ironie comme principe d'opposition ou de contradiction sémantique

Certains linguistes tentent de reformuler la définition rhétorique de l'ironie en termes de sémantique et considèrent que l'ironie présente une structure sémantique contradictoire, c'est-à-dire qu'au niveau de la proposition, un sens littéral entre en contradiction avec un sens second. Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>149</sup> par exemple, l'« anti-phrase » est au fondement de toute ironie proprement verbale. Elle analyse ce principe de contradiction (ou tout au moins d'opposition) du point de vue de la linguistique structurale et définit le concept en termes de relation entre signifiant et signifié. Ainsi l'ironie consiste selon elle à associer deux signifiés à un même signifiant : un signifié littéral manifeste et un signifié intentionnel suggéré. Ce qui caractérise alors l'énoncé ironique c'est qu'à l'inverse du cas général, le sens suggéré y constitue le « vrai » sens ; le sens littéral y est connoté et le sens second dénoté.

---

<sup>149</sup> Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « Problèmes de l'ironie », in *L'Ironie*, *op. cit.* p. 19.

Alice Myers et David Kaufer<sup>150</sup> sont beaucoup plus critiques à l'égard de la définition classique. Ils en dénoncent les limites, en démontrant que tout énoncé sémantiquement contradictoire n'est pas forcément ironique. Il peut par exemple être, selon eux, tout simplement absurde, ou comme le suggère plus tard Laurent Perrin, faire référence à un monde contrefactuel, imaginaire ou merveilleux<sup>151</sup>. L'élargissement de la théorie de la contradiction à une théorie plus générale de la substitution leur semble tout aussi problématique dans la mesure où l'ironie n'est pas le seul phénomène à jouer sur la substitution d'un sens littéral et d'un sens intentionnel. C'est également le cas par exemple de la métaphore.

Alain Berrendonner montre lui aussi les insuffisances de cette définition en considérant que toute figure et tout trope reposent sur l'identification d'une contradiction interne à l'énoncé. La métaphore associe elle aussi généralement deux sèmes qui contiennent des traits inhérents incompatibles (humain vs. inhumain par exemple dans l'énoncé « Cette actrice mugit. ») Ainsi la notion de structure sémantique contradictoire ne permet pas de rendre compte des particularités de l'ironie et ne peut donc faire office de définition.<sup>152</sup>

#### ▪ Recherche de signes spécifiques au niveau de la proposition

Puisque la notion de contradiction sémantique ne permet pas à elle seule de définir l'ironie, certains linguistes se sont efforcés de chercher les signes spécifiques récurrents de l'ironie, toujours au niveau de la proposition.

Ursula Oomen<sup>153</sup> part du constat que toute phrase ne peut pas être employée de manière ironique, et en déduit que l'ironie est liée à certaines caractéristiques structurelles de la phrase. Elle s'intéresse alors de façon ciblée aux prédicats propres à permettre l'ironie, tout en considérant qu'il faudrait étendre ce genre d'étude à d'autres composants de la phrase. En ce qui concerne les prédicats, elle démontre que certaines classes de prédicats se prêtent plus volontiers que d'autres à un emploi ironique, en particulier les prédicats factifs et émotifs<sup>154</sup>, ainsi que les prédicats graduables<sup>155</sup>. Elle explique cette

---

<sup>150</sup> Edgar LAPP, *op. cit.* p. 39-41. Renvoie à Alice MYERS « Towards a Definition of Irony », *op. cit.* et David KAUFER, *op. cit.*

<sup>151</sup> Laurent PERRIN, *op. cit.* p. 26-27.

<sup>152</sup> Alain BERRENDONNER, *op. cit.* p. 178.

<sup>153</sup> Ursula OOMEN, *op. cit.*

<sup>154</sup> Les prédicats factifs étant ceux qui peuvent introduire une subordonnée en « dass », dont le contenu est présenté comme vrai. Par exemple : *es ist wundervoll, es freut mich, es tut mir leid, ...* Ils sont en général émotifs, et ceux qui ne le sont pas (par exemple *es ist möglich, wahr, gewiss*) se prêtent plus difficilement à l'ironie, cf. *ibid.* p. 27.

<sup>155</sup> Par exemple *groß, alt, intelligent* par opposition à *geschieden* ou *verheiratet*.

affinité structurelle en faisant l'hypothèse que l'ironie est toujours liée à une forme d'évaluation. En se référant à la fonction de l'énoncé ironique, Ursula Oomen montre qu'il est cependant difficile d'analyser les faits d'ironie simplement au niveau de la proposition, sans se référer à un autre niveau d'analyse, à savoir celui de la pragmatique.

Ce constat est partagé par tous les linguistes qui ont tenté de découvrir les signaux de l'ironie. Ainsi Harald Weinrich<sup>156</sup>, qui considère que la signalisation de l'ironie est un élément constitutif du phénomène lui-même (et le distingue notamment du mensonge), énumère les métaphores étranges, les phrases à rallonge ou encore les reprises de termes, comme éléments susceptibles de signaler l'ironie, mais il souligne également l'importance des signaux paralinguistiques que sont les mimiques, les gestes, l'intonation, et renonce à une systématisation de ces indices en constatant que pratiquement tout peut signaler l'ironie.

Douglas Colin Muecke<sup>157</sup> place quant à lui dans sa liste d'indices : un contraste entre des éléments du système linguistique ou paralinguistique, des guillemets, des soulignements, des points d'exclamation, des propositions contradictoires, des erreurs logiques, des déviations inattendues au niveau de la forme linguistique, des connotations incongrues, toute forme de déviation stylistique, des exagérations. Norbert Groeben et Brigitte Scheele<sup>158</sup> analysent et complètent de manière systématique cette liste (notamment en y intégrant des signaux liés au niveau pragmatique) en constatant qu'il ne s'agit jamais d'indices spécifiques, propres à l'ironie, mais simplement d'éléments gênant la compréhension littérale (« *Störfaktoren* »). Cette notion de « *Störfaktoren* » semble aller tout à fait dans le sens des analyses de Muecke, puisqu'il constate lui aussi l'impossibilité d'une signalisation univoque de l'ironie. Il évoque notamment la proposition du publiciste Alcanter de Brahm (de son vrai nom Marcel Bernhardt), qui en 1899, dans un essai intitulé *L'Ostentoir des Ironies*<sup>159</sup>, suggérait d'utiliser une ponctuation particulière pour signaler l'ironie (« *ι* ») : pour Muecke ce point n'aiderait aucunement à désambiguïser l'ironie puisqu'il pourrait lui-même faire l'objet d'un emploi ironique<sup>160</sup>.

---

<sup>156</sup> Harald WEINRICH, *Linguistik der Lüge*, op. cit. p. 59-66.

<sup>157</sup> Douglas Colin MUECKE, *The Compass of Irony*, op. cit.

<sup>158</sup> Norbert GROEBEN et Brigitte SCHEELE, op. cit.

<sup>159</sup> Alcanter DE BRAHM, *L'Ostentoir des ironies, essai de métacritique*, Bibliothèque d'art de 'la Critique', Paris, 1899-1900.

<sup>160</sup> On peut noter cependant que comme le précise Pierre Schoentjes dans sa *Poétique de l'ironie* (op. cit. p. 259), Alcanter de Brahm emploie son point d'ironie non pas tant pour signaler les ironies verbales que pour souligner des ironies de situation qui de toute manière ne pouvaient pas passer inaperçues. Le point d'ironie ne lui sert donc pas à désambiguïser son discours mais simplement à attirer l'attention du lecteur sur des paradoxes et à l'engager ainsi à la réflexion. Son usage est plus philosophique que rhétorique.

L'incompatibilité entre ironie et indices formels univoques ainsi que l'importance soulignée à plusieurs reprises des signaux paralinguistiques, indiquent que l'énoncé ironique ne peut pas être défini uniquement au niveau de la proposition. Pour pouvoir décrire de manière adéquate ce phénomène, il faut également l'analyser d'un point de vue pragmatique en prenant en compte le contexte et la situation d'énonciation.

## 1.6.2 Ironie et pragmatique : l'interaction ironique

### ▪ Trio actantiel et implication conversationnelle

Contrairement à l'analyse propositionnelle, l'analyse pragmatique de l'ironie semble permettre de dégager certaines caractéristiques spécifiques de l'ironie. L'interaction ironique se distingue à la fois par sa configuration actantielle et par son mode de fonctionnement.

D'une part en effet, les définitions pragmatiques s'accordent à voir dans la notion de « trio actantiel » l'une des caractéristiques spécifiques de l'ironie. Cette notion, introduite en 1966 par Harald Weinrich<sup>161</sup>, et inspirée du modèle proposé par Freud<sup>162</sup> pour analyser le mot d'esprit, fait depuis l'objet d'un consensus. On la retrouve par exemple chez Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>163</sup>, selon qui l'ironie verbale met toujours en relation trois actants, que l'on peut nommer par exemple locuteur, récepteur et cible. Ces trois actants fonctionnels peuvent bien sûr coïncider substantiellement et on a notamment affaire à de l'auto-ironie lorsque le locuteur se prend lui-même pour cible.

D'autre part, les lois qui régissent la communication entre le locuteur et le récepteur présentent, dans le cas de l'ironie, certaines particularités. Per-Kristian Halvorsen<sup>164</sup>, qui centre son analyse sur le locuteur, formule les trois conditions requises selon lui pour la production de l'ironie : le locuteur croit que le sens littéral de l'énoncé est faux ; le locuteur croit que l'inverse est vrai ; l'intention du locuteur est de faire comprendre que les deux premières conditions sont remplies. Cette analyse pragmatique permet certes de distinguer l'ironie du mensonge, mais elle reste incomplète dans la

---

<sup>161</sup> « Man erleichtert sich die linguistische Analyse der Ironie, wenn man sich das elementare Kommunikationsmodell, von dem diese Überlegungen ausgegangen sind, dadurch zu einem elementaren Ironiemodell erweitert denkt, dass neben dem Sprecher und dem Hörer noch eine dritte Person zugegen ist. » in Harald WEINRICH, *Linguistik der Lüge*, *op. cit.* p. 63.

<sup>162</sup> « Der psychische Vorgang des Witzes vollendet sich zwischen der ersten, dem Ich, und der dritten, der fremden Person, nicht wie beim Komischen zwischen dem Ich und der Objektperson. » in Sigmund FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [1905], Fischer Verlag, Francfort, 1940, p. 161.

<sup>163</sup> Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « Problèmes de l'ironie », in *L'Ironie*, *op. cit.* p. 17-18.

<sup>164</sup> Per-Kristian HALVORSEN, « Semantics of Irony and Sarcastic Utterances », *op. cit.*

mesure où Halvorsen ne s'intéresse qu'à la production de l'ironie sans prendre en considération la réception, contrairement à Herbert Paul Grice qui propose à la même période une approche plus globale du phénomène<sup>165</sup>. En effet, dans la théorie de la communication de Grice, le récepteur joue lui aussi un rôle fondamental. Cette théorie se fonde sur un principe de rationalité inhérent à tout acte de communication, selon lequel les interlocuteurs font toujours un usage efficace de la langue, et que Grice formule à travers quatre groupes de maximes de la conversation. Or dans ce système, l'ironie fait entorse à l'une de ces maximes, et plus précisément à la première maxime de qualité, prescrivant de ne pas dire ce que l'on tient pour faux. Mais de tels manquements aux maximes de la conversation ne sont pas rares, et Grice considère que, dans une situation concrète, le récepteur, partant du principe que le locuteur se comporte de façon coopérative, comprend ce que veut faire entendre celui-ci dans son énoncé, même si cette intention ne ressort pas directement de l'énoncé lui-même. C'est ce que Grice nomme l'« implicature conversationnelle »<sup>166</sup>, et qui permet d'expliquer le fonctionnement de l'ironie d'un point de vue conversationnel. Wolfgang Berg poursuit la réflexion de Grice en soulignant l'importance de la subjectivité à la fois du locuteur et du récepteur<sup>167</sup>. Un locuteur peut considérer son énoncé comme clair et informatif sans que le récepteur soit pour autant du même avis. Pour cette raison, Berg préconise d'analyser selon deux angles d'approche distincts l'ironie considérée du point de vue de l'intention et l'ironie considérée du point de vue de la réception.

C'est ce que s'efforcent de faire notamment Norbert Groeben et Brigitte Scheele<sup>168</sup> en analysant les processus de production et de réception de l'ironie d'un point de vue psycholinguistique. Selon eux, la faculté d'accepter et de comprendre un énoncé incongru suppose la présence, chez le récepteur, de certaines conditions cognitives : la faculté de générer des interprétations variées, c'est-à-dire de penser selon différentes catégories, une certaine flexibilité dans l'évaluation de normes, de rôles, de valeurs, de points de vue, une tolérance à l'ambiguïté en général<sup>169</sup>. Cette thèse semble confirmée par les études de la

---

<sup>165</sup> Herbert Paul GRICE, « Logic of Conversation », in Peter Cole (éd.), *Syntax and Semantics*, Vol. 3, *Speech Acts*, Academic Press, New York, 1975, p. 41-58, article traduit en français par Frédéric BERTHET et Michel BOZON, « Logique et conversation » in *Communications* 30, Seuil, 1979, p. 57-72.

<sup>166</sup> Ce que Grice nomme « conversational implicature » a été traduit par Frédéric Berthet et Michel Bozon par « implicature conversationnelle », mais la terminologie « implicature conversationnelle » est également employée en français, c'est le cas dans le *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* de Jacques Moeschler et Anne Reboul (Seuil, Paris, 1994), notamment aux chapitres 7 et 9.

<sup>167</sup> Wolfgang BERG, *Uneigentliches Sprechen - Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes und rhetorischer Frage*, Narr, Tübingen, 1978.

<sup>168</sup> Norbert GROEBEN et Brigitte SCHEELE, *op. cit.*

<sup>169</sup> *Ibid.* p. 11.

psychologue Ellen Winner<sup>170</sup>, qui montrent que les enfants comprennent difficilement l'ironie avant l'âge de six ou sept ans, alors qu'ils saisissent beaucoup plus tôt d'autres formes de langage « indirect », et notamment la métaphore. Elle explique cette différence de traitement par le fait que la métaphore est descriptive, c'est-à-dire exprime une propriété de l'objet, alors que l'ironie est évaluative, exprime une relation du locuteur au monde, et nécessite de ce fait une plus grande expérience. Plus récemment, Linda Hutcheon a souligné plus radicalement encore « la complexité des dimensions sociales et interactives du fonctionnement de l'ironie »<sup>171</sup>. Selon elle, tout individu appartient simultanément à de multiples communautés discursives, ayant chacune ses propres normes, et l'incapacité d'un récepteur à interpréter certains énoncés comme étant ironiques, s'explique non pas par une incompetence à comprendre de façon générale le fonctionnement de l'ironie, mais bien plutôt par son appartenance à une communauté discursive différente de celle de l'ironiste. On peut se référer au constat selon lequel l'ironie (par exemple d'un texte littéraire ou journalistique) est d'autant plus difficile à comprendre que l'on s'éloigne dans le temps et dans l'espace de son contexte d'énonciation. Linda Hutcheon base quant à elle sa théorie sur le fait que les marqueurs textuels signalant l'ironie sont d'autant moins prononcés que le contexte partagé est plus large.<sup>172</sup> Ce fonctionnement de l'ironie lui confère, toujours selon Linda Hutcheon, une affinité certaine avec la politique car en s'appropriant la forme des discours dominants qu'elle conteste, l'ironie peut être écoutée, voire comprise par le pouvoir auquel elle s'oppose et ainsi en miner d'autant plus efficacement la stabilité. Le risque étant bien sûr que cette intimité avec les discours dominants ne passe pour une complicité.<sup>173</sup> Cette analyse montre à la fois l'importance de la réception de l'ironie, et l'intention dans laquelle elle peut être utilisée par le locuteur. La plupart des analyses du concept tentent elles aussi d'expliquer pourquoi le locuteur a recours à l'ironie.

#### ▪ Fonctions de l'ironie

L'influence de la rhétorique sur les analyses linguistiques de l'ironie est perceptible également lorsqu'il s'agit d'en définir les fonctions. Catherine Kerbrat-Orecchioni notamment reprend l'héritage de la rhétorique qui définit l'ironie comme une arme au service de l'orateur qui blâme la cible de son argumentation en feignant de la louer. Elle associe ainsi l'ironie à « la raillerie » et insiste sur la position offensive du locuteur qui par l'ironie « attaque, agresse, vise une cible », et constate que l'ironie, qui a

---

<sup>170</sup> Ellen WINNER, *The Point of Words. Children's Understanding of Metaphor and Irony*, Cambridge, Londres, 1988.

<sup>171</sup> Linda HUTCHEON, « Politique de l'ironie », in Pierre SCHOENTJES, *op. cit.* p. 291.

<sup>172</sup> *Ibid.* p. 298.

<sup>173</sup> *Ibid.* p. 300.

une affinité certaine avec les termes axiologiques, « décrit généralement en termes valorisant une réalité qu'il s'agit de dévaloriser »<sup>174</sup>. Cette définition des fonctions de l'ironie ne fait cependant pas l'unanimité.

Ainsi, Alain Berrendonner renverse la définition rhétorique et considère que l'ironie a une fonction fondamentalement « défensive »<sup>175</sup>. En effet, selon lui, le rôle essentiel de l'ironie est de déjouer les sanctions que les normes institutionnelles imposent à tout comportement (y compris linguistique) inconvenant. Cela permet d'expliquer selon lui pourquoi l'ironie emploie généralement des termes valorisants pour exprimer un blâme, plutôt que l'inverse : ce n'est pas parce que l'ironie sert intrinsèquement à agresser, à dire du mal, mais bien plutôt parce qu'elle contourne une norme qui considère comme inconvenant de dire du mal. Outre le fait de déjouer de possibles sanctions, l'ironie offre plus de liberté d'argumentation au locuteur. En effet, selon Berrendonner, l'argumentation présente deux inconvénients majeurs pour le locuteur : en prenant position, il restreint d'une part les possibilités de développement de son propre discours, et risque d'autre part d'être taxé d'incohérence s'il décide de changer de classe d'arguments. L'ironie lui permet d'éviter ces inconvénients, puisque l'ambiguïté du propos lui laisse une certaine latitude<sup>176</sup>. Les avantages argumentatifs de l'ironie sont développés également par Laurent Perrin<sup>177</sup>. Selon lui, l'ironie peut permettre soit de mettre en évidence le caractère inacceptable d'une opinion en la ruinant de l'intérieur, soit au contraire (lorsqu'elle consiste en une tournure négative) de renforcer la crédibilité de l'opinion qu'elle feint de réprover, justement en la mettant à l'épreuve de la contradiction dont elle ressort victorieuse.

Plus récemment, Martin Hartung souligne quant à lui que les tournures négatives ironiques sont extrêmement rares. Il explique ce phénomène en reprenant l'idée, développée en 1982 par David Kaufer<sup>178</sup> et en 1983 par Ursula Oomen, selon laquelle l'ironie est avant tout un procédé d'évaluation<sup>179</sup>. Or une évaluation négative (une critique donc) a toujours un impact très fort sur une interaction sociale. En la formulant de manière indirecte, l'ironie a donc l'énorme avantage, du point de vue communicationnel, d'éviter d'éventuels conflits. Or l'inverse n'est pas vrai : dans une évaluation ironique

---

<sup>174</sup> Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « Problèmes de l'ironie », in *L'Ironie*, *op. cit.* p. 11-12.

<sup>175</sup> Alain BERRENDONNER, *op. cit.* p. 228.

<sup>176</sup> *Ibid.* p. 231-239.

<sup>177</sup> Laurent PERRIN, *op. cit.* p. 183 et 224.

<sup>178</sup> David KAUFER, « Ironic Evaluations », in *Communication Monographs* vol.48, 1981, p. 25-38.

<sup>179</sup> Pour Martin Hartung en effet, il faut chercher la définition de l'énoncé ironique dans sa fonction et non pas dans sa forme. Selon lui, l'analyse linguistique de l'ironie, en se concentrant tout d'abord sur la structure des énoncés et non sur leur forme, a perdu de vue ce qui était pourtant central dans l'analyse rhétorique classique du concept, à savoir les effets de l'ironie sur l'auditoire. cf. Martin HARTUNG, *op. cit.* p. 20.



négative, l'aspect négatif, même s'il est démenti, joue encore un rôle important, et ne peut que nuire à l'effet communicatif visé que serait l'éloge<sup>180</sup>.

Certains linguistes s'intéressent de façon plus spécifique encore au rôle de l'ironie dans la communication en observant le phénomène au-delà de ses effets dans l'argumentation. Veronika Ehrich et Günther Saile<sup>181</sup> notamment analysent l'ironie du point de vue des échanges sociaux en considérant qu'elle permet au locuteur de protéger son « image » (au sens social du terme). Norbert Groeben et Brigitte Scheele<sup>182</sup> reprennent cette hypothèse en posant que l'ironie donne au locuteur le moyen d'exercer un contrôle cognitif sur son entourage, c'est-à-dire de protéger son identité grâce à une distanciation cognitive contre les menaces (réelles ou ressenties) du monde environnant. Cette affirmation identitaire peut amener le récepteur à se solidariser voire à s'identifier avec le locuteur, en opposition à un tiers (la cible de l'ironie), et conduire ainsi à un sentiment d'appartenance à une communauté de pensée. Cependant, comme le soulignent Groeben et Scheele, même lorsqu'elle rassemble, l'ironie se distancie toujours clairement, et par son fonctionnement même, de toute forme d'enthousiasme dogmatique. Elle reste d'ailleurs étrangère à l'enthousiasme en général, jouant le rôle d'un garde-fou empêchant l'ironiste de se laisser aller à ses passions et à ses angoisses<sup>183</sup>, ou encore ménage un espace de détente lorsque celui-ci est confronté à une situation émotionnellement dense<sup>184</sup>. Si l'on se place du point de vue du récepteur également, l'ironie peut permettre de tempérer l'échange et de garder la face. Andreea Ghita montre notamment qu'un énoncé ironique peut toujours être interprété de multiples façons et offre au récepteur une large palette de réactions possibles.<sup>185</sup>

L'analyse pragmatique n'étudie pas uniquement les conditions et les fonctions de l'interaction ironique, mais également le fonctionnement de l'énoncé ironique lui-même.

---

<sup>180</sup> Martin HARTUNG, *op. cit.* p. 166-167.

<sup>181</sup> Veronika EHRICH et Günther SAILE, « Über nicht-direkte Sprechakte », *op. cit.* p. 286.

<sup>182</sup> Norbert GROEBEN et Brigitte SCHEELE, *op. cit.* p. 15.

<sup>183</sup> *Ibid.* p. 16-17.

<sup>184</sup> Ursula OOMEN, *op. cit.* p. 37.

<sup>185</sup> Andreea GHITA, « Pragmatic Aspects of the Ironic Dialog », in Heinrich LÖFFLER (éd.), *Dialoganalyse IV, Referate der 4. Arbeitstagung Basel 1992, I*, Niemeyer, Tübingen, 1993, p. 309-310.

### 1.6.3 Ironie et pragmatique : modèles théoriques permettant de cerner le fonctionnement de l'énonciation ironique

- Ironie et actes de langage

Pour analyser plus précisément l'énoncé ironique lui-même d'un point de vue pragmatique, les linguistes ont dans un premier temps tenté d'expliquer son fonctionnement dans le cadre de la théorie des actes de langage telle que la présentent John Langshaw Austin<sup>186</sup> et John Rogers Searle<sup>187</sup>. Austin propose une approche ternaire de tout énoncé en distinguant : l'acte locutoire, à savoir le contenu propositionnel de l'énoncé ; l'acte illocutoire qui désigne, dans le cadre de la communication, l'actualisation de ce contenu, qui peut être présenté sur un mode représentatif, directif, commissif, expressif ou déclaratif ; l'acte perlocutoire, c'est-à-dire les conséquences effectives (variables et imprévisibles) de l'énoncé sur le partenaire de discours. Cette théorie permet de distinguer les actes de langage directs, où la forme illocutoire de l'énoncé correspond à l'intention communicative du locuteur, et les actes de langage indirects, qui présentent un décalage ou une contradiction entre la forme et la fonction illocutoire<sup>188</sup>. Cette notion de contradiction n'est pas sans rappeler la définition rhétorique classique de l'ironie, et l'on comprend aisément que certains linguistes aient été tentés d'analyser les énoncés ironiques comme des actes de langage indirects. C'est ce que

---

<sup>186</sup> John Langshaw AUSTIN, *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, J. O. Urmson, Clarendon, Oxford, 1962.

<sup>187</sup> John Rogers SEARLE, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1969.

<sup>188</sup> L'on peut citer comme exemple d'acte de langage indirect ce passage des noces de Cana dans l'Évangile selon Saint Jean (2, 1-11) : « Le vin venant à manquer, la mère de Jésus lui dit « Ils n'ont pas de vin ». Jésus lui dit « Que me veux-tu, femme ? Mon heure n'est pas encore venue ». » Sur le plan de la forme illocutoire, la remarque de Marie est exprimée sur le mode déclaratif. Mais Marie ne constate pas simplement qu'il n'y a plus de vin, elle le dit à son fils pour qu'il résolve le problème. Sa remarque équivaut en réalité à dire « donne leur du vin » et relève donc du mode directif. Il s'agit donc ici d'un acte de langage indirect où la forme illocutoire déclarative est en décalage par rapport à la fonction illocutoire directive. Ce décalage est si clair que la réponse de Jésus se réfère à la fonction illocutoire de l'énoncé précédent c'est-à-dire à l'ordre (ou à la requête) de sa mère.

Il faut également souligner ici le fait que la notion d'acte illocutoire est controversée. Alain Berrendonner notamment y voit une « notion suspecte » (cf. *Éléments de pragmatique linguistique*, *op. cit.*, p. 14), en arguant entre autres que pour expliquer les actes de langage indirects il faut accepter l'existence d'un illocutoire explicite et d'un illocutoire implicite. Or selon lui, seule l'existence d'une propriété commune justifierait qu'on ait recours à une seule catégorie, « illocutoire », pour ces deux espèces d'actes. Ne voyant pas quelle pourrait être cette qualité, Berrendonner juge le coût théorique de l'entreprise trop élevé et propose de se défaire du concept d'illocutoire. La notion reste cependant employée, et c'est la raison pour laquelle je me permettrai moi aussi d'en faire usage, dans la mesure où malgré ses possibles imperfections elle se révèle être ponctuellement un outil d'analyse intéressant.

propose par exemple Dieter Wunderlich, qui définit l'ironie comme dissociation entre types illocutoires<sup>189</sup>.

Veronika Ehrich et Günther Saile<sup>190</sup>, dans leur étude sur les actes de langage non-directs (« *nicht-direkte Sprechakte* »<sup>191</sup>), partent du même cadre théorique, mais proposent une analyse différente. Ils distinguent tout d'abord les actes de langage non-directs, dont fait partie l'ironie, des actes de langage pervertis (« *pervertierte Sprechakte* ») auxquels appartient notamment le mensonge : en effet la condition de réussite d'un mensonge est qu'il ne soit par reconnu comme tel. Il fonctionne donc comme un acte de langage direct, mais est « perverti » dans la mesure où il va à l'encontre des maximes de la conversation. Les actes de langage non-directs quant à eux ne visent pas à tromper le récepteur. Ils veulent au contraire être décryptés. Lorsque l'acte de langage non-direct présente une transformation du contenu propositionnel, Ehrich et Saile parlent de « propositions implicatives » : selon la théorie de l'implication conversationnelle, il faut alors, à partir d'une proposition p, exprimée de façon directe par la forme littérale de l'énoncé, déduire une proposition q, la proposition implicative. L'ironie ressort selon eux de cette variété d'actes non-directs et a lieu lorsque tout ou partie des prédicats de la prédication de p sont employés de manière antonymique<sup>192</sup>. Ehrich et Saile définissent donc essentiellement l'ironie non pas comme contradiction entre types illocutoires mais comme contradiction entre contenus propositionnels (contenu propositionnel exprimé vs. contenu propositionnel visé), tout en insistant sur le fait que cette contradiction ne peut être comprise que grâce au contexte, grâce à la situation d'énonciation, c'est-à-dire sur un plan pragmatique<sup>193</sup>.

Norbert Groeben et Brigitte Scheele intègrent ces deux points de vue dans leur analyse. Ils nomment « phrases employées dans un sens non littéral »<sup>194</sup> les énoncés qui nécessitent de « chercher un acte de langage d'un autre type et/ou ayant un autre contenu

---

<sup>189</sup> Dieter WUNDERLICH, « Zur Konventionalität » von Sprechhandlungen, in Dieter WUNDERLICH (éd.), *Linguistische Pragmatik*, Athenäum, Francfort, 1972, p. 30, évoqué par Edgard Lapp, *op. cit.* p. 42.

<sup>190</sup> Veronika EHRICH et Günther SAILE, *op. cit.*

<sup>191</sup> Le qualificatif « indirekt » est réservé dans la terminologie de Ehrich et Saile à une sous-catégorie des actes de langage non-directs, qui ont lieu lorsque les conditions nécessaires à la réalisation de l'acte illocutoire visé sont thématiques explicitement au niveau de la proposition (par opposition aux « actes de langage implicites », où les conditions de réalisation ne sont que sous-entendues). *ibid.* p. 257-260.

<sup>192</sup> « sämtliche, bzw. gewisse Prädikate in der Prädizierung von p [werden] antonym gebraucht », *ibid.* p. 276-277.

<sup>193</sup> Cette contradiction liée au contexte peut cependant parfois être également signalée au niveau de la formulation et donc avoir lieu à la fois au niveau pragmatique et au niveau sémantique, cf. *ibid.* p. 279.

De la même manière, Catherine Kerbrat-Orecchioni considère que l'ironie peut être décelée à partir du contexte linguistique (incohérence) ou du contexte extralinguistique (contre-vérité), cf. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « Problèmes de l'ironie », in *L'Ironie*, *op. cit.* p. 27-31.

<sup>194</sup> « uneigentlich gebrauchte Sätze », in Norbert GROEBEN et Brigitte SCHEELE, *op. cit.* p. 33.

propositionnel »<sup>195</sup>, et cela vaut notamment pour les énoncés ironiques. Ils proposent également de clarifier les concepts en réservant le terme d'« acte non-littéral » (« *uneigentliches Sprechen* ») aux phénomènes de dissociation sur le plan du contenu propositionnel, et celui d'« acte indirect » (« *indirektes Sprechen* ») aux dissociations se manifestant sur le plan des actes illocutoires. L'analyse d'un riche corpus d'exemples permet à Groeben et Scheele d'affirmer que ces deux types de dissociations sont totalement indépendants l'un de l'autre et peuvent ou non se combiner.

La nécessité de distinguer les faits d'ironie d'un point de vue propositionnel d'une part et illocutoire d'autre part, et donc la difficulté à proposer une définition homogène du concept, résulte, selon certains linguistes, du fait que l'angle d'approche n'est pas adapté au phénomène étudié. Inger Rosengren par exemple considère que tout acte de langage peut avoir une réalisation ironique ou non-ironique et qu'il est donc stérile de chercher à définir l'ironie selon la théorie des actes de langage. L'ironie n'est selon elle ni une question de type illocutoire ni une question de contenu propositionnel. Elle se joue entièrement au niveau du processus communicationnel.<sup>196</sup>

Dan Sperber et Deirdre Wilson s'inscrivent également en faux contre l'analyse de l'ironie selon les principes de la théorie des actes de langage. Pour eux, l'approche linguistique du phénomène est faussée par la définition rhétorique classique du concept à laquelle se raccrochent la plupart des analyses, qui, même lorsqu'elles se distancient de la stricte notion de contraires, se fondent majoritairement sur un rapport d'opposition entre un sens littéral et un sens caché. Sperber et Wilson proposent d'analyser l'ironie sous un angle radicalement différent.

#### ▪ L'ironie comme mention

Dan Sperber et Deirdre Wilson<sup>197</sup> fondent leur réflexion sur la remise en question de l'intuition selon laquelle, par l'énoncé ironique, le locuteur ne veut pas faire entendre l'idée qu'il énonce, mais qu'au contraire il veut faire entendre que cette idée est à l'opposé de la sienne. Selon eux, l'important pour le locuteur, dans l'énoncé ironique, n'est pas tant de transmettre une idée, mais plutôt d'exprimer son attitude par rapport à cette idée. Le locuteur cherche à exprimer quelque chose « à *propos* de [son] énoncé » plutôt qu'« au *moyen* de [son] énoncé »<sup>198</sup>. Cette distinction correspondant selon eux à l'opposition existant en philosophie logique entre l'emploi et la mention, Sperber et

---

<sup>195</sup> « eine andere sprachliche Handlung eines anderen Typs und/oder anderen propositionalen Gehalts zu suchen », *ibid.* p. 32.

<sup>196</sup> Inger ROSENGREN, « Ironie als sprachliche Handlung », in *Sprachnormen in der Diskussion*, de Gruyter, Berlin, 1986, p. 48-49.

<sup>197</sup> Dan SPERBER et Deirdre WILSON, « Les ironies comme mentions », *op. cit.*

<sup>198</sup> *Ibid.* p. 403.

Wilson proposent de différencier de la même manière « l'emploi » et « la mention » d'une proposition<sup>199</sup>, et défendent la thèse selon laquelle l'ironie consiste non pas à employer des énoncés, mais à les mentionner. Cela ne signifie pas pour autant que l'ironie reprend toujours tel quel un discours antérieur : le phénomène d'écho peut selon eux être anticipatoire ou encore refléter une opinion ou une norme non formulée. Lorsque l'écho est lointain, l'ironie ne vise pas de cible précise ; lorsqu'il est proche et reconnaissable, les personnes auxquelles ils se réfère en constituent la cible<sup>200</sup>. Du point de vue de la production de l'énoncé ironique, cela signifie que le locuteur mentionne une proposition de façon à manifester qu'il n'y adhère pas (par exemple parce qu'elle manque de vérité ou de pertinence). Du point de vue du récepteur, comprendre l'énoncé ironique c'est à la fois reconnaître qu'il s'agit d'un écho et comprendre l'attitude du locuteur vis-à-vis de la proposition mentionnée.

Cette analyse de l'ironie comme mention, initiée par Sperber et Wilson est poursuivie, complétée, voire partiellement remodelée par leurs successeurs. Ainsi Oswald Ducrot intègre leurs conclusions dans sa réflexion sur la polyphonie dans l'énonciation<sup>201</sup>. En effet, Ducrot assimile l'ironie à une forme de polyphonie mettant en jeu différents points de vue exprimés dans l'énoncé. Il se démarque cependant de la théorie de Sperber et Wilson dans la mesure où il préfère remplacer l'expression « mentionner un discours » par « faire entendre une voix », car justement, « pour que naisse l'ironie, il faut que toute marque de rapport disparaisse, il faut « faire comme si » ce discours était réellement tenu, et tenu dans l'énonciation elle-même »<sup>202</sup>. L'« énonciation » est définie par Anscombe et Ducrot<sup>203</sup> comme l'événement historique que constitue l'apparition de l'énoncé dans une situation de discours particulière. Pour Ducrot, l'énonciation n'est pas simplement le reflet de la représentation du monde par le locuteur. Selon lui, la représentation du monde n'est qu'un effet indirect d'un énoncé, dont le sens consiste toujours en premier lieu à évoquer sa propre énonciation, c'est-à-dire à se représenter comme visant à réaliser notamment l'acte illocutoire qu'il réalise et qui consiste accessoirement à représenter le monde. Il considère donc bien comme Sperber et Wilson que le locuteur ironique cherche

---

<sup>199</sup> *Ibid.* p. 404.

<sup>200</sup> Il convient ici d'évoquer l'analyse particulièrement pertinente de Laurent Perrin qui vient compléter les hypothèses de Sperber et Wilson à propos de la notion de cible : « Ce qui est essentiel pour identifier la cible de l'ironie, ce n'est pas de mettre la main sur un individu susceptible d'avoir pris mot pour mot à son compte ou d'interpréter littéralement ce qui est exprimé, mais de percevoir l'énoncé en question comme faisant indirectement écho à un discours ou à un point de vue que le locuteur rejette ou désapprouve, tout en condamnant *a fortiori* quiconque serait susceptible de le soutenir ou de l'avoir soutenu, même sous une forme plus nuancée. » in Laurent PERRIN, *op. cit.* p. 130.

<sup>201</sup> Oswald DUCROT, *Le Dire et le dit*, *op. cit.* p. 210.

<sup>202</sup> *Ibid.* p. 210.

<sup>203</sup> Jean-Claude ANSCOMBRE et Oswald DUCROT, *L'argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles, 1983.

à exprimer quelque chose à *propos* de son énoncé plutôt qu'*au moyen* de celui-ci, cependant le décalage propre à l'ironie ne se situe pas selon lui entre un énoncé hétérogène mentionné et l'énonciation, mais réside bien plutôt au sein même de l'énonciation.

Alain Berrendonner<sup>204</sup> poursuit cette analyse critique. Selon lui la mention ironique est toujours « sui-référentielle »<sup>205</sup>, c'est-à-dire que le locuteur vient s'inscrire en faux non pas contre un énoncé antérieur ou virtuel, mais bien plutôt « s'inscrire en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant »<sup>206</sup>. L'énonciation ironique se caractérise ainsi par le fait qu'elle est à la fois « événement d'affirmation d'un propos », « thème de ce propos », « commentaire prédicatif de ce thème » et « événement d'énonciation de ce commentaire »<sup>207</sup>.

L'analyse critique de Laurent Perrin<sup>208</sup> va elle aussi dans la même direction. Selon lui l'ironie ne peut être assimilée à une forme de mention pure et simple où le locuteur se contente de rapporter un point de vue. Pour qu'il y ait énoncé ironique il faut justement que le locuteur prenne hypocritement à son compte le point de vue exprimé, il doit feindre d'adhérer au point de vue qu'il rejette. Il s'agit là pour Laurent Perrin du procédé même de l'ironie. Il conteste cependant l'hypothèse de Berrendonner, selon laquelle l'ironie est toujours sui-référentielle. L'ironiste ne doit pas revendiquer « pour de bon » la responsabilité de ce qu'il exprime et qu'il considère comme inacceptable, car alors il ne s'agit plus d'ironie mais de cynisme<sup>209</sup>. Il reformule également les théories de Ducrot en postulant que l'ironie ne consiste pas en une dualité de voix énonciatives exprimant des points de vue antagonistes, mais qu'elle repose bien plutôt sur

un paradoxe qui s'instaure, à un niveau purement pragmatique, entre le point de vue imputé à un énonciateur auquel le locuteur prétend s'identifier au niveau du sens de l'énoncé, et le point de vue susceptible d'être réellement attribué au locuteur en tant que représentant du sujet parlant dans telle ou telle situation de discours.<sup>210</sup>

La véritable ironie consiste donc selon Laurent Perrin à opposer non pas deux principes de raisonnement contradictoires, mais deux façons d'évaluer les conditions d'application d'un seul et même principe.

---

<sup>204</sup> Alain BERRENDONNER, *op. cit.*

<sup>205</sup> *Ibid.* p. 215

<sup>206</sup> *Ibid.* p. 216.

<sup>207</sup> *Ibid.* p. 216.

<sup>208</sup> Laurent PERRIN, *op. cit.*

<sup>209</sup> *Ibid.* p. 163.

<sup>210</sup> *Ibid.* p. 175.

Plus récemment encore Helga Kotthoff a apporté sa voix au débat. Elle considère elle aussi que, dans l'énoncé ironique, le récepteur perçoit à la fois le sens explicite et le sens implicite, et que c'est justement la brèche visible entre ces deux points de vue qui permet l'ironie. En ce basant sur cette idée de brèche, de faille, elle forge le concept de « *cleft approach* » pour tenter de définir le propre de l'ironie. Pour étayer cette analyse, elle s'appuie notamment sur le fait que dans la conversation quotidienne, le récepteur d'un énoncé ironique y répond souvent en réagissant au sens littéral, tout en laissant entendre qu'il a compris le sens implicite.<sup>211</sup>

Il ressort de toutes ces descriptions de l'ironie que l'approche linguistique du phénomène a créé un nouveau champ d'analyse spécifique, centré essentiellement sur les énoncés ironiques dans le langage quotidien. Ce champ d'analyse est certes très large, allant du lexème au texte, de la forme à la fonction, de l'analyse sémantique propositionnelle à l'analyse pragmatique, de l'analyse pragmatique de l'énoncé à celle de la situation d'énonciation (orale ou écrite, spontanée ou construite), mais fonctionne selon des principes et utilise des outils qui lui sont propres et qui le distinguent d'autres modes de pensée. Or parallèlement à cette réflexion spécifique sur le phénomène de l'ironie (ou du moins sur une partie de ce que les théoriciens ont au cours des siècles désigné par ce terme), la critique littéraire continue elle aussi de se pencher sur le concept.

## 1.7 Ironie et structuralisme en littérature

Le développement de la linguistique au XX<sup>e</sup> siècle n'a pas été sans conséquence sur la critique littéraire, qui s'approprie l'approche structuraliste pour analyser les textes littéraires. Le Cercle de Prague (1928-1939), à l'origine du terme de « structuralisme », a joué un rôle déterminant dans la diffusion de l'approche structuraliste du langage. Si leurs travaux ont eu une influence considérable sur le développement de la linguistique, il ne faut pas oublier que les premières études proposent avant tout des méthodes de critique littéraire fondées sur la sémiotique, c'est-à-dire sur la mise en évidence de structures, de fonctions et de signaux récurrents à l'échelle des textes. La sémiotique se développe alors

---

<sup>211</sup> Helga KOTTHOFF, « Irony, Quotation, and Other Forms of Staged Intertextuality, Double or Contrastive Perspectivation in Conversation », in *InLiSt (Interaction and Linguistic Structures)* N°5, Constance, Juillet 1998 et Helga KOTTHOFF, « Ironie in Privatgesprächen und Fernsehdiskussionen. Zum Zusammenhang von Konversation, Kognition und Ethnographie », in Inken KEIM et Wolfram SCHÜTTE (éds.), *Soziale Welten und kommunikative Stile, Festschrift für Werner Kallmeyer*, Narr, Tübingen, 2002, p. 445-473.

parallèlement à la linguistique, en plaçant l'étude du texte littéraire au centre de ses recherches.

### 1.7.1 Sémiotique et déconstructionnisme

L'approche sémiotique dite poststructuraliste proposée à partir des années quarante par l'école nord-américaine du *New Criticism*, et analysée par Ernst Behler dans sa réflexion sur l'ironie<sup>212</sup>, est elle aussi centrée sur la forme de l'œuvre littéraire elle-même, refusant le recours à des éléments d'interprétation qui lui seraient extérieurs tels que la psychologie, la biographie de l'auteur, la situation politique et sociale. Elle développe la méthode du *close reading* qui s'intéresse avant tout à l'interaction entre les divers composants du texte, conçu comme un tout. Dans *The Well Wrought Urn*<sup>213</sup>, Cleanth Brooks, l'un des principaux représentants de cette école, montre que cette approche de l'œuvre littéraire accorde une place fondamentale au lecteur, qui par son imaginaire doit construire une interprétation du texte à partir des divers éléments linguistiques qui le composent. C'est ce travail du lecteur qui confère au texte son unité, et qui consiste à modifier et à interpréter les divers éléments linguistiques en présence, en fonction du contexte textuel global. Mais cette recherche du sens part du principe que le texte ne possède pas de signification fixe et prédéterminée, au contraire, le *New Criticism* considère que tout texte repose sur une « autocontradiction » intrinsèque, qui empêche l'émergence d'un sens définitif. Pour désigner cette activité inhérente à toute lecture littéraire, Brooks a recours au concept d'« ironie », car selon lui

*ironie* constitue le terme le plus général dont nous disposons pour désigner le type de qualification que les différents éléments reçoivent du contexte.<sup>214</sup>

Cet emploi nouveau du terme d'ironie en tant que principe formel, déjà annoncé en 1949 dans un article intitulé « Irony as a principle of structure »<sup>215</sup>, fait de ce concept l'une des caractéristiques centrales de la poésie, en posant que le texte poétique, comme l'ironie, oblige son lecteur à renverser ses habitudes langagières, à penser hors de toute convention.

L'importance de la place du lecteur et l'accent mis sur le statut autonome de l'œuvre littéraire sont également à la base de la nouvelle critique française, dans la

---

<sup>212</sup> Ernst BEHLER, *op. cit.*, chapitre 10, II.

<sup>213</sup> Cleanth BROOKS, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, Londres, Methuen, 1968.

<sup>214</sup> *Ibid.* chap. 11, cité par Linda Hutcheon dans son article « Ironie et parodie : stratégie et structure », in *Poétique* 36, 1978, p. 472 (note 15), traduit de l'anglais par Philippe Hamon.

<sup>215</sup> Cleanth BROOKS, « Irony as a Principle of Structure » [1949], in Morton D. Zabel (éd.), *Literary Opinion in America*, Harper, New York, 1951, 2<sup>e</sup> édition, p. 729-741.



mouvance de la pensée postmoderne de Jacques Derrida, comme le souligne Pierre Schoentjes à la fin de son ouvrage<sup>216</sup>. Roland Barthes oppose ainsi aux certitudes du langage un « second langage » aux sens multiples, celui des signes et des structures. Or de même que le concept d'« ironie » a servi à désigner la philosophie de la philosophie propre à la méthode socratique, puis la poésie de la poésie prônée par les romantiques allemands, il est désormais employé par Barthes pour désigner ce retour réflexif du langage sur lui-même : « L'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage. »<sup>217</sup> Le terme d'ironie n'apparaît cependant que de façon occasionnelle dans la réflexion de Roland Barthes, mais, selon Ernst Behler<sup>218</sup>, la notion d'ironie y est quant à elle omniprésente dès lors qu'il est question d'« écriture multiple ». Avec la « mort de l'auteur » (à laquelle a d'ailleurs également contribué la théorie linguistique des actes de langage), et l'affirmation que « le texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation »<sup>219</sup>, il devient impossible d'attribuer au texte un sens ultime et univoque. De ce point de vue, le principe d'ironie serait indissociable du langage littéraire lui-même.

### 1.7.2 Sémiotique et ironie comme construction textuelle

Une définition aussi large du phénomène de l'ironie<sup>220</sup> ne fait cependant pas l'objet d'un consensus au sein de la communauté des sémioticiens. Dans *Critical Understanding : The Powers and Limits of Pluralism*<sup>221</sup>, Wayne Booth notamment, représentant de l'école de Chicago, met en cause l'approche de Brooks et de Barthes, et cette critique s'étend naturellement à ce qu'il considère comme un emploi abusif de la notion d'ironie. Le recours systématique au terme d'ironie pour analyser la littérature dite postmoderne n'est, selon lui, qu'un moyen d'éviter de se confronter véritablement aux œuvres, à leur complexité ou au contraire à leur inanité. Il oppose à cette approche une critique dite « néo-aristotélicienne » car elle réaffirme une foi en l'intention rhétorique de toute narration, c'est-à-dire en une « intentionnalité », un engagement de l'auteur. Booth

---

<sup>216</sup> Cf. Pierre SCHOENTJES, *op. cit.*, chapitre 11.

<sup>217</sup> Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966, p. 74.

<sup>218</sup> Cf. Ernst BEHLER, *Ironie und literarische Moderne*, *op. cit.* p. 312-313.

<sup>219</sup> Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984, p. 66.

<sup>220</sup> Cleanth BROOKS, tout en justifiant sa démarche, reconnaît lui-même avoir étendu excessivement la notion d'ironie: « We have doubtless stretched the term [*irony*] too much, but it has been almost the only term available by which to point a general and important aspect of poetry. », in Cleanth BROOKS, « Irony as a Principle of Structure », *op. cit.* p. 732.

<sup>221</sup> Wayne BOOTH, *Critical Understanding : The Powers and Limits of Pluralism*, University of Chicago, 1979.

ne ressuscite cependant pas l'auteur en tant que personne, et partage avec la critique déconstructionniste la préséance de l'œuvre dans toute approche critique (mais sans exclure pour autant des éléments d'interprétation extérieurs). Il forge dans *Rhetoric of Fiction*<sup>222</sup> la notion d'« auteur implicite » (*implied author*), qui correspond à l'image que l'on se fait de l'auteur à la lecture de l'œuvre<sup>223</sup>. Le concept d'ironie n'étant plus lié à un principe déconstructionniste généralisé, Booth tente de le redéfinir dans un sens plus traditionnel, à savoir comme un décalage entre l'expression et le sens. Il s'appuie alors sur son concept d'« auteur implicite », pour émettre l'hypothèse que cet auteur signale ses intentions ironiques. L'approche sémiotique développée dans *A Rhetoric of Irony*<sup>224</sup> consiste alors à mettre en évidence ces signaux. Wayne Booth considère que ces indices de l'ironie, propres au texte littéraire, se trouvent aussi bien au niveau du texte lui-même (contrastes stylistiques, incohérences dans la logique du texte), qu'au niveau du paratexte (titres à caractère évaluatif, épigraphes citant des auteurs ironiques), ou même du contexte (contradiction entre le point de vue exprimé et le point de vue attribué à l'auteur en fonction de ce que le lecteur sait de lui, contradiction entre la présentation de certains faits et ce que le lecteur sait de la réalité historique). La présence de ces signaux conduit alors le lecteur à reconnaître l'ironie, selon quatre mouvements successifs (mais quasi simultanés dans les faits) : le lecteur est amené à rejeter le sens littéral du texte, il essaie alors de le remplacer par des interprétations ou des explications alternatives. Il doit pour ce faire prendre certaines décisions concernant les croyances et les connaissances de l'auteur, il peut alors enfin choisir une nouvelle interprétation du sens (plus ou moins complexe) et s'y tenir. Ce processus de décryptage peut être parasité par un certain nombre de handicaps venant du lecteur : l'ignorance, le manque de concentration, les préjugés ou encore l'inadéquation émotionnelle. Wayne Booth propose également une classification des procédés de l'ironie selon trois variables qui sont : « le degré de

---

<sup>222</sup> Wayne BOOTH, *Rhetoric of Fiction*, *op. cit.*

<sup>223</sup> Dès la parution de *Rhetoric of Fiction*, la notion d'auteur implicite a été très controversée. Dans son article de 2007 sur « L'auteur implicite », Tom Kindt explique que les défenseurs de la notion, qui y voient notamment un outil essentiel de la critique interprétative, reprochent à Booth l'imprécision de sa définition et considèrent qu'il ne prend pas assez en compte l'importance du lecteur. D'autres critiques se font entendre contre l'analyse des textes du point de vue du processus de communication, reprochant à la notion d'auteur implicite d'être trop « anthropomorphique », alors même que, contrairement au narrateur, l'auteur implicite ne se manifeste que par la structure de l'ensemble de l'œuvre et ne dispose donc pas d'une « voix » à proprement parler. La narratologie des années 70 et 80, qui prône une théorie du récit axée sur la description plutôt que sur l'interprétation, rejette presque unanimement la notion d'auteur implicite, considérée comme une catégorie d'interprétation n'ayant pas sa place dans la narratologie descriptive. Cf. Tom KINDT, « L'« auteur implicite ». Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », in John PIER et Thierry GALLÈPE (éds.), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2007, p. 59-84. Publication électronique : <http://www.vox-poetica.org/t/kindt.htm> (consulté le 07-09-2010).

<sup>224</sup> Wayne BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, *op. cit.*

transparence ou de dissimulation » (quelle quantité de travail réclame le décryptage ?), « le degré de stabilité dans la reconstruction » (quelles sont les raisons que le lecteur a de penser que son travail est à un moment précis terminé ?), et « le champ de la vérité révélée » (jusqu'où le lecteur doit-il voyager sur la route de la dénégation ?)<sup>225</sup>. Il établit ainsi des distinctions entre ironie implicite ou explicitée, locale ou infinie, mais surtout stable ou instable : alors que dans l'ironie instable l'auteur part du principe que l'univers est foncièrement absurde et mine de ce fait toutes valeurs de référence, sans en proposer d'autres, l'ironie stable propose toujours au lecteur une valeur de référence où s'arrête le processus de dénégation. Cela vaut paradoxalement même lorsque l'ironie est infinie : contrairement à « l'ironie infinie instable », qui part de l'absurdité du monde pour remettre en question toute valeur, sans faire aucune distinction, « l'ironie infinie stable » ne considère pas que l'univers est absurde, mais simplement que les connaissances humaines sont limitées, et que si on ne peut formuler aucune vérité absolument adéquate, certaines formulations sont tout de même plus adéquates que d'autres. L'interprétation du lecteur joue alors un rôle essentiel, puisqu'il y a dans ce cas de véritables enjeux au niveau des valeurs défendues par le texte.

Plus récemment, en 1996, dans *L'ironie littéraire – essai sur les formes de l'écriture oblique*, Philippe Hamon poursuit cette recherche des signaux propres à exprimer l'ironie en littérature. Mais le débat opposant déconstructionnistes et anti-déconstructionnistes, semble déjà loin, et c'est en opposition à un autre mode de pensée que Philippe Hamon présente son analyse :

le littéraire, à la différence du linguiste (ou de certains linguistes), se souviendra que l'énonciation dont il traite est une posture d'énonciation *construite en énoncé*, et que cette posture d'énonciation ne saurait donc être, automatiquement, unique et univoque, [...] mais qu'elle a toutes les chances d'être [...] plurielle et multivalente.  
<sup>226</sup>

Hamon associe donc dans son approche de l'ironie la définition classique de l'ironie, telle que la conçoit Booth, et l'héritage de la pensée déconstructionniste, en parlant de posture d'énonciation plutôt que d'auteur, et en insistant sur son caractère éclaté. Il prend ainsi position dans ce débat, mais sans s'y attarder, car son objectif se place à un autre niveau. Sa démarche sémiotique a pour but de « récupérer la dimension textuelle du phénomène » et tente de définir l'ironie en se distanciant cette fois des études linguistiques. C'est pour cette raison qu'il amorce son analyse en insistant sur ce caractère « construit » du texte littéraire, par opposition aux approches linguistiques de l'ironie qui excluent dans leur majorité l'écrit au profit de l'oral et les œuvres longues au profit des

---

<sup>225</sup> Booth parle de « Degree of openness or disguise [...] degree of stability in the reconstruction [...] scope of the "truth revealed" », in Wayne BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, op. cit. p. 234.

<sup>226</sup> Philippe HAMON, op. cit. p. 5.

formes brèves. Selon Hamon, cette construction du texte passe tout d'abord par l'emploi de signaux, à toutes les échelles du texte. Ces signaux se distinguent de ceux qu'évoque la linguistique, puisque l'intonation ou la mimique ne peuvent jouer ici aucun rôle. Pour Philippe Hamon, la « figure » absente de l'orateur, son visage, est remplacée dans le texte littéraire par la « figure » de style, qui permet une « gesticulation sémantique »<sup>227</sup>. En comptant notamment la métaphore, l'oxymore ou la litote au nombre des marqueurs potentiels de l'ironie il se démarque des distinctions définitionnelles que propose la linguistique. De plus, comme son étude a pour objet le texte long, il peut également s'interroger sur la position de ces signaux dans la structure d'ensemble et constate qu'ils se concentrent aux endroits les plus voyants, à savoir le périphrase, les portraits, les descriptions et les « nœuds normatifs, [c'est-à-dire] là où il y a règles, donc évaluations (louanges ou blâme) possibles, donc évaluateur probable »<sup>228</sup>. Il explique cette localisation privilégiée des signaux par la fonction de l'ironie, à la fois informative et évaluative. Or on ne peut évaluer que ce qui est réglementé, à savoir : le corps et ses pulsions, la société et ses lois, le langage et sa grammaire<sup>229</sup>. Philippe Hamon voit là les thèmes privilégiés du discours ironique, qui peuvent selon lui faire l'objet d'une ironie paradigmatique (permutant les grades dans une échelle de valeur) ou d'une ironie syntagmatique (qui jugera de la plus ou moins grande conformité des projets et des causes avec les résultats et les effets). On note au passage que l'ironie, pour Philippe Hamon, est moins un phénomène d'opposition qu'un phénomène de « scalarisation »<sup>230</sup>. Sa réflexion se distingue donc également sur ce point de la plupart des analyses linguistiques, même si la théorie selon laquelle l'ironie est avant tout un procédé d'évaluation est également défendue par certaines d'entre elles. Enfin, il oppose à la « triade actantielle » communément admise par les linguistes, une structure actantielle mettant en jeu cinq personnages-types (qui peuvent se dédoubler, ou au contraire se combiner): le gardien de la loi, l'ironisant (souvent le narrateur), la cible, le complice (le lecteur) et le naïf (le mauvais interprète du message double)<sup>231</sup>.

### 1.7.3 Extension de l'analyse sémiotique de l'ironie aux langages non-verbaux

Depuis le débat autour d'une ironie postmoderne définie comme principe formel à la base de tout texte littéraire, la notion d'ironie n'a pas connu de grande mutation

---

<sup>227</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>228</sup> *Ibid.* p. 80.

<sup>229</sup> *Ibid.* p. 64-70.

<sup>230</sup> *Ibid.* p. 23.

<sup>231</sup> *Ibid.* p. 122-126.

conceptuelle. On assiste par contre à l'extension des concepts déjà existants à l'analyse d'autres types d'objets. L'approche sémiotique de l'ironie comme jeu sur les signes et les codes s'associe en effet à la conception romantique de la notion comme attitude esthétique, pour adapter le concept global d'ironie (et ses multiples définitions possibles) à l'étude d'autres formes de langage construits, comme la musique ou la peinture.

Vladimir Jankélévitch, musicologue autant que philosophe, intégrait déjà à sa réflexion sur l'ironie de nombreux exemples musicaux, tirés notamment des œuvres de Fauré, Debussy, Ravel, Saint-Saëns ou encore de Satie. Pour en montrer l'« ironie », Satie semble se référer indirectement à la définition nietzschéenne du terme (Nietzsche a d'ailleurs très bien pu influencer ces compositeurs dont il était presque contemporain) : Jankélévitch évoque en effet des titres tels que *Masques et bergamasques* chez Fauré et *Masques ; suites bergamasques* chez Debussy pour annoncer les dispositions ironiques des compositeurs<sup>232</sup>, or le terme de « masque » est, comme on l'a vu, celui que semble préférer Nietzsche lorsqu'il parle d'ironie. Il rattache également l'ironie de ces œuvres musicales à l'esthétique de la fragmentation (déjà présente dans les théories de Schlegel) et de l'essai, ce discours non clos, qui demeure en suspens, pour retrouver une naïveté supérieure à tout dogmatisme : il interprète de cette façon les staccatos « hachant la mélodie »<sup>233</sup> ainsi que les annotations « presque rien », « plus rien », « on n'entend plus rien », qui achèvent certaines partitions de Debussy ou de Ravel, en laissant des « lacunes que nous comblons nous-mêmes. »<sup>234</sup> Pierre Schoentjes analyse l'ironie des compositeurs de la même période en appliquant un cadre théorique tout à fait différent : il part d'une conception plus proche des analyses linguistiques, en s'appuyant notamment sur la notion d'ironie comme mention et sur la notion de contradiction entre un signe et son contexte. C'est ce qui lui permet par exemple d'analyser en termes d'ironie le troisième mouvement de la *Première Symphonie* de Mahler, qui transforme en marche funèbre l'air de *Frère Jacques*, « rapprochant ainsi ironiquement le monde de l'enfance et celui de la mort »<sup>235</sup>. Il applique ce même cadre d'analyse pour aborder la notion d'ironie dans l'art pictural :

Andy Warhol cite les affiches de propagande chinoise, et l'ironie de son Président Mao quadrichromé aux violentes couleurs acryliques, devient particulièrement saillante quand elle se double de l'ironie de situation. Quoi de plus déplacé en effet que le portrait du « grand timonier » [...] occupant la place d'honneur dans le salon d'un bourgeois parisien, fût-il de gauche.<sup>236</sup>

---

<sup>232</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH, *op. cit.* p. 61.

<sup>233</sup> *Ibid.* p. 94.

<sup>234</sup> *Ibid.* p. 92-93.

<sup>235</sup> Pierre SCHOENTJES, *op. cit.* p. 225.

<sup>236</sup> *Ibid.*

Cette extension du domaine d'analyse auquel se prête l'application de la notion d'ironie s'explique également par le recours toujours plus fréquent depuis le XIX<sup>e</sup> siècle à la notion d'« ironie de situation ». Pierre Schoentjes note d'ailleurs à ce sujet que, bien que les dictionnaires n'évoquent généralement l'ironie de situation qu'en seconde position (après l'ironie verbale<sup>237</sup>), l'usage quotidien actuel des termes « ironie » et « ironique », que reflète notamment la presse, désigne avant tout une ironie des choses plutôt qu'une ironie des mots.<sup>238</sup>

## 1.8 Synthèse

### 1.8.1 Une évolution conceptuelle complexe

- Petit récapitulatif de cette évolution

Depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, la notion d'ironie a fait l'objet d'un va-et-vient incessant entre plusieurs domaines de pensée, et en particulier entre la philosophie, la rhétorique et la littérature. On trouve la première occurrence du terme chez Aristophane, dans un texte littéraire donc, où il qualifie un type de discours, type de discours lui-même mis en relation, par Platon puis Aristote, avec une philosophie, celle de Socrate. Si le concept d'ironie socratique se perpétue dès lors, c'est cependant l'aspect rhétorique qui reprend le dessus dès l'antiquité pour dominer jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette longue période d'inertie prend fin avec les satiristes anglais et la littérature des Lumières qui font toujours de l'ironie une arme rhétorique, mais déployée désormais sur la tonalité entière d'une œuvre. À la fin du siècle, Schlegel et les romantiques d'Iéna refondent à leur tour le concept en se référant à nouveau à la définition socratique de la notion, liée à la notion d'analyse réflexive. L'ironie désigne alors un rapport réflexif de l'auteur à son texte, et devient par là concept littéraire, puis renvoie plus généralement à un certain rapport du poète au monde, et réintègre ainsi le domaine de la philosophie. C'est dans la philosophie qu'elle s'épanouit à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, tout d'abord dans les réflexions de Hegel, critique envers les théories romantiques sur l'ironie, mais qui intègre indirectement dans sa pensée la notion d'« ironie du sort », forgée elle aussi par les Romantiques. La position de Hegel sur l'ironie est mise à son tour en perspective dans l'œuvre de Kierkegaard puis dans celle de Nietzsche, dont les réflexions sont poursuivies au siècle suivant : c'est en tant que rapport au monde que l'ironie s'exprime alors dans la

---

<sup>237</sup> On peut rappeler au passage que les formulations « ironie verbale » vs. « ironie de situation », employées aujourd'hui couramment par la critique, ont été forgées sous cette forme en 1969 par Douglas Colin Muecke dans *The Compass of Irony*.

<sup>238</sup> Pierre SCHOENTJES, *op. cit.* p. 48.

littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Mais qui dit littérature dit rapport spécifique au langage, et la critique littéraire du XX<sup>e</sup> siècle, à travers les approches structuralistes et sémiotiques, remet l'accent sur une ironie des textes, analysée d'un point de vue formel. Cette dimension formelle est au centre également de l'étude spécifiquement linguistique de l'ironie, qui s'intéresse quant à elle moins au texte qu'à l'énoncé, et marque ainsi sa filiation avec le concept d'ironie rhétorique.

Il serait intéressant de voir si cette évolution complexe n'est due qu'à la fantaisie des théoriciens de l'ironie, ou s'il est possible (encouragés à la fois par Hegel et par la sémiotique !) d'en dégager une certaine logique, d'y observer certains mécanismes récurrents, en d'autres mots :

- Y a-t-il des périodes historiques plus propices que d'autres à l'émergence de l'ironie ?

Il ne s'agit évidemment pas ici de proposer une analyse téléologique de l'évolution du concept, mais simplement d'essayer de comprendre pourquoi le terme d'« ironie » a été réactualisé si souvent dans l'histoire de la pensée pour désigner des phénomènes apparemment hétéroclites, et sur quoi se sont basées ces réactualisations.

Avant toute chose, il est primordial de distinguer d'une part l'« ironie » en tant que terme et que concept, faisant l'objet d'un discours théorique ou employé dans le langage quotidien ou dans la presse pour désigner des phénomènes très variés, et les actualisations multiples de ce concept (sans référence explicite au terme « ironie ») par un langage, qu'il soit verbal, textuel, musical, visuel, etc. Comme l'emploi actuel du terme « ironie » dans le langage courant découle directement d'un discours théorique sur la notion (considérée sous l'angle soit de l'« ironie rhétorique », soit de l'« ironie de situation »), c'est essentiellement aux discours théoriques que l'on s'intéressera pour aborder la face « conceptuelle » de la notion d'ironie, par distinction avec sa face « actualisée ». Or si l'on observe la manière dont s'articulent ces deux aspects de la notion, il apparaît que les discours théoriques consistent généralement à estampiller « ironie » des faits de langue ou de pensée préexistants : les discours rhétoriques sont antérieurs aux Rhétoriques, les pamphlets satiriques sont antérieurs à ce que les journaux et critiques anglais et français qualifient d'« ironique », la parabase et les péripéties sont antérieures à leur assimilation à l'ironie par les romantiques, le sentiment de dissolution du sujet est antérieur aux romans du XX<sup>e</sup> siècle, la déconstruction de la notion d'auteur dans les romans est antérieure au discours critique postmoderne. Comme les faits de langue et de pensée consistent quant à eux à mettre des mots sur une réalité ressentie, on pourrait alors distinguer trois niveaux – une réalité ressentie, la représentation de cette réalité par un langage, c'est-à-dire une forme construite, et le discours théorique analysant

ce langage – autour desquels s’articulent les différentes manières d’appréhender la notion d’ironie au cours des siècles.

L’ironie socratique consiste à confronter la réalité ressentie à une forme de pensée structurée, mais ni Socrate ni Platon n’ont jamais théorisé cette méthode. Aristote la théorise, mais l’entrée de l’ironie dans l’analyse rhétorique met alors avant tout l’accent sur la forme, et produit un discours théorique général quasiment indépendant de la réalité à l’origine de cette forme. C’est également la démarche de la linguistique synchronique, qui explique le traitement par le langage de faits non exceptionnels, considérés comme représentatifs de la langue au moment où on l’analyse (sans que l’on analyse les spécificités de ce moment par rapport à l’Histoire). Les approches philosophiques de l’ironie semblent au contraire négliger l’étape de la forme et produire directement un discours théorique sur la réalité ressentie. Mais dans les faits, ce discours part d’une certaine représentation du monde que se fait le philosophe et donc d’une construction mentale. L’artiste, quant à lui, donne une forme à une réalité ressentie. Il la double parfois d’un discours théorique, mais il devient alors critique. La critique littéraire ou artistique en général semble intégrer à part égale les trois niveaux : elle propose un discours théorique sur la représentation formelle d’une réalité ressentie.

Cette présentation très schématique des différents niveaux de représentation entrant en jeu dans l’ironie permet peut-être de mieux comprendre les particularités de chaque type d’approche, mais elle ne doit pas faire oublier le fait que tous ces domaines s’influencent mutuellement, et qu’une fois qu’un concept est forgé, il peut être employé pour analyser rétrospectivement tout discours ou toute réalité qui lui est antérieure. Il ressort cependant de cette analyse que l’ironie en tant que concept appartient exclusivement au domaine de la théorisation, c’est une construction des linguistes, des philosophes et des critiques. On peut donc se demander maintenant pourquoi ces linguistes, ces philosophes et ces critiques ont ressenti le besoin à certains moments de l’histoire de recourir à cette notion.

On a vu qu’en philosophie et pour la critique littéraire ce concept permet d’appréhender certaines réalités ressenties. Or on peut constater que le concept d’ironie ressurgit toujours dans des contextes où cette réalité est ressentie comme une période de mutation, où le système de représentation du monde subit de fortes transformations. Le terme d’ironie étant rattaché dans l’Antiquité au discours de Socrate, dont la spécificité est de miner de l’intérieur les vérités toutes faites, on comprend qu’il soit réactualisé chaque fois que des vérités toutes faites sont ébranlées de l’intérieur. C’est le cas lorsque les satiristes anglais et les philosophes des Lumières remettent en question les préjugés et l’arbitraire de l’autorité, accompagnant le passage des sociétés traditionnelles vers les sociétés modernes. Durant la modernité, l’avènement des notions d’individu et de subjectivité, marque un nouveau tournant dans la perception du réel, qui se traduit



notamment dans l'œuvre des Romantiques allemands. La fin du XIX<sup>e</sup> siècle, après le passage à l'ère industrielle et les premiers désenchantements face à la modernité, entraîne, on l'a vu, une véritable crise des valeurs. Enfin après l'horreur des deux guerres mondiales et le sentiment d'aliénation de l'individu dans la société moderne, l'idée d'un réel foncièrement absurde tend à progresser. On assiste dans ces périodes charnières à l'émergence d'une pensée et d'une littérature qui rompent avec la tradition, en se référant au discours « officiel » pour en montrer les incohérences et les insuffisances. Ces insuffisances sont perçues soit directement au niveau des valeurs de la société (par exemple les préjugés ou l'injustice sociale au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'aliénation progressive des individus dans la société moderne des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles), soit au niveau des formes littéraires traditionnelles (pour le romantisme, le théâtre de l'absurde et le nouveau roman notamment). Les œuvres, de formes très différentes, produites pour dénoncer les inadéquations entre l'être et le paraître sont alors désignées, de la part de leurs critiques respectifs, par le même qualificatif d'« ironiques ». Cette analyse est extrêmement proche de celle que proposait déjà Kierkegaard en 1841 dans sa thèse sur l'ironie, qui, avec le recul, semble visionnaire dans son analyse du concept : Kierkegaard, comme on l'a vu, considérait déjà l'ironie comme l'apanage des périodes de mutation, et décelait dans ces mutations l'affirmation toujours plus forte de la subjectivité, qui est le propre de la modernité (sans toutefois prévoir les effets pervers de cette évolution de la pensée et de la société). Kierkegaard voyait dans cette évolution, passant obligatoirement par l'ironie, l'actualisation d'un principe directeur, l'affirmation de l'Idée dans le monde, mais l'on peut également analyser cette évolution sans avoir recours à la téléologie, en considérant plus prosaïquement que les cycles de l'ironie ne correspondent en réalité qu'à l'emploi récurrent d'un même terme pour désigner des réalités à chaque fois différentes. Le terme d'« ironie » semble alors à chaque fois servir de référence terminologique pour désigner la forme exprimant la mutation du rapport au réel, mais comme cette mutation recouvre à chaque fois des phénomènes différents, il est normal que le terme d'ironie renvoie lui aussi chaque fois à différentes notions.

On ne peut pas appliquer exactement la même analyse à la rhétorique et à la linguistique, où la réalité ressentie n'est pas explicitement au cœur de la réflexion, même si elle joue malgré tout un rôle dans les définitions de l'ironie en linguistique : en effet, le structuralisme naît de la modernité, qui se fonde sur la recherche de rationalité, de nomenclatures, de distinctions et de hiérarchies pour appréhender le réel. De même, la théorie des mentions et la distinction entre locuteur et énonciateur est indirectement influencée par la crise identitaire de l'individu moderne, et la notion d'aliénation (qui va d'ailleurs de pair avec le développement de la psychanalyse, et l'idée d'un moi multiple...). Mais dans tous les cas, l'ironie reste décrite essentiellement en termes de formes et de structures, indépendamment de la vision du monde que celles-ci véhiculent.

De ce fait, lorsqu'il s'agit d'ironie, la littérature et la philosophie semblent plus intimement liées entre elles qu'elles ne le sont respectivement à la linguistique. Elles sont à la recherche des subjectivités qui se cachent derrière l'ironie, s'intéressent avant tout à l'ironie telle qu'elle est pensée par des sujets, alors que la linguistique est plus en quête d'une définition objective et s'intéresse à l'objet « langue » avant tout. Cette dissociation est renforcée encore par la critique qui s'intéresse de façon spécifique à l'histoire du concept d'ironie.

### 1.8.2 Tendances à la spécialisation de la littérature critique sur l'histoire de l'ironie

Si l'histoire de la notion d'ironie semble intimement mêler philosophie, littérature et linguistique, à parts sensiblement égales, on constate que l'histoire de cette notion, par contre, privilégie généralement l'un de ces domaines pour décrire l'évolution du concept d'un point de vue spécifique. Certes, tout historique comporte nécessairement une part de subjectivité (et celui qui précède n'échappe pas à la règle), mais les points de vue adoptés par la critique font l'objet d'un choix délibéré. Les auteurs prennent explicitement le parti de traiter soit l'histoire de la notion philosophique et littéraire de l'ironie, soit celle de l'ironie en linguistique. Cette dichotomie dans la présentation du phénomène est déjà clairement perceptible dans le choix des titres de ces ouvrages : à l'*Ironie und Dichtung* (ironie et poésie) de Beda Allemann ou à l'*Ironie und literarische Moderne* (ironie et modernité littéraire<sup>239</sup>) d'Ernst Behler s'oppose par exemple la *Linguistik der Ironie* (linguistique de l'ironie) d'Edgar Lapp.

Bien sûr Beda Allemann, qui arrête son étude à l'analyse de Thomas Mann et de Musil, ne peut pas encore parler, en 1956, de l'essor du structuralisme et du renouveau de la linguistique rhétorique, mais l'essentiel des réflexions du *New Criticism* avaient déjà été publiées à cette époque. De même, chronologiquement parlant, il fait débiter son histoire de l'ironie avec Schlegel et le romantisme. Il évacue donc d'emblée la définition rhétorique du concept, qui selon lui ne recouvre qu'un cas particulier de l'ironie et ne joue pas un très grand rôle dans ce qu'il nomme l'ironie proprement littéraire. Sa conception de l'ironie est, on l'a vu, beaucoup plus large :

L'une des principales caractéristiques de ce style [le style ironique] est la retenue. Comme l'avaient bien vu les romantiques du cercle l'Iéna, un texte intrinsèquement ironique n'a rien de commun avec une enfilade de remarques ironiques. Ce qui fait

---

<sup>239</sup> Il s'agit là d'une traduction littérale, le titre de la traduction française par Olivier Mannoni, *Ironie et Modernité* (PUF, Paris, 1997), ne rendant pas compte de la prise de position sur laquelle nous désirons ici mettre l'accent.

son ironie ne peut nulle part être saisie de façon ponctuelle. On peut concevoir qu'un texte hautement ironique n'offre pas la moindre « remarque ironique ». <sup>240</sup> [je traduis]

Son objectif est de définir les spécificités d'une « ironie littéraire » par opposition à la philosophie et à la rhétorique. À la différence des réflexions de Beda Allemann, les études d'Edgar Lapp ou d'Ernst Behler ne sont pas des ouvrages à thèse. Cependant elles témoignent tout de même d'une nette distinction entre les disciplines. L'historique d'Ernst Behler, qui en 1997 dispose de plus de recul, remonte bien jusqu'aux définitions classiques et rhétoriques du terme, et rend compte des positions du structuralisme littéraire. Mais il n'évoque pas un instant les recherches sur l'ironie de la linguistique contemporaine, considérées comme un tout autre domaine d'investigation. Cette vision unidisciplinaire du sujet semble également prévaloir dans le monde de la linguistique, puisque, inversement, l'historique du concept d'ironie, proposé dans la première partie de l'ouvrage d'Edgar Lapp, passe sans transition de la tradition rhétorique antique à la linguistique structurale de Harald Weinrich, en précisant que c'est l'« ironie verbale » et non pas l'« ironie littéraire » ni l'« ironie dramatique » qui fait l'objet de son travail, ces deux aspects de l'ironie ayant déjà été traités selon lui de façon assez exhaustive par la recherche scientifique littéraire <sup>241</sup>. Cette distinction est formulée avec tout autant de clarté par Catherine Kerbrat-Orecchioni qui, cherchant à définir la notion en termes linguistiques dans son article consacré aux « Problèmes de l'ironie », oppose une « ironie proprement verbale (anti-phrase) » à une « ironie non-verbale qui n'a plus rien à voir avec ce qui intéresse les linguistes ». <sup>242</sup> Le clivage entre études linguistiques et études littéraires sur l'ironie semble donc bien affirmé. Mais n'est-il pas possible de dépasser un tant soit peu ce clivage, et de déceler des points de tangence entre ces domaines ?

---

<sup>240</sup> « Ein Hauptmerkmal dieses Stils ist seine Verhaltenheit. Ein wesentlich ironischer Text, das haben schon die Frühromantiker genau gesehen, ist etwas anderes als die Aneinanderreihung ironischer Bemerkungen. Es lässt sich das Ironische in ihm nirgends punktuell fassen. Ein hochironischer Text ist denkbar, in welchem sich keine einzige „ironische Bemerkung“ findet » in Beda ALLEMANN, *Ironie und Dichtung*, *op. cit.* p. 12.

<sup>241</sup> « Um diese Form nicht-wörtlichen Sprechens – die verbale Ironie – soll es in dieser Arbeit gehen. Nicht um den Typus literarischer oder dramatischer Ironie, der aus literaturwissenschaftlicher Perspektive in breiter Form beschrieben ist. » in Edgar LAPP, *op. cit.* p. 12.

<sup>242</sup> Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, « Problèmes de l'ironie », in *L'Ironie*, *op. cit.* p. 44.

## 2 Convergences dans la diversité des approches

---

### 2.1 Des frontières perméables entre les diverses approches

L'approche de l'ironie par les critiques littéraires tente avant tout de décrire l'expression d'un rapport au monde, comme le fait par ailleurs l'approche philosophique. La frontière entre ces deux modes d'analyse de l'ironie est donc ténue : la philosophie emploie la notion d'ironie pour interpréter le réel, la littérature s'en sert pour décrire l'interprétation du réel via les œuvres littéraires. La frontière séparant ces deux types d'analyse des études linguistiques de l'ironie semble par contre plus marquée, comme on l'a expliqué. Cependant, la critique littéraire permet une transition entre ces deux conceptions de l'ironie. En effet, elle s'intéresse certes à l'ironie comme rapport au monde, mais comme un rapport au monde exprimé au travers de la langue. Or la langue constitue également le champ d'étude des linguistes. La frontière entre critique littéraire et linguistique s'amenuise encore lorsque l'on évoque la sémiotique littéraire. L'analyse du sémioticien, qui s'intéresse aux signes, et celle du linguiste, qui considère la langue comme un système de signes, ne devraient pas être fondamentalement différentes. D'autant moins que la sémiologie affirme elle-même sa parenté avec la linguistique, qu'elle englobe et dont elle découle. Les travaux de Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Roland Barthes ainsi que du Groupe  $\mu$  s'intéressent notamment aux mécanismes sémiotiques à l'œuvre dans les figures telles que la métaphore ou la métonymie. D'où vient alors que leurs positions soient si différentes de celles des linguistes lorsqu'il s'agit de définir l'ironie ? Il ressort de la comparaison entre l'approche linguistique de l'ironie (fondée essentiellement sur l'analyse de l'antiphrase) et l'approche littéraire sémiotique (considérant l'ironie comme un phénomène beaucoup plus large), que la distinction entre « ironie linguistique » et « ironie littéraire » repose en réalité sur une distinction de l'objet d'étude : l'énoncé pour la linguistique, le texte pour la sémiotique littéraire. Est-ce à dire qu'en déplaçant l'intérêt de la linguistique de l'énoncé au texte on puisse dépasser du même coup cette opposition apparente entre les deux domaines ? Un tel déplacement a déjà été expérimenté par une branche de la recherche linguistique : la « linguistique textuelle » a été initiée par Harald Weinrich qui, dans son essai *Le Temps. Le récit et le commentaire*<sup>243</sup>, refuse de se limiter à l'étude de la phrase, supposée par certains<sup>244</sup> être la

---

<sup>243</sup> Harald WEINRICH, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Kohlhammer, Stuttgart, 1964.

plus grande unité de description grammaticale. Sa méthode, conçue comme un développement de la linguistique structurale, consiste au contraire à partir des textes pour mieux en comprendre le fonctionnement. Les études de l'ironie dans le cadre d'une linguistique textuelle restent rares. Mais l'on peut tenter de voir si ce type d'approches rejoint la sémiotique littéraire, en comparant l'analyse linguistique de Marie-Hélène Pérennec consacrée à l'« Ironie et [la] polyphonie dans la nouvelle de W. Hildesheimer *Das Ende einer Welt* »<sup>245</sup> à l'analyse sémiotique de Philippe Hamon.<sup>246</sup>

On a vu que dans son essai sur « l'écriture oblique », Philippe Hamon s'interroge sur la nature de l'ironie en posant la question suivante :

L'ironie est-elle fait de conjoncture, tient-elle dans un certain rapport au réel, c'est-à-dire aux systèmes de valeurs et de règles qui constituent ce dernier, ou est-elle fait de structure, est-elle le fruit d'un montage rhétorique interne, d'une construction sémiotique autonome et de signaux (à identifier) plus que de signes (à comprendre) ?<sup>247</sup>

On reconnaît ici l'opposition entre la conception essentiellement littéraire et la conception linguistique traditionnelle de l'ironie. Or l'étude de Philippe Hamon ne tranche finalement pas en faveur de l'une ou de l'autre approche. Sa réflexion associe constamment les deux niveaux d'analyse. Certes il décrit l'ironie essentiellement en termes de « structures » (structure actantielle, organisation des signaux dans l'espace du texte) et les quatre « champs de tension » qu'il y voit à l'œuvre sont tous définis au niveau du texte, que ce soit la première, tension entre deux parties disjointes et explicites du même énoncé, la seconde, tension entre le narrateur et son propre énoncé, la troisième, tension entre un énoncé et un autre énoncé extérieur, ou la quatrième, tension entre le continu et le discontinu par introduction de degrés là où il n'y en a pas, ou par neutralisation de degrés préexistants. Mais si on y regarde de plus près, la troisième tension constitue déjà une ouverture du texte sur le monde extérieur (même s'il reste textuel), et la dernière établit en fait une comparaison avec une « réalité » extérieure au texte, puisque « le texte ironique fonctionne à l'allusion au réel et à la référence aux réglementations »<sup>248</sup>. Ce rapport au réel est donc intimement lié au choix des thèmes traités de façon récurrente avec ironie : en s'intéressant au corps, au langage, ou encore à

---

<sup>244</sup> Leonard Bloomfield par exemple, ou plus tard John Lyons.

<sup>245</sup> Marie-Hélène PÉRENNEC, « Ironie et polyphonie dans la nouvelle de W. Hildesheimer *Das Ende einer Welt* », in *C.E.G.* 21, 1991, p. 137-147.

<sup>246</sup> La frontière séparant littérature et linguistique semble déjà remise en question du fait que l'étude de Philippe Hamon tende, comme la plupart des études linguistiques, vers une systématisation globale du phénomène de l'ironie, alors que celle de Marie-Hélène Pérennec à l'inverse, s'applique à un texte particulier, comme la plupart des approches littéraires de l'ironie.

<sup>247</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 9.

<sup>248</sup> *Ibid.* p. 39.

la société, l'ironie exprime un rapport au monde et à ses règles, elle dit le réel « de biais »<sup>249</sup>, mais le dit bel et bien. Philippe Hamon montre donc en fait comment l'ironie, comme rapport au monde, se traduit en signaux textuels. La distanciation par rapport aux lois (réelles) du corps ou de la société se manifeste dans le texte par des jeux de « scalarisation ». La prise de distance par rapport au langage est rendue par des phénomènes de « mimèse »<sup>250</sup> et de polyphonie.

C'est sur le même principe que se fonde l'analyse de Marie-Hélène Pérennec, qui définit l'ironie de Wolfgang Hildesheimer dans sa nouvelle *Das Ende einer Welt*, comme un rapport distancié « au(x) monde(s) de snobs » qu'il décrit. En effet, cette nouvelle stigmatise un monde révolu, que décrit un narrateur ridicule, mais aussi le monde contemporain à qui il le décrit, puisque, de par la technique narrative de l'auteur qui imbrique narration et discours, « la description de la fin d'un monde en arrive à s'effacer devant l'évocation du monde auquel on le narre »<sup>251</sup>. L'étude linguistique de cette ironie a pour objectif de déterminer « les mécanismes linguistiques sur lesquels [elle] se fonde »<sup>252</sup>, c'est-à-dire là aussi d'associer des signaux textuels à un rapport au monde. Le rapport au monde exprimé dans la nouvelle de W. Hildesheimer (exprimant essentiellement un rapport critique à la société) se fonde comme nous l'avons dit sur une double distanciation : l'auteur ironique se cache derrière un narrateur ridicule pour évoquer et faire vivre deux microcosmes tout aussi grotesques. L'ironie joue ici de la confusion entre récit et commentaire (dont, ironie du sort, la distinction avait justement fait l'objet d'étude du premier grand ouvrage de linguistique textuelle<sup>253</sup>). Marie-Hélène Pérennec recherche alors les faits linguistiques sur lesquels se construit cette confusion et trouve dans le concept de polyphonie le meilleur outil d'analyse. Cette polyphonie s'appuie elle-même sur différents signaux linguistiques : l'apposition en premier lieu (qui permet d'imbriquer plusieurs voix), mais aussi l'emploi d'articles définis sans aide à l'identification (reflétant le point de vue d'un public averti) ou encore la non pertinence de connecteurs logiques (renvoyant à un code social particulier). On peut constater que, par rapport à l'approche sémiotique littéraire de Philippe Hamon, l'approche linguistique de Marie-Hélène Pérennec recentre la recherche d'indices au niveau de l'énoncé ; mais ces indices relevés au niveau de l'énoncé ne sont pertinents que lorsque les énoncés eux-mêmes sont analysés comme faisant partie d'un ensemble plus large : le texte. Ainsi,

---

<sup>249</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>250</sup> Je reprends ici les dénominations de Philippe Hamon, *ibid.* p. 23.

<sup>251</sup> Marie-Hélène PÉRENNÉC, « Ironie et polyphonie dans la nouvelle de W. Hildesheimer *Das Ende einer Welt* », *op. cit.* p. 140.

<sup>252</sup> *Ibid.* p. 137.

<sup>253</sup> Cf. Harald WEINRICH, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, *op. cit.*

les séquences ironiques ne sont plus assimilées à des énoncés complets, qu'il faudrait réinterpréter en en inversant la signification littérale, elles peuvent se limiter à l'emploi d'un seul terme, comme l'utilisation abusive d'un connecteur logique ou d'un déterminant défini.<sup>254</sup>

C'est l'ironie du texte, comme expression d'une attitude distanciée par rapport à une réalité, qui s'exprime dans les différents énoncés particuliers (mais non autonomes) composant ce texte.

La comparaison de ces deux approches semble montrer que, si l'échelle d'étude peut varier et prendre en compte des séquences d'énoncés plus ou moins larges, la sémiotique littéraire et la linguistique textuelle partagent malgré tout une conception similaire de l'ironie, en cherchant des signaux concrets au niveau du texte. Même si le concept d'ironie a évolué différemment à l'intérieur des champs d'étude que sont la philosophie, la littérature et la linguistique, ses multiples définitions ne sont pas hermétiquement circonscrites à ces domaines, et les approches philosophiques, littéraires et linguistiques de l'ironie semblent partiellement se recouper. On peut donc tenter de voir les aspects du phénomène qui resurgissent de manière récurrente dans ses multiples définitions.

## 2.2 Convergences possibles dans les définitions

Les multiples approches de l'ironie par la philosophie, la littérature et la linguistique textuelle, malgré leur diversité, semblent exprimer dans tous les cas un positionnement atypique, voire nouveau ou inattendu, par rapport à la représentation du réel. Cette caractéristique paraît *a priori* être valable également pour l'approche linguistique de l'ironie en général, puisque même si le réel représenté par le langage qu'elle analyse est généralement un réel anhistorique, l'étude synchronique du langage reflète malgré tout une époque, avec ses règles grammaticales et ses normes en matière de communication. Le positionnement atypique propre à l'ironie exprime une distanciation subjective par rapport aux normes qui règlementent de façon plus ou moins tacite l'approche du réel ainsi que l'expression de cette approche du réel. La notion de « norme » est certes problématique dans la mesure où elle peut être subjective et surtout évoluer avec le temps. Nous nous en contenterons cependant pour l'instant en la définissant comme ce que fait ou ce que pense la majorité (idées reçues, pensée dominante), ce qui est conforme à l'usage général, à la majorité des cas (formes de représentation et mécanismes de communication les plus fréquents). L'autre

---

<sup>254</sup> Marie-Hélène PÉRENNEC, « Ironie et polyphonie dans la nouvelle de W. Hildesheimer *Das Ende einer Welt* », *op. cit.* p. 147.

caractéristique récurrente de l'ironie consiste en ce que cette distanciation par rapport aux normes s'exprime toujours en référence à ces mêmes normes.

Ces considérations n'ont rien d'original. Les définitions de l'ironie comme subversion distanciée et subjective des normes et des règles sont nombreuses. Mais la validité de cette définition n'a jamais été confrontée à l'ensemble des phénomènes rassemblés sous le vocable d'« ironie ». Or cette définition semble à la fois pouvoir servir de socle commun à toutes les approches de la notion et permettre de clarifier un certain flou conceptuel, en distinguant les spécificités de l'ironie par rapport à d'autres notions qui gravitent dans son champ de définition.

## 2.2.1 Distanciation par rapport à la norme dans la représentation du réel

### ▪ Ironie vs. norme

Le concept d'ironie s'oppose à la notion de norme dans tous les domaines où il est employé. Ce n'est donc pas un hasard si le terme de « paradoxe », qui signifie étymologiquement « contraire à l'opinion commune » (para-doxa), accompagne de façon récurrente les définitions de l'ironie que ce soit en philosophie<sup>255</sup>, en littérature<sup>256</sup>, ou en linguistique<sup>257</sup>.

En philosophie et en littérature, l'historique de la notion a montré que l'émergence de nouvelles formes de pensées ou d'écriture, qualifiées d'« ironiques » par les discours théoriques qui les accompagnent, coïncide avec la remise en question des normes sociales, éthiques ou artistiques traditionnellement admises : Socrate démasque les insuffisances des pseudo-connaissances de ses contemporains, les satiristes anglais et les philosophes des Lumières remettent en question les préjugés politiques, religieux et sociaux de leur époque, les romantiques allemands expriment une nouvelle perception du réel, caractérisée par la suprématie de la subjectivité, les philosophes et les artistes du XIX<sup>e</sup> puis du XX<sup>e</sup> siècle réagissent à la crise des valeurs (c'est-à-dire des normes) qui découle de la modernité.

---

<sup>255</sup> « L'Antithèse est en quelque manière la « limite » hyperbolique d'une Alternance où les contraires successifs sont devenus simultanés. L'Antithèse est une ambivalence immobilisée dans l'extrême paradoxe de la contemporanéité. » in Vladimir JANKÉLÉVITCH, *op. cit.* p. 134-135.

<sup>256</sup> « Ironie ist die Form des Paradoxen » in Friedrich SCHLEGEL, *Lyceum der schönen Künste*, fragment 48, *op. cit.* p. 149.

« When irony refuses to keep in place, when it becomes increasingly like an end in itself, paradox is inescapable. » in Wayne BOOTH, *A rhetoric of irony*, *op. cit.* p. 177.

<sup>257</sup> « [...] l'antiphrase n'est pas simple contradiction, mais, bien plus profondément, *paradoxe*. » in Alain BERRENDONNER, *op. cit.* p. 216.

« Dans l'ironie, le locuteur prétend toujours hypocritement et paradoxalement s'associer au point de vue qu'il prend pour cible. Il s'agit là du procédé même de l'ironie. » in Laurent PERRIN, *op. cit.* p. 144.



En linguistique, l'énoncé ironique est généralement considéré comme contrevenant aux normes de la communication. Selon les maximes de la conversation de Grice, déjà évoquées précédemment, la première maxime de qualité commande au locuteur de ne pas dire ce qu'il tient pour faux. Or ce principe de rationalité et d'efficacité censé constituer la norme en matière de communication, est volontairement ignoré dans l'énoncé ironique, quelle qu'en soit la forme. Ce manquement aux normes de sincérité et de pertinence fait d'ailleurs partie intégrante de la définition de l'ironie.

La rhétorique, enfin, rend compte elle aussi de cette qualité de l'ironie, puisqu'elle considère l'ironie comme une figure de style, et que le style se définit comme écart à la norme<sup>258</sup>.

Le positionnement de l'ironiste par rapport à la notion de norme permet également d'établir une distinction, dans le champ littéraire, entre la notion d'« ironie » et celle de « satire ». Comme le rappelle Pierre Schoentjes, l'emploi de ces termes se confond largement jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. On considère alors que l'ironie, en tant que figure de style, est au service de la satire, terme qui désigne depuis l'antiquité latine des ouvrages libres censurant les mœurs publiques. Mais l'évolution historique du concept d'ironie, notamment dans le champ littéraire, inverse ce rapport dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. La notion d'ironie se dissocie alors peu à peu de celle de satire pour désigner un phénomène plus large. La satire tend ainsi à devenir l'une des formes possibles de l'ironie, si l'on considère qu'elle raille les valeurs et les normes qu'elle prend pour cible, mais que cette tonalité railleuse ne constitue pas une composante définitionnelle de l'ironie. L'ironie, en prenant ses distances par rapport aux normes, surplombe le monde où elle s'exprime, mais cela n'implique pas forcément qu'elle exprime un sentiment de supériorité. On peut notamment rappeler ici la distinction établie par Wayne Booth entre une « ironie stable », qui propose toujours une valeur de référence, et une « ironie instable » fondée sur l'absurde, et propre selon lui à la littérature moderne<sup>259</sup>. C'est également sur cette distinction que semble s'appuyer Roland Barthes lorsqu'il oppose « à la pauvre ironie voltairienne, produit narcissique d'une langue trop confiante en elle-même », « une autre ironie, que, faute de mieux, l'on appellera baroque, parce qu'elle joue des formes et non des êtres, parce qu'elle épanouit le langage au lieu de le rétrécir. »<sup>260</sup> On pourrait alors distinguer selon ce critère deux formes d'ironie : d'une part une ironie qui condamne la

---

<sup>258</sup> L'on peut se référer ici à Gérard Genette qui dans son introduction aux *Figures du discours* de Fontanier rappelle tout d'abord que pour la stylistique, le « style » s'écarte de la norme qu'est « l'usage ». Il précise cependant que les difficultés commencent avec la nécessité de saisir cet usage et propose de prendre en compte également une autre définition du style, qui l'opposerait non pas à « l'expression commune », mais à « l'expression simple » ou littérale. (cf. Gérard GENETTE, Introduction aux *Figures du discours* de Pierre Fontanier [1977], *op. cit.* p. 9-10.)

<sup>259</sup> Wayne BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, *op. cit.*

<sup>260</sup> Roland BARTHES, *Critique et vérité*, *op. cit.* p. 75.

norme en vigueur au nom de valeurs qu'elle jugerait supérieures, et qui tend ainsi à instituer une nouvelle norme, c'est ce type d'ironie que l'on peut qualifier de satire ; d'autre part une ironie plus généralisée et moins agressive, remettant en question des vérités toutes faites, mais sans s'ériger en détentrice d'une vérité nouvelle. Ainsi la satire enfreint la norme de sincérité, mais est teintée d'un « sérieux moral »<sup>261</sup> qui n'entre pas forcément dans la définition de l'ironie, bien au contraire.

#### ▪ Ironie vs. sérieux

Le « sérieux moral » de la satire ne l'exclut cependant pas de la définition de l'ironie dans la mesure où il va de pair avec un « non-sérieux » formel. Le propre de l'ironie est qu'elle ne veut pas être prise au pied de la lettre, et qu'elle instaure un rapport qu'on pourrait qualifier de ludique avec la représentation du réel qu'elle propose. Cette qualité de l'ironie découle de son non-conformisme, dans la mesure où la norme générale de communication réside dans le discours sérieux, c'est-à-dire pertinent, univoque, qui « croit à l'adéquation des mots aux choses »<sup>262</sup>. Le discours ironique (et cela est valable également à l'échelle de l'énoncé) prend le contre-pied de ce sérieux en instaurant un décalage manifeste entre la perception de la réalité et la forme sous laquelle celle-ci est représentée. La linguistique qui s'intéresse peu à cette « perception de la réalité », impossible à cerner et à vérifier de manière objective, préfère parler de décalage entre l'énoncé (ce qui est dit) et l'énonciation (la mise en contexte de ce dit), mais le principe reste le même.

L'aspect patent de ce décalage permet de distinguer l'« ironie » du « mensonge ». On a vu que d'un point de vue linguistique, l'entorse faite par l'ironiste à la maxime de qualité n'entrave finalement pas, selon Grice, le principe de coopération indispensable au bon déroulement de toute communication. Grâce à ce que Grice nomme « l'implicite conversationnelle », le récepteur part du principe que le locuteur se comporte de manière coopérative et que son énoncé fait sens. Si le récepteur considère que l'énoncé n'est pas pertinent dans le contexte de son énonciation ou qu'il est incompatible avec sa connaissance du monde, il a recours à une interprétation alternative de cet énoncé, notamment en faisant l'hypothèse que le locuteur n'est pas sérieux<sup>263</sup>. Le locuteur

---

<sup>261</sup> Cf. JEAN PAUL, « Untersuchung des Lächerlichen », publié dans *Ironie als literarisches Phänomen* de Hans Egon HASS et Gustav Adolf MOHRLÜDER (éds.), p. 304-319.

<sup>262</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 60.

<sup>263</sup> Salvatore Attardo considère même que la réaction par la question « tu plaisantes ? » est la plus fréquente dans ce type de situation, et en déduit que la plaisanterie et l'ironie sont plus acceptables socialement que le mensonge (in Salvatore ATTARDO, *Linguistic Theories of Humor*, De Gruyter, Berlin, New York, 1994, p. 287.) On peut interpréter également ce constat en considérant que le récepteur fait plus volontiers l'hypothèse que son interlocuteur se comporte de manière coopérative (ce qui est vrai pour l'ironie et non pour le mensonge), sans quoi leur conversation perdrait tout fondement.

ironique, quant à lui, adopte également une posture coopérative et se doit de signaler, de quelque manière que ce soit, le décalage qui existe entre ses propos et sa vision du monde (ou du moins entre son énoncé et son énonciation), sous peine de demeurer incompris ou d'être taxé de mensonge ou d'hypocrisie. En effet, le menteur viole lui aussi la norme de sincérité, mais adopte la posture énonciative du mode sérieux. Veronika Ehrich et Günter Saile qualifient le mensonge d'acte de parole « perversi » dans la mesure où sa condition de félicité est de NE PAS être perçu comme tel par l'interlocuteur<sup>264</sup>. Cette analyse linguistique rejoint les réflexions philosophiques de Jankélévitch, qui considère que l'ironie, par opposition au mensonge, « ne veut pas être *crue*, elle veut être *comprise*. C'est-à-dire « interprétée » »<sup>265</sup>. Elle implique donc que l'ironiste et l'ironisé « coopèrent de compagnie à une œuvre commune »<sup>266</sup>, qui consiste à « dire non à la lettre pour, en toute lucidité, dire oui à l'esprit. »<sup>267</sup>

La référence à la notion de sérieux permet également de distinguer les concepts d'ironie et de cynisme. On pourrait être tenté, intuitivement, de considérer le cynisme comme une forme un peu particulière d'ironie, comme une ironie grinçante, amère, désabusée. Mais si l'on considère que l'opposition au sérieux est un critère définitoire de l'ironie, le cynisme est relégué aux frontières de la notion. En effet, comme l'analyse très bien Laurent Perrin :

Le cynique est une sorte d'ironiste qui revendique pour de bon [...] la responsabilité de ce qu'il exprime. Il est ironique et néanmoins sérieux, par une sorte de tendance masochiste qui le pousse à assumer malgré tout ce qu'il exprime, qu'il considère et dénonce à la fois comme insoutenable. [...] Le cynisme est une espèce de sophistication ou de perversion de l'ironie par laquelle cette dernière redevient sérieuse, et s'enferme dans une circularité qui permet au cynique d'investir simultanément deux positions mutuellement exclusives.<sup>268</sup>

Alors que l'ironiste « s'inscrit en faux contre sa propre énonciation, tout en l'accomplissant »<sup>269</sup>, le cynique pousse le paradoxe si loin qu'il se distancie même de sa distanciation ironique et rebascule par là dans une forme de sérieux. Il s'oppose donc bien à la norme, dans la mesure où les valeurs qu'il défend sont anticonformistes, mais ne s'oppose pas au sérieux.

---

On peut également rappeler ici que dans *A Rhetoric of Irony* Wayne Booth analyse ces procédés de réinterprétation dans le processus de réception du texte littéraire par le lecteur.

<sup>264</sup> Veronika EHRICH et Günter SAILE, *op. cit.* p. 275.

<sup>265</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH, *op. cit.* p. 60.

<sup>266</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>267</sup> *Ibid.* p. 61.

<sup>268</sup> Laurent PERRIN, *op. cit.* p. 163-164.

<sup>269</sup> Alain BERRENDONNER, *op. cit.* p. 216.

## ▪ Ironie, subjectivité et jeu d'invention

En instaurant un décalage entre une vision du monde et sa représentation ou entre un énoncé et son énonciation, l'ironiste montre ostensiblement que la représentation du réel ou de la pensée n'est pas déterminée de façon objective. Là où le locuteur sérieux « prend en considération ce qui mérite de l'être et agit en conséquence »<sup>270</sup>, l'ironiste prend ses distances et remet justement en question la hiérarchie des valeurs qui détermine ce qui mérite d'être pris en considération. L'ironie peut de ce point de vue être considérée comme l'affirmation exacerbée d'une subjectivité, toujours libre de s'affirmer et de créer, par la représentation, une sorte d'univers parallèle où la « normalité » est plus ou moins remaniée. On pourrait là aussi parler d'un côté ludique de l'ironie, qui consiste à se détacher du réel pour inventer des scénarios, des rôles en décalage par rapport à la perception « brute » du monde.

Cette idée d'une subjectivité inventive de l'ironie est présente aussi bien dans la réflexion philosophique qu'en littérature et en linguistique. L'ironie socratique consiste à jouer le rôle du naïf, et l'idée de « dissimulation » (reprise d'ailleurs par les rhétoriciens pour définir l'ironie) se retrouve quelque deux mille trois cents ans plus tard, dans la philosophie nietzschéenne, sous la notion de « masque ». En linguistique également, on pourrait considérer que le décalage instauré au sein de l'énonciation consiste en fait, pour le locuteur, à « jouer » par son discours le « rôle » de quelqu'un d'autre. Une telle approche du phénomène rejoint les analyses d'Oswald Ducrot, Alain Berrendonner et Laurent Perrin qui, en se positionnant par rapport à la théorie de l'ironie comme mention de Sperber et Wilson, insistent sur le fait que le locuteur ironique ne fait pas que mentionner un discours qui n'est pas le sien ; il feint également de l'assumer, il « joue » ce discours. Et ce n'est pas un hasard si Ducrot explique son concept d'« énonciateur », central dans sa description de l'énoncé ironique, en recourant à une analogie liée à la représentation théâtrale :

Incapable pour l'instant de surmonter ces difficultés [l'attribution à l'énonciateur de l'énonciation sans que ne lui soit pour autant attribué l'énoncé] dans le cadre d'une construction théorique, je me contenterai de comparaisons, avec le théâtre d'abord, puis avec le roman. Je dirai que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur [...] comme l'énonciateur n'est pas responsable du matériel linguistique utilisé, qui est imputé au locuteur, de même le personnage de théâtre ne se voit pas imputer toute la matérialité du texte écrit par l'auteur et dit par les comédiens.<sup>271</sup>

On serait tenté de dire que l'analogie fonctionne si bien justement parce qu'il s'agit en réalité du même processus. Le locuteur ironique joue un ou des rôles successifs, qui sont

---

<sup>270</sup> Définition de « sérieux » dans le *Petit Robert* (Paris, 2000.)

<sup>271</sup> Oswald DUCROT, *Le Dire et le dit*, op. cit. p. 205.

comme autant de personnages qu'il met en scène. Il peut également jouer son propre rôle mais en se plaçant dans un contexte fictif, comme dans le fameux « qu'il fait beau ! » prononcé en cas de pluie (exemple incontournable dès que l'on parle d'ironie...) ; l'interlocuteur peut alors s'il le désire prolonger l'ironie, en entrant dans ce monde fictif et en répondant par exemple « heureusement que nous ne nous sommes pas encombrés de nos parapluies ».

En rapprochant ainsi l'ironie et le jeu d'invention, on comprend mieux la tentation propre à certains sémiologues de considérer toute écriture d'invention, toute littérature, comme ironique. Comme on l'a vu précédemment, cette problématique a fait tout particulièrement débat en Amérique dans les années soixante. Le *New Criticism* considère que tout texte littéraire peut générer diverses interprétations et donc est nécessairement ambigu. La réflexion de la nouvelle critique sur cette ambiguïté que Cleanth Brooks nomme ironie va plus loin encore et s'étend au langage lui-même, qu'il soit littéraire ou non. Le critique Irwin Ehrenpreis notamment, cité par Alain Bony dans son article sur la notion de « persona », souligne le fait que « l'homme ne saurait se révéler dans toute sa vérité, à supposer encore qu'il puisse la connaître [...] Il n'y a pas de conversation dans laquelle nous ne travestissions pas notre nature. »<sup>272</sup> Si parler c'est de toute façon déjà jouer un rôle, qu'est-ce qui distingue l'ironie du langage lui-même ? Plus de trente ans plus tard, Philippe Hamon laisse encore cette question ouverte, en considérant comme naïves les diverses linguistiques qui postulent l'existence d'un « propre » précédant un figuré et en concluant son ouvrage sur cette interrogation : les traits de l'ironie « ne sont-ils [pas], mais concentrés et comme exacerbés par et dans l'ironie, que ceux de TOUTE la littérature en général ? voire de tout le langage en général ? » dans la mesure où l'essence du langage « n'est pas le « propre », mais la catachrèse ».<sup>273</sup>

Afin d'éviter cependant un élargissement à l'infini de la notion d'ironie, qui engloberait finalement les énoncés que l'on avait préalablement qualifiés de « sérieux », on pourrait tenter de distinguer le discours ironique du discours sérieux en disant que les énoncés ironiques possèdent toujours un degré d'artificialité et de distanciation inventive supplémentaire par rapport au contexte de représentation où ils apparaissent : l'ironie se détache de la médiation « normale » du monde, proposée par le langage courant, en surajoutant à cette représentation et à ses normes une nouvelle représentation, issue de l'invention subjective de l'ironiste ; en littérature cet ajout se fait à la fois par rapport à la représentation du monde alors en vigueur et par rapport aux normes du système de représentation propre à l'œuvre qui sert de cadre à l'ironie. La définition de l'ironie

---

<sup>272</sup> Alain BONY, « La notion de 'persona' ou d' 'auteur implicite' : Problème d'ironie narrative », in *L'Ironie* (publié par le) Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 91.

<sup>273</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 153.

comme distanciation par rapport aux normes et au sérieux permet ici de redessiner les frontières de la notion, et nous autorise par là à poursuivre l'analyse du concept, ce qui n'aurait plus eu de sens dans le cas où l'on aurait assimilé l'ironie au langage en général.

#### ▪ Ironie et polyphonie

Définir l'ironie comme un jeu de rôles, comme un jeu sur des identités nécessairement plurielles (pour que le jeu soit possible), conduit directement à relier le concept d'ironie à celui de polyphonie, de voix multiples. Cette notion permet également de décrire et de comprendre des phénomènes aussi bien littéraires que linguistiques. Elle s'impose tout d'abord dans le champ littéraire puisque c'est Mikhaïl Bakhtine qui l'introduit dans l'analyse du genre romanesque. Sa réflexion tend à dépasser l'antinomie qui oppose un « idéologisme étroit » (caractéristique selon lui du XIX<sup>e</sup> siècle) à un « formalisme étroit » (propre au XX<sup>e</sup> siècle), et s'intéresse à la stylistique tout en considérant le langage non pas comme un système abstrait de formes normatives, mais comme l'expression d'une perception concrète et différenciée du monde et relie donc l'étude des phénomènes de langue à un rapport au monde. Réciproquement, la culture est selon lui un composé de discours, ce qui le conduit à poser les notions de « dialogisme », d'intertextualité, de « polyphonie » au centre de sa théorie du langage. Dans *Esthétique et théorie du roman*<sup>274</sup>, Bakhtine montre que cette polyphonie est le propre du genre romanesque : alors que le langage poétique repose sur une unité du style, le langage romanesque est foncièrement plurilingue. Dans le roman, la relation du mot à l'objet qu'il désigne est en dialogue constant avec tous les autres emplois faits de ce mot, et toutes ces voix constituent un arrière-plan indispensable pour que puisse se détacher, par nuances, la voix du romancier. Bakhtine distingue alors plusieurs manières d'introduire les discours d'autrui dans le roman et en vient à parler de l'ironie :

Le langage du prosateur se dispose sur des degrés plus ou moins rapprochés de l'auteur et de son instance sémantique dernière : certains éléments de son langage expriment franchement et directement (comme en poésie) les intentions de sens et d'expression de l'auteur, d'autres les réfractent ; sans se désolidariser totalement avec ces discours, il les accentue de façon particulière (humoristique, ironique, parodique, etc.), d'autres éléments s'écartent de plus en plus de son instance sémantique dernière et réfractent plus violemment encore ses intentions ; il y en a, enfin, qui sont complètement privés des intentions de l'auteur : il ne s'exprime pas en eux (en tant qu'auteur) mais les *montre* comme une *chose verbale originale* ; pour lui, ils sont entièrement objectivés.<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

<sup>275</sup> *Ibid.* p. 119.

L'ironie permet donc d'exprimer une distanciation du narrateur par rapport à un discours qui n'est pas le sien, et cette distanciation peut être plus ou moins explicite : lorsqu'il analyse les différents degrés possibles de présence du discours d'autrui, Bakhtine établit une distinction entre une présence pleine de ce discours, par dialogue explicite, et des « constructions hybrides » mêlant dans l'énoncé le langage du personnage et l'ironie du narrateur<sup>276</sup>. Bakhtine définit enfin la place de l'auteur dans ce système : ce dernier n'est ni dans le langage des personnages, ni dans celui du narrateur, mais se tient en arrière, « libéré d'un langage unique »<sup>277</sup>.

C'est sur ces considérations que s'appuie plus tard Oswald Ducrot pour élaborer l'« Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation »<sup>278</sup>. Cette réflexion (que l'on a déjà brièvement évoquée dans la présentation de l'évolution chronologique du concept) déplace l'analyse de ce phénomène du terrain littéraire à un terrain plus spécifiquement linguistique, en faisant de la polyphonie un élément essentiel du discours en général. Ducrot, qui omet l'analyse de Bakhtine sur les constructions hybrides, part du constat que celui-ci n'applique sa théorie qu'à « des textes, c'est-à-dire à des suites d'énoncés, jamais aux énoncés dont ces textes sont constitués. De sorte qu'elle n'a pas abouti à mettre en doute le postulat selon lequel un énoncé isolé fait entendre une seule voix »<sup>279</sup>. Or c'est précisément cette unicité du sujet parlant que Ducrot conteste. Il porte toute son attention sur l'étude de l'« énoncé », défini comme l'occurrence observable de l'entité grammaticale abstraite qu'est la « phrase », et introduit encore un troisième concept, celui de l'« énonciation », événement constitué simplement par l'apparition historique et momentanée d'un énoncé. Or pour Ducrot, cette énonciation n'implique pas forcément un producteur de la parole. Il différencie alors « le locuteur », le « sujet parlant » et l'« énonciateur ». Le « locuteur » est l'être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme celui à qui on doit en imputer la responsabilité. En tant qu'être de discours il peut être considéré simplement dans sa fonction de locuteur (Ducrot le désigne alors par la lettre L) mais également en tant que personne, constituée dans le sens de l'énoncé comme à l'origine de cet énoncé (il est alors nommé λ). Ce locuteur, en tant que fiction discursive, peut être distinct du « sujet parlant », l'auteur empirique de l'énoncé, qui relève d'une représentation « externe » de la parole, étrangère à celle qui est véhiculée par l'énoncé. De la même manière, au niveau interne de l'énoncé, le locuteur n'est pas seul à faire entendre sa voix. En effet, Ducrot constate qu'on entend souvent dans un discours la voix de quelqu'un qui n'a pas les propriétés reconnues au locuteur. Il appelle « énonciateurs » ces êtres qui s'expriment à travers l'énonciation, sans qu'on leur attribue

---

<sup>276</sup> *Ibid.* p. 125-126.

<sup>277</sup> *Ibid.* p. 135.

<sup>278</sup> Oswald DUCROT, *Le Dire et le dit*, *op. cit.* p. 171-233.

<sup>279</sup> *Ibid.* p. 171.

pour autant des mots précis, sans être responsables du matériel linguistique utilisé, imputé au locuteur. Avec l'énonciateur apparaît donc dans l'énoncé un sujet différent non seulement de celui qui parle en fait (le sujet parlant), mais aussi de celui qui est dit parler (le locuteur). Il est donc tout à fait envisageable que les attitudes et points de vue exprimés dans un discours puissent être attribués à des énonciateurs dont le locuteur (source du discours) se distancie. Ducrot démontre entre autres la pertinence linguistique de cette notion d'énonciateur à partir de l'étude de l'ironie. Il s'appuie pour ce faire sur les analyses de Sperber et Wilson selon lesquelles l'ironie consiste à faire dire, par quelqu'un d'autre que le locuteur, des choses évidemment absurdes, c'est-à-dire à mentionner un discours « qui soutient l'insoutenable ». Cependant on a vu que Ducrot préfère remplacer l'expression « mentionner un discours » par « faire entendre une voix », puisque, « pour que naisse l'ironie, il faut que toute marque de rapport disparaisse, il faut « faire comme si » ce discours était réellement tenu, et tenu dans l'énonciation elle-même »<sup>280</sup>. Traduit dans les termes de sa propre théorie du langage cela consiste à dire que

parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité, et, bien plus, qu'il la tient pour absurde.<sup>281</sup>

Selon Ducrot, il est également important que L ne mette pas en scène un autre énonciateur soutenant le point de vue raisonnable, et se distingue de E d'une façon toute différente. C'est ce qui permet de distinguer l'ironie, où le rejet de l'énonciateur absurde est directement opéré par le locuteur, de la négation, où le rejet s'opère à travers un autre énonciateur mis en scène par le locuteur.

L'intimité entre ironie et polyphonie est si prégnante qu'elle apparaît également dans l'analyse philosophique du phénomène par Jankélévitch. L'ironie, on l'a vu, y est définie comme le progrès de la conscience, or pour pouvoir progresser, la conscience doit « se délivre[r] de son présent en spéculant aussi sur les absences – l'absence des choses qui ne sont plus et l'absence des choses qui ne sont pas encore. [...] Être juste, c'est faire à chaque chose sa part, n'avoir pas de « point de vue » ; ou mieux encore : c'est adopter tour à tour une infinité de points de vue, en sorte qu'ils se corrigent mutuellement. »<sup>282</sup> Cette « infinité des points de vue » correspond tout à fait au concept de polyphonie.

Certes, il serait abusif de superposer totalement les notions d'ironie et de polyphonie. La citation ou le report de discours, par exemple, mettent bien en jeu

---

<sup>280</sup> *Ibid.* p. 210.

<sup>281</sup> *Ibid.* p. 211.

<sup>282</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH, *op. cit.* p. 30.



plusieurs voix, sans être pour autant nécessairement ironiques, pas plus d'ailleurs, si l'on change d'échelle, que les œuvres littéraires mettant en scène différents personnages. Pour qu'il y ait ironie, il faut que le locuteur (l'auteur ou le narrateur dans une œuvre littéraire) n'adhère pas au rôle et à la voix qu'il met en scène et qu'il efface en même temps les normes explicites de distanciation. Mais les notions d'ironie et de polyphonie restent tout de même fermement imbriquées, si l'on considère que l'ironie naît d'un jeu de décalage entre des rôles, des points de vue différents, elle fait forcément intervenir plusieurs « voix ». Inversement, la polyphonie est intimement liée à l'ironie dans la mesure où, en multipliant les points de vue et les subjectivités, elle introduit en général une distanciation par rapport à la croyance en un réel objectif et exprime un rapport au monde ambigu. C'est ce qui explique d'ailleurs que la critique déconstructionniste ait lié le terme d'ironie aux procédés de délocalisation de la voix. Il semble cependant important de préciser que délocalisation de la voix ne signifie pas nécessairement dissolution du sens. La polyphonie ne dit pas que rien n'a de sens, mais bien plutôt que tout sens est relatif et qu'il peut de ce fait être discutable d'intégrer l'absurde à la notion d'ironie.

En effet, la distanciation (qu'on la considère ou non comme polyphonique) par rapport à la norme et au sérieux va de pair, dans l'ironie, avec une référence constante à ces mêmes normes. C'est là le paradoxe (dans l'acception courante du terme) de cette para-doxa (dans son acception étymologique).

## 2.2.2 Ironie et référence à la norme

- Norme, communication et évaluation

D'une part, la distanciation du discours ironique par rapport à la norme ne peut pas être menée de manière radicale pour des raisons pragmatiques, car comme le fait remarquer Philippe Hamon :

une ironie (moderne, romantique) généralisée (polyfocalisation centrifuge, déhiérarchisation des systèmes de valeurs, déstructuration de tous les principes de cohérence, auto-réductions, mises en abyme, parodies et autoparodies, contradiction des points de vue, etc.) où l'auteur serait « présent partout et visible nulle part » (Flaubert), ne peut, peut-être, produire que du texte illisible.<sup>283</sup>

La référence, si petite soit-elle, à des normes communes est indispensable pour que l'ironie puisse fonctionner sur le plan de la communication. Le point de vue de l'ironiste, même s'il n'est pas partagé par le récepteur, doit au moins pouvoir être compris. Wayne Booth insiste lui aussi sur cet aspect de l'ironie dans l'interprétation des œuvres

---

<sup>283</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 133.

littéraires<sup>284</sup>, mais cela vaut également pour le langage courant. Ainsi, Martin Hartung voit dans la référence à un savoir partagé, l'élément fondamental indispensable à tout énoncé ironique. Ce savoir partagé peut selon lui consister en des valeurs culturelles, des connaissances issues de l'expérience quotidienne, une histoire commune ou encore une participation commune à la conversation dans laquelle apparaît l'énoncé ironique. Selon lui, c'est uniquement en référence à ce savoir, et non pas à partir du contenu propositionnel de l'énoncé, que le récepteur peut détecter l'ironie, en tant qu'élément « incongru », « disparate », dans le contexte donné<sup>285</sup>. Il insiste cependant lui aussi sur le fait que ce ne sont pas les valeurs véhiculées qui doivent faire l'objet d'un consensus, mais simplement les connaissances. Il n'est pas étonnant que ce soient justement Philippe Hamon et Martin Hartung, c'est-à-dire les auteurs critiques pointant du doigt l'importance de connaissances partagées entre le locuteur et l'énonciateur, qui associent la notion d'ironie à celles de « scalarisation » et d'évaluation. Le savoir commun fait en effet office de norme à partir de laquelle peut s'opérer le processus de hiérarchisation des valeurs. La référence à une norme commune, c'est-à-dire à un système de valeurs connu et maîtrisé, joue donc un rôle fondamental dans l'élaboration et la compréhension du message ironique.

Nous avons souligné précédemment les difficultés soulevées par la notion de « normes » en rappelant que celles-ci peuvent évoluer et peuvent être subjectives. À première vue, la définition de l'ironie comme procédé d'évaluation, telle que la développe Martin Hartung, semble proposer une solution à ce problème. En effet, selon lui, si la fonction principale de l'ironie est d'évaluer, alors elle pose ses propres normes au moment-même où elle s'exprime. L'énoncé ironique souligne une communauté de valeurs qui se définit par contraste par rapport à d'autres visions du monde. Et comme ces autres visions sont discréditées au moment-même où elles sont présentées, la valeur commune partagée fait office de norme difficilement contestable.<sup>286</sup> L'on peut cependant reprocher à la démonstration de Martin Hartung de frôler la tautologie car si la vision du

---

<sup>284</sup> « Stable irony always depends on the sharing of norms with an implied but covert author, and yet many modern authors, themselves not at all confused about at least some values underlying their ironies, have encouraged the notion that sharing values doesn't matter. The least important damage done by the resulting "obscurity" is the most often lamented: the particular misunderstanding that result. », in Wayne BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, *op. cit.* p. 171.

<sup>285</sup> « Erst die Einschätzung des mit der Äußerung inkongruenten Wissens als *geteiltes Wissen* ermöglicht dem Hörer eine angemessene Rezeption von Ironie. », in Martin HARTUNG, *op. cit.* p. 150.

<sup>286</sup> « Ironie dient dann dazu, ein fragloses, von allen Gesprächsteilnehmern geteiltes Einverständnis in wichtigen Wertorientierungen zu unterstreichen. Das Verhalten anderer Personen oder Gruppen dient dann als Kontrastfolie, um die Angemessenheit der eigenen Wertmaßstäbe und damit Weltsicht kollektiv zu bestätigen. [...] Die Verwendung von Ironie stellt die eigentlich umstrittenen Wissensbestände als fraglos geteilt dar, und macht die eigene Meinung also zur selbstverständlichen, nicht zur Diskussion stehenden Norm. », in Martin HARTUNG, *op. cit.* p. 166.

monde explicitement formulée dans l'énoncé ironique est d'emblée discréditée, c'est parce qu'elle apparaît comme incongrue dans le discours du locuteur. Or elle ne peut être considérée comme incongrue par le récepteur qu'en référence à une norme extérieure, qui permet d'évaluer la vision du monde proposée par l'énoncé. La notion d'évaluation est donc très productive lorsqu'il s'agit d'analyser la fonction de l'ironie ainsi que les mécanismes de sa réception, mais elle ne résout pas le problème définitionnel de la « norme »... Il semble donc falloir se résoudre à accepter la définition de la norme telle que nous l'avons proposée précédemment, à savoir comme ce qui est conforme à la majorité des cas, à la pensée majoritaire et à l'usage général. Il faudra cependant, à chaque emploi du terme, éviter le flou notionnel en précisant à quel type de norme l'on se réfère concrètement, ce que nous nous sommes efforcés de faire jusqu'à présent.

#### ▪ Ironie et parodie

Toujours d'un point de vue pragmatique, l'ironie ne peut d'autre part fonctionner que parce que le récepteur du message ironique part du principe que le locuteur de ce message veut communiquer une information sensée (puisque l'on a distingué précédemment la notion d'« absurde » de celle d'ironie). Comme on l'a vu, c'est cette référence à une norme supérieure de la communication, l'« implicite conversationnelle » selon Grice, qui permet le bon fonctionnement d'un échange ironique. Laurent Perrin analyse également le décryptage du message ironique en référence à cette norme supérieure :

Le locuteur impose à l'interprète de traiter l'énoncé comme un trope – et non comme un énoncé ordinaire – ce qui l'amène à effectuer deux opérations distinctes, à deux niveaux différents. Au niveau de leur sens littéral et de ce que je désignerai par la suite comme la composante expressive des énoncés tropiques, l'interprète est amené à considérer que le locuteur fait image, qu'il déforme le monde réel en le décrivant comme s'il s'agissait d'un monde contrefactuel. À ce premier niveau, le locuteur se contente de communiquer qu'il ne communique pas ce qu'il exprime, que le sens littéral de son énoncé vise seulement à faire image et de ce fait opacifie temporairement ce qu'il cherche à communiquer. Ce n'est qu'à un second niveau, dont relève ce que j'appellerai la composante informative de tout énoncé tropique, que l'interprète est invité à supposer que le locuteur cherche néanmoins à communiquer un sens figuré auquel il est possible d'accéder moyennant une décomposition du sens littéral et de l'image véhiculée.<sup>287</sup>

Que l'on adhère à une définition de l'ironie en terme d'opposition entre un sens littéral et un sens figuré (prise d'ailleurs ici à rebours par rapport à la description du phénomène proposé par d'autres linguistes et notamment Catherine Kerbrat-Orecchioni), cette description de la réception du message ironique passant par le repérage d'un écart par

---

<sup>287</sup> Laurent PERRIN, *op. cit.* p. 28.

rapport à la norme puis d'une référence à une norme conversationnelle supérieure rend très bien compte du fonctionnement de l'ironie. Cependant, Laurent Perrin associe cette communication sur deux niveaux non pas à l'ironie en particulier mais aux énoncés tropiques en général (il cite également comme exemples la métaphore et l'hyperbole). De même, Philippe Hamon souligne que la définition de l'ironie comme « message double » ne suffit pas à distinguer cette notion d'autres types de discours doubles tels que la parabole, l'allégorie ou la fable<sup>288</sup>. La particularité de l'ironie par rapport aux autres énoncés doubles, est que la référence à la norme, dans l'ironie, ne se joue pas uniquement sur un plan pragmatique.

L'on pourrait dire que l'ironie ne met pas en scène une dualité, mais bien plutôt une duplicité. Le discours ironique « imite » la norme, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu. Au niveau de la forme, l'on peut constater que pour une grande majorité des énoncés ironiques, il est très difficile de déceler l'ironie en l'absence du contexte d'énonciation. En termes de contenus, Philippe Hamon constate que les thèmes privilégiés dans le discours ironique sont très souvent les thèmes propres au discours sérieux : corps social, corps biologique, temps irréversible, langage et grammaire, mort, c'est-à-dire tout ce qui est inéluctable<sup>289</sup>. Le propre de l'ironie est de se distancier du discours sérieux, tout en feignant d'y coïncider.

Cette particularité permet d'associer la notion de « parodie » au concept plus large de l'ironie. On peut citer une fois de plus Laurent Perrin, qui analyse la parenté entre ironie et parodie en ces termes :

Si [...] l'ironie consiste à faire indirectement écho à un discours ou à un point de vue qu'elle prend pour cible, on peut alors admettre que la parodie est une forme d'ironie qui consiste à faire écho non seulement à la forme propositionnelle mais aussi partiellement à la forme linguistique d'un discours. La parodie ne serait ainsi qu'une forme particulière de l'ironie.<sup>290</sup>

On pourrait donc considérer comme parodique toute ironie où le rôle joué par l'ironiste, la voix qu'il fait entendre, fait référence à un discours antérieur. L'ironie consiste alors à saper les valeurs sur lesquelles est fondé ce discours en les présentant sous une forme « tout à fait inacceptable, même pour celui que [l'ironiste] prend pour cible »<sup>291</sup>. Dans la parodie, l'interprétation du phénomène de l'ironie comme un « jeu de rôle » est donc tout particulièrement convaincante. Le locuteur met en scène un discours, le donne en représentation, et c'est justement en montrant les mécanismes qu'il le « confronte à

---

<sup>288</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 34.

<sup>289</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>290</sup> Laurent PERRIN, *op. cit.* p. 132.

<sup>291</sup> *Ibid.* p. 130.

son inadéquation au réel »<sup>292</sup> ou plutôt (si l'on veut nuancer cette formulation de Philippe Hamon) qu'il présente ce discours, rendu « mécanique » par le principe même de l'imitation, comme inadéquat par rapport au réel.

Cette approche de la parodie n'est pas sans rappeler la définition bergsonienne de l'humour comme « mécanique plaquée sur du vivant »<sup>293</sup>. Il faut dès lors s'interroger également sur les liens qui unissent le concept d'« ironie » à celui d'« humour ».

- ironie et/vs. humour ?

Les notions d'ironie et d'humour partagent à l'évidence un certain nombre de propriétés qui expliquent le flou conceptuel propre à l'emploi de ces deux termes, tout particulièrement lorsqu'ils servent à l'analyse du discours. Selon Ernst Behler, le terme d'humour (« *humor* ») est employé au XVIII<sup>e</sup> siècle parallèlement à celui d'ironie pour désigner un état d'esprit consistant à accepter, voire à approuver, les entorses faites aux conventions, et qui caractérise notamment l'œuvre de Lawrence Sterne<sup>294</sup>. Les critiques de l'époque ont donc indifféremment recours aux termes d'humour ou d'ironie pour désigner le procédé consistant à prendre de la distance dans le discours par rapport à une norme, à quelque chose d'attendu. En effet, l'humour tout comme l'ironie se définit par une distanciation par rapport au réel et par rapport au sérieux ; sur un plan linguistique, il enfreint également les maximes (les normes) conversationnelles. Cette évidente parenté liant l'humour et l'ironie a conduit certains théoriciens à distinguer ces deux notions non pas au niveau de leur structure et de leur principe de fonctionnement, mais à un niveau sémantique, selon l'objet du discours sur lequel elles se focalisent. Ainsi, pour Aristote, « L'ironie a quelque chose de plus relevé que la bouffonnerie. Par la première, on fait une plaisanterie en vue de soi-même, tandis que le bouffon s'occupe d'un autre. »<sup>295</sup> Plus proche de nous, Dominique Jameux propose également ce type d'analyse et considère que

L'ironie est [...] une parole qui vise autrui et en stigmatise le défaut, le vice, le travers. Elle est *transitive*, directe quant à son objet, et indirecte par sa manière qui utilise l'antiphrase. L'humour [...] est une ironie retournée contre elle-même : le

---

<sup>292</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 24.

<sup>293</sup> Henri BERGSON, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1899], PUF, Paris, 1961, p. 29.

<sup>294</sup> « [Der Begriff Humor] bezeichnet heute einen Gemütszustand, der Abweichungen von der Konvention mit Gelassenheit und stiller Billigung hinnimmt. [...] In der Kritik des 18. Jahrhunderts trat der Humor hervor, um derartige Verhältnisse im modernen Roman [...] zu bezeichnen. » in Ernst BEHLER, *op. cit.* p. 190.

<sup>295</sup> Cf. ARISTOTE, *Rhétorique*, *op. cit.* p. 375.

locuteur est le destinataire premier de son sarcasme. Je dirai qu'elle est essentiellement *pronominale*.<sup>296</sup>

Ces tentatives de définitions ne permettent malheureusement pas de rendre vraiment compte d'un emploi raisonné des termes d'humour et d'ironie. Il suffit pour s'en convaincre, et même s'il est un peu téméraire d'établir une comparaison entre deux réalités si éloignées dans le temps, de constater que les distinctions proposées par Aristote et Dominique Jameux sont contradictoires : Aristote présente l'ironie comme auto-centrée par opposition à la plaisanterie qui s'en prend à une cible extérieure, alors que Dominique Jameux dépeint le phénomène inverse : l'ironiste s'attaque à un objet extérieur alors que l'humoriste est lui-même l'objet de sa plaisanterie. Cette contradiction dans les définitions s'explique par l'évolution historique du concept d'ironie : alors que pour les Grecs de l'Antiquité, l'ironie est synonyme de fausse modestie, l'ironie moderne est souvent associée à la notion de raillerie<sup>297</sup>. Les distinctions de l'humour et de l'ironie en fonction de leur cible ne sont donc pas particulièrement convaincantes.

Outre son analyse des concepts en termes de contenus, Aristote introduit également une autre distinction en s'intéressant à l'ironie non plus dans sa dimension éthique (la fausse modestie) mais dans sa dimension rhétorique (l'antiphrase), et en la présentant alors dans sa *Rhétorique* comme l'une des actualisations possibles de l'humour en discours.<sup>298</sup> Cicéron précise cette classification en distinguant explicitement un humour « référentiel » (lié aux choses du monde), et dont relèvent par exemple les anecdotes et les caricatures, d'un humour « verbal » (lié au discours), qui se manifeste notamment au travers de procédés tels que la paronomase, le recours à l'ambiguïté, au proverbe, l'interprétation littérale d'expressions figurées, l'allégorie, la métaphore ou l'ironie (à comprendre ici également dans le sens d'antiphrase).<sup>299</sup> Cette théorie subsumant la notion d'ironie à celle d'humour a eu une postérité certaine. On peut évoquer par exemple les réflexions de Freud sur la question, où l'ironie n'est analysée que comme l'une des formes possibles du mot d'esprit<sup>300</sup>, et en 1994 encore, dans son étude linguistique de l'humour, Salvatore Attardo ne remet pas explicitement en cause ce type de classification.

Les insuffisances de cette hiérarchie des notions apparaissent cependant dès que l'on définit l'ironie dans un champ plus large que celui du discours. Il n'est donc pas

---

<sup>296</sup> Dominique JAMEUX, « Ironie, comique et humour dans « Lulu » d'Alban Berg », in *Gustav Mahler et l'Ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle*, Climats, Montpellier, 2001, p. 297- 313.

<sup>297</sup> Cf. définition du *Petit Robert* analysée par Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans son article « Problèmes de l'ironie », in *L'Ironie*, *op. cit.* p. 11.

<sup>298</sup> ARISTOTE, *ibid.*

<sup>299</sup> Cf. Salvatore ATTARDO, *op. cit.* p. 27.

<sup>300</sup> « Ich meine die Ironie, die sich dem Witze sehr annähert und zu den Unterarten der Komik gerechnet wird. » in Sigmund FREUD, *op. cit.* p. 198.

surprenant que les romantiques allemands, qui considèrent l'ironie comme un état d'esprit, aient les premiers remis en question cette échelle des notions et placé l'ironie et l'humour à un même niveau d'analyse. Comme l'explique Ernst Behler, les termes d'ironie et d'humour renvoient tous deux, dans la terminologie romantique, à la tension entre le contingent et l'absolu. En prenant conscience de cette tension, le romantique peut réagir de deux manières différentes : il peut considérer cette tension comme indépassable et souligner cette aporie, il fait alors preuve d'ironie ; il peut également l'accepter comme une conséquence de sa nature humaine et de sa finitude, il fait alors preuve d'humour.<sup>301</sup> Cette distinction entre ironie et humour se retrouve également dans la réflexion de Kierkegaard. On a déjà vu que l'ironie jouait un rôle charnière dans sa philosophie de l'existence. C'est elle qui permet au sujet de passer du stade esthétique au stade éthique : en se distanciant de la réalité, le sujet s'ouvre les portes du possible et progresse ainsi sur la voie de la liberté. Mais cette ironie reste fondamentalement liée à la notion de négativité, car le sujet, ouvert à tous les possibles, ne se fixe sur rien, et mène une existence stérile et vide. Pour accéder à l'ultime stade de sa progression vers la liberté, le stade religieux, le sujet doit faire l'expérience de l'humour, considéré par Kierkegaard comme le pendant « positif » de l'ironie. Il accède ainsi de l'incertitude ironique à la foi, grâce à l'humour, selon le principe « credo quia absurdum », je crois parce que c'est absurde. Cette distinction d'ordre philosophique entre les concepts d'humour et d'ironie s'est elle aussi perpétuée, parallèlement à la distinction rhétorique. Bergson notamment, dans son *Essai sur la signification du comique*, considère que

Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'humour.<sup>302</sup>

Face à l'expérience des insuffisances du réel, l'ironie décrit un autre monde possible (on retrouve ici ce que l'on avait décrit plus haut comme un jeu d'invention subjectif) qui est présenté comme ayant tout autant de valeur que le réel. L'humour quant à lui souligne ces insuffisances, mais les accepte de manière plus apaisée.

À cette approche philosophique de l'humour comme acceptation distanciée mais apaisée du réel, s'ajoutent des théories assez proches qui lient la notion d'humour à celle de soulagement. La plus célèbre est sans doute la définition de Kant, selon lequel « le rire

---

<sup>301</sup> « Während die Ironie von diesem Widerstreit ein Gefühl erregt und diesen dadurch vermittelt, dass sie auf seine Unüberwindbarkeit hinweist, akzeptiert der Humor diesen Widerstreit im Bewusstsein der menschlichen Endlichkeit. » in Ernst BEHLER, *op. cit.* p. 190.

<sup>302</sup> Henri BERGSON, *op. cit.* p. 97.

naît d'une attente qui se résout subitement en rien »<sup>303</sup>. Freud représente également un peu plus tard cette conception de l'humour comme phénomène de « soulagement » des tensions psychiques, des inhibitions, des conventions et des lois<sup>304</sup>. Ces définitions de l'humour permettent peut-être alors d'établir une nouvelle distinction entre l'humour et l'ironie : l'humour s'oppose totalement au sérieux, glisse sur un réel qui ne le touche en aucune manière ; l'ironie se distancie du sérieux, mais jamais de manière absolue : elle en prend, comme on l'a vu, les apparences, et surtout elle cherche à véhiculer un message finalement sérieux, c'est-à-dire empreint de certaines valeurs. L'humour repose sur un jeu de surprise<sup>305</sup>, de rupture incongrue de la représentation avec le réel et le sérieux, alors que l'ironie repose sur un jeu réflexif, et impose un va-et-vient entre la représentation et le réel. L'ironie ne conduit pas au rien, mais à la réflexion. Elle n'explose pas en un rire libérateur, mais provoque un sourire entendu, lié au plaisir du jeu de reconstruction du sens. C'est sur cette distinction que Jankélévitch construit en partie sa définition de l'ironie :

La drôlerie sans une arrière pensée sérieuse ne serait pas ironique, mais simplement bouffonne. Si donc l'ironie désagrège et futilise la totalité destinale, c'est pour que l'esprit reconstitue ce qui est incomplet, remembre ce qui est démembré. [...] Le rire n'a ni intentions, ni arrière-pensées. [...] C'est une déflagration, c'est-à-dire un premier mouvement spontané, tandis que l'ironie, rire à retardement et aussi rire naissant, vite étranglé, est un second mouvement réflexif.<sup>306</sup>

La définition de l'ironie comme jeu paradoxal contre et avec la norme et le sérieux semble donc finalement permettre de la distinguer de l'humour.

### 2.2.3 Les enjeux de ce rapport ambigu à la norme

- Ironie et idéal

La définition de l'ironie selon Bergson, en faisant intervenir la notion d'un « idéal » permet peut-être de mieux comprendre ce qui se joue dans le rapport ambigu avec la norme, propre à l'ironie. Il semble possible de distinguer trois relations possibles de l'ironiste avec cette notion d'idéal, qui s'oppose au réel.

---

<sup>303</sup> « Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. », in Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1925, p. 180-181.

<sup>304</sup> Cf. Sigmund FREUD, *op. cit.*

<sup>305</sup> Salvatore Attardo précise que « Ben Johnson, Dryden and Hobbes mention unexpectedness as a source of humor, and this idea can be traced back to Cicero. » in Salvatore ATTARDO, *op. cit.* p. 44. Il se réfère ici à Cicéron, : « Mais, de toutes les plaisanteries, il n'y en a pas qui fassent plus rire que celles qui sont imprévues. », in CICÉRON, *De oratore*, *op. cit.*, II, 225.

<sup>306</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH, *op. cit.* p. 96.



Lorsque cet idéal renvoie à un réel alternatif réalisable (notamment au niveau social ou éthique), l'ironie prend une visée moralisatrice. L'ironie consiste à opposer au système de valeurs en place, un système de valeurs jugé meilleur. C'est dans ce cas que coïncident les notions d'ironie et de satire. C'est dans ce sens également que l'on peut interpréter certaines occurrences de l'ironie rhétorique épideictique : en faisant l'éloge de ce qui est blâmable on donne à voir l'opposition entre le réel et l'idéal, pour susciter chez l'auditeur un jugement évaluatif orienté en faveur des valeurs défendues par l'orateur.

L'idéal que l'ironie oppose au réel peut également rester une utopie irréalisable. C'est notamment le cas en ce qui concerne l'ironie romantique. L'ironie d'E.T.A. Hoffmann par exemple naît toujours de ce contraste entre un monde prosaïque, qui est celui du lecteur, et un monde imaginaire idéal, qui reste inaccessible à la majorité des mortels. Le poète romantique sait que son rêve utopique sera toujours contredit par la réalité. Pour Henry-Louis de La Grange, la distanciation ironique est pour le romantique allemand « un antidote, un contrepoids à son total engagement et à « l'ardeur du sentiment » qui caractérise par ailleurs sa nature et son esthétique. C'est aussi une méthode éprouvée pour combattre la banalité du quotidien et ses agressions incessantes. »<sup>307</sup> L'idéal et le réel (comme l'absolu et le contingent) sont inconciliables, mais finalement complémentaires : la référence à l'idéal laisse entendre que le monde est plus qu'il ne paraît, qu'il existe un « vrai sens » caché, inaccessible à nos facultés limitées, mais inversement nos limites humaines ne nous permettant pas de vivre constamment dans l'intensité de cet absolu, il est rendu parfois accessible grâce à la référence ironique au réel (par contraste).

La référence à un réel imaginaire différent de celui auquel l'on est confronté peut enfin être tout simplement ludique. L'ironiste distord le réel pour le rendre plus supportable. On trouve ce type de considérations également dans l'œuvre des romantiques allemands. Pour Jean Paul, l'ironiste « étouffe sa tristesse sous les bouffonneries et se fait un masque de pitre afin de dissimuler son vrai visage »<sup>308</sup>. Mais c'est sur le même principe que se construit aussi par exemple « l'humour » juif, qui selon ces critères devrait être avant tout considéré comme ironique, ou même le fameux « quel temps splendide » prononcé sous une pluie battante. L'ironiste se réfugie dans le monde imaginaire qu'il construit (et qui dans ce cas n'est plus nécessairement un monde idéal) pour relativiser ses problèmes ou pour éviter « les déchirements de l'extrémisme

---

<sup>307</sup> Henry-Louis DE LA GRANGE, « L'envers et l'endroit: ironie, double-sens, ambiguïté dans la musique de Mahler », in *Gustav Mahler et l'Ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle*, Climats, Montpellier, 2001, p. 77- 98.

<sup>308</sup> JEAN PAUL, cité par Henry-Louis DE LA GRANGE, *op. cit.*

sentimental »<sup>309</sup>. La distanciation permet à l'ironiste de ne pas se laisser dépasser par des sentiments trop intenses.

Mais même dans ce cas, le recours à l'ironie ne demeure pas sans conséquences, car comme le souligne Jankélévitch, l'ironie se distingue du jeu par le fait qu'elle ne se contente pas

d'annuler le faire par le défaire en sorte que le *statu quo* se reforme après la partie comme s'il ne s'était rien passé. L'ironie est un progrès et non pas une île de vaine gratuité : là où l'ironie est passée, il y a plus de vérité et plus de lumière.<sup>310</sup>

- L'ironie : une argumentation non-dogmatique

Le jeu réflexif de l'ironie avec et contre la norme, entre l'idéal et le réel, lui confère une valeur argumentative toute particulière. Le terme d'ironie est à l'origine associé à une forme de discours argumentatif (sophiste) et l'ironie, considérée aussi bien d'un point de vue rhétorique que philosophique, est généralement au service d'un message à délivrer. Même lorsqu'elle n'affiche pas clairement d'ambition argumentative, l'ironie, en tant que représentation atypique d'un sens, porte déjà en elle-même un message. On comprend donc bien que la dimension argumentative, voire évaluative, de l'ironie ait été soulignée par nombre de linguistes et de sémioticiens. Alain Berrendonner (1981), Philippe Hamon (1996) et Martin Hartung (2002), par exemple, la placent au cœur de leur définition du concept.

Si l'argumentation reste très univoque en ce qui concerne l'emploi antiphrastique de l'ironie dans la rhétorique ou dans la satire, elle se distancie tout de même, par sa forme même, de toute vérité péremptoire (que sont en général les vérités associées à la norme). Cela est d'autant plus marqué pour les acceptions plus tardives du terme d'ironie : selon les romantiques elle exprime l'impossibilité, pour l'homme, de percevoir et de représenter l'unité du monde. Et elle devient peu à peu pour les modernes, on l'a vu, l'expression même d'une dislocation du réel et de ses valeurs, l'abandon de toute certitude. On passe ainsi insensiblement, pour reprendre les réflexions de Jankélévitch, d'une ironie comme « économie », consistant à « démonter la chaîne des causalités pour critiquer les dogmatismes », à une ironie comme « diplomatie », consistant à ne privilégier aucun point de vue, à faire pactiser les inconciliables<sup>311</sup>. Dans le contexte de la modernité, cette évolution de la notion d'ironie est liée à un nouveau « paradoxe » (au sens courant du terme) : il semble en effet, que plus elle est polyphonique, plus l'ironie semble finalement proche de la « vérité », au point que Beda Allemann se demande si la

---

<sup>309</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH, *op. cit.* p. 32.

<sup>310</sup> *Ibid.* p. 58.

<sup>311</sup> *Ibid.* p. 30.

vérité elle-même n'aurait pas en fin de compte une structure ironique<sup>312</sup>. Face à la perte de repères propre aux sociétés modernes et post-modernes, le réel ne peut plus être perçu comme un tout unifié, les nouvelles représentations du monde ne peuvent être que morcelées, et l'ironie polyphonique semble être le procédé le plus à même de rendre compte de cette nouvelle donne.

L'argumentation à l'œuvre dans l'ironie est donc une argumentation non-dogmatique. Mais cette notion d'argumentation reste cependant intimement liée à celle d'ironie, car l'ironie ne peut-être comprise que si l'on comprend le système de valeurs de l'ironiste. C'est ce qui permet à Philippe Hamon de considérer que l'ironie « n'a pas tant une fonction de « dire » quelque chose, que de « faire » quelque chose : inclure et/ou exclure, marquer et /ou démarquer »<sup>313</sup>. L'ironie, en s'opposant au dogmatisme, laisse à la fois une assez grande latitude d'interprétation, mais en même temps elle inclut ou exclut selon qu'on la comprend ou non. L'ironiste confère ainsi une certaine liberté mais également une grande responsabilité au récepteur. Pour pouvoir à la fois déceler et interpréter la représentation ironique du réel, le récepteur doit y confronter sa propre vision du monde.

#### ▪ Ironie et importance du récepteur

Pour être comprise et par là-même exister véritablement, l'ironie nécessite donc une implication active du récepteur. L'on peut certes arguer, comme le fait Harald Weinrich, que l'ironie trouve dans tous les cas un récepteur adéquat en la personne du locuteur lui-même, qui est indirectement spectateur de son propre discours, ou qui peut, dans le cas d'une ironie incomprise, la raconter ultérieurement à un public plus averti<sup>314</sup>. L'ironie n'est donc jamais irrémédiablement perdue si elle n'est pas immédiatement comprise. Cependant, le fait que Weinrich ait recours à l'idée d'un locuteur-récepteur de sa propre ironie ou d'une ironie réactualisée pour être enfin réalisée, montre bien que la compréhension, le décryptage du message ironique fait partie intégrante de la définition du concept. Cela explique que la plupart des théoriciens qui se sont penchés sur la notion d'ironie aient accordé, dans l'étude de ses conditions de félicité, une place importante aux mécanismes de la réception. Selon Ursula Oomen, pour qu'il y ait ironie, le locuteur doit penser à la fois que sa vision des choses est considérée comme plausible par le

---

<sup>312</sup> « Die Wahrheit selbst [könnte] wesentlich ironisch strukturiert sein. [...] Das Dichterische kann auch als Weise der Eröffnung von Welt und damit des Erscheinens von Wahrheiten verstanden werden. » in Beda ALLEMANN, *Ironie und Dichtung*, op. cit. p. 23.

<sup>313</sup> Philippe HAMON, op. cit. p. 116.

<sup>314</sup> Harald WEINRICH, *Linguistik der Lüge*, op. cit. p. 65.

récepteur<sup>315</sup>, et que ce récepteur perçoit le décalage existant entre cette vision des choses et la signification littérale du commentaire ironique<sup>316</sup>. Wayne Booth adapte ces principes à la réception de l'ironie dans l'œuvre littéraire. Cette réception ne peut fonctionner que si le lecteur partage un certain nombre d'expériences avec l'auteur, tant sur un plan grammatical et lexical que sur un plan culturel, ce qui implique aussi des références communes en matière de genres littéraires<sup>317</sup>. Philippe Hamon va jusqu'à considérer que l'ironie transforme le lecteur en « co-producteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse, et qu'elle [le] sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques d'interprétation, ou culturelles de reconnaissance de référents »<sup>318</sup>.

Or le récepteur, sans le décryptage duquel l'ironie est condamnée à demeurer incomprise et donc à ne pas exister effectivement, peut bien sûr faillir à sa tâche. Wayne Booth et Philippe Hamon soulignent tous deux qu'en matière d'ironie il y a deux types de malentendus possibles : l'un consiste à ne pas aller assez loin et à interpréter de manière sérieuse une intention ironique, l'autre consiste au contraire à aller trop loin et à interpréter de manière ironique une intention sérieuse. Dans les deux cas, le risque est grand de « faire rire de soi, de sa propre incompetence à maîtriser le réel par le langage »<sup>319</sup>. C'est donc une mauvaise maîtrise de la norme qui entraîne finalement ce genre de malentendus. Cela est d'autant plus évident si l'on se réfère aux explications que Booth et Hamon proposent pour analyser ces problèmes au niveau de la réception : Wayne Booth évoque des distances trop petites (entre les valeurs défendues et la norme), ou une référence à des normes trop faiblement partagées<sup>320</sup>. Philippe Hamon quant à lui, après avoir posé que le texte ironique repose sur une référence aux réglementations, précise que ces réglementations varient dans le temps, et que l'ironie peut dès lors devenir incompréhensible lorsqu'elle est décontextualisée dans le temps. Cette remarque vaut

---

<sup>315</sup> « Der Sprecher nimmt an, dass der Angesprochene seine Einschätzung des Sachverhalts als mögliche Bewertung erkennt. » in Ursula OOMEN, *op. cit.* p. 26.

<sup>316</sup> « Der Sprecher nimmt an, dass der Angesprochene die Diskrepanz zwischen der wörtlichen Bedeutung des ironischen Kommentars u der tatsächlichen Einschätzung durch den Sprecher erkennen kann. », *ibid.*

<sup>317</sup> « Thus the whole engagement between the author and reader depends on a world they never made, and it depends, in summary, on at least three kinds of agreement: (a) their common experience of the vocabulary and grammar of English [...] (b) their common cultural experience and their agreement about its meaning and value [...] (c) their common experience of literary genres, a potentially large (but almost certainly finite) number of shared grooves or tracks into which reading experience can be directed. » in Wayne BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, *op. cit.* p. 100.

<sup>318</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 151.

<sup>319</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>320</sup> « [...] the two obvious pitfalls in reading irony – not going far enough and going too far – are especially threatening when the mixtures of praise and blame are intricate, when the “distances” are small, when the clues are subtle, and especially when the unexpressed norms are [...] exploratory or private. » in Wayne BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, *op. cit.* p. 169.

bien sûr en premier lieu pour les textes écrits, mais l'« antidote » évoqué par Hamon a une portée beaucoup plus large : l'ironie doit développer des « systèmes de compensation internes »<sup>321</sup> destinés à réduire au maximum les risques d'interprétations malencontreuses.

## 2.3 Synthèse

La définition de l'ironie comme distanciation subjective par rapport à la norme et au sérieux, associée dans le même temps à une référence constante à cette norme même et à une interprétation finalement sérieuse, semble assez large pour rassembler la plupart des approches possibles de la notion. Cette définition explique également que l'ironie soit souvent liée à l'image du masque, qui cache le vrai visage sans pour autant l'annihiler, ou encore à la figure du double, qui est le même et pourtant différent, ou encore au thème du miroir et du reflet inversé.

Cette définition de l'ironie se situe clairement sur le plan de la sémantique, du sens des discours, et de la pragmatique, des intentions et des procédés mis en œuvre par l'ironiste et par le récepteur. On pourrait donc considérer que l'ironie ne nécessite pas de signaux syntaxiques. Beda Allemann est plus radical encore lorsqu'il affirme que « le degré de l'effet d'ironie obtenu par un texte est inversement proportionnel à la dépense de signaux nécessitée par l'obtention de cet effet »<sup>322</sup>. L'ironie naît selon lui exclusivement de la perception du jeu avec la norme. Philippe Hamon considère que cette vision de l'ironie peut certes avoir une certaine validité dans l'analyse de l'ironie « classique » à la Voltaire (à laquelle l'on peut d'ailleurs ajouter tous les cas d'ironie antiphrastrique) où la référence à une norme jugée meilleure est suffisamment perceptible, sans qu'elle ne soit soulignée par des signaux trop voyants. Mais cela n'est plus valable dans le cas de l'ironie « moderne », qui répond selon lui au schéma inverse : le récepteur « sent qu'il y a tension et décalage, sans que le « décalé » soit toujours interprétable »<sup>323</sup>. L'accumulation de signaux est alors impuissante à offrir une interprétation univoque du message, mais absolument nécessaire au repérage de l'ironie.

La recherche de tels signaux de l'ironie s'est toujours opérée, jusqu'à présent, dans les frontières d'une interprétation particulière de la notion : lorsque la linguistique les analyse au niveau de l'énoncé particulier, mais en se limitant généralement aux énoncés antiphrastriques, la littérature et la sémiotique littéraire les observent à un niveau sémantique, structurel et pragmatique, mais uniquement à l'échelle du texte. La

---

<sup>321</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 40.

<sup>322</sup> Beda ALLEMANN, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *op. cit.* p. 393.

<sup>323</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 108.

perméabilité des frontières entre ces divers champs de réflexion semble pourtant suggérer qu'une approche de l'ironie, associant les outils conceptuels de la linguistique (qui permettent une analyse précise du phénomène à partir des énoncés ironiques eux-mêmes et ouvrent des perspectives nouvelles) à une réflexion littéraire et/ou philosophique de l'ironie comme rapport au monde et au langage, est envisageable et qu'elle rendrait peut-être mieux justice au large champ de définition de cette notion, située au carrefour de plusieurs disciplines. Une telle approche semble d'autant plus justifiée que les disciplines dont il est question (en particulier la sémiotique littéraire et la linguistique textuelle) ont tendance à se fondre dès le moment où l'on considère que le rapport ironique au monde et à l'écriture, tel qu'il peut s'exprimer dans un texte littéraire, se traduit nécessairement par des mots, des figures de style, une syntaxe, une composition ou un système pragmatique particuliers.

Notre but n'étant pas de proposer une nouvelle définition générale de l'ironie, mais de vérifier l'intérêt et les possibilités d'une approche linguistique de l'ironie en littérature, nous allons maintenant confronter toutes ces considérations préalables à l'étude du phénomène dans un texte concret : *L'Homme sans qualités* de Robert Musil. Cependant, pour savoir si le « rapport au monde » ironique, tel qu'il s'exprime dans cette œuvre, se fonde sur une matrice de signaux et de procédés linguistiques spécifiques, il nous faut au préalable présenter et comprendre ce rapport au réel nécessairement particulier. C'est ce qui fera l'objet de notre deuxième partie.

**– Deuxième partie –**  
*L'Homme sans qualités,*  
**lieu d'expression d'une**  
**ironie particulière**

*L'Homme sans qualités* est unanimement reconnu par la critique comme une œuvre foncièrement ironique. Mais nous avons pu constater que le concept d'ironie est infiniment vaste et flou et qu'il nécessite donc toujours d'être précisé. Pour ce faire, l'on peut se référer à la distinction d'échelles proposée dans la première partie de notre réflexion, et analyser l'ironie de Musil sous trois aspects : tout d'abord en tant que vision du monde, c'est-à-dire en tant que « réalité ressentie » qui nous est donnée à voir, puis en tant qu'expression, représentation de cette vision du monde par un langage, à savoir, dans le cas du roman, par un récit fictionnel, et enfin en tant que discours théorique à la fois sur la vision du monde et sur le langage, dans la mesure où nous avons la chance de disposer des réflexions de l'auteur lui-même sur le concept d'ironie. Ce n'est qu'après avoir compris en quoi consiste la vision du monde ironique de Musil, comment elle s'exprime au niveau de la fiction romanesque et comment il la théorise lui-même, que nous pourrions véritablement cerner l'ironie musilienne. Cette étape est donc indispensable à l'analyse concrète du texte que nous proposerons dans une troisième partie, puisqu'il faut cerner en quoi consiste l'ironie du roman avant de pouvoir vérifier si cette ironie s'exprime au travers de signaux linguistiques spécifiques.

Les deux premiers niveaux d'analyse se confondent nécessairement dans la mesure où la vision du monde de Musil ne nous est accessible que par l'expression qui en est proposée via le roman. Nous verrons donc comment le double mouvement de distanciation par rapport à la norme et d'imitation de la norme, qui caractérise selon nous l'ironie, s'exprime dans les diverses formes du rapport au réel reflétées par le texte. Nous nous intéresserons donc tour à tour aux normes sociales, politiques, culturelles, langagières et littéraires, replacées dans leur contexte historique et idéologique, pour comprendre de quelle manière elles sont abordées dans le roman.

Puis nous verrons comment Musil théorise le concept d'ironie, jusqu'à en faire un élément essentiel de son système de pensée. Cette analyse permettra de mieux comprendre encore quels sont les enjeux sociaux, politiques, littéraires et éthiques de l'ironie musilienne.



# 1 Contexte historique et ironie

---

Les premières notes relatives à *L'Homme sans qualités* remontent au tournant du siècle dernier, et les deux livres publiés datent respectivement de 1930 et 1933. Cette longue maturation se traduit dans le roman par une vision à la fois subtile et distanciée du contexte historique dans lequel est replacée l'action. L'effet de distanciation est d'autant plus marqué que le texte, qui voit le jour dans la période très particulière de l'entre-deux-guerres traite rétroactivement d'un passé proche tout aussi singulier, l'année 1913, menant inexorablement à la Première Guerre mondiale.

Musil décrit de surcroît cette période historique particulière telle qu'elle se manifeste dans un milieu lui aussi très spécifique, à savoir celui de l'élite viennoise. Or si l'auteur introduit une distance ironique certaine dans la description du monde de ses contemporains, cette distanciation se double également d'une relation ironique du monde représenté lui-même par rapport à son propre contexte historique.

## 1.1 Distanciation par rapport au monde représenté

### 1.1.1 Recul historique et ironie dramatique

Le choix de l'année 1913 comme cadre temporel de l'action place d'emblée *L'Homme sans qualités* sous le signe d'une ironie dramatique, plus ou moins sensible selon les thèmes abordés, mais qui reste constante tout au long du roman. Certes, Musil n'a recours qu'une seule fois à la prolepse narrative : dans le chapitre 8 du premier livre, l'empire austro-hongrois est présenté comme un « État depuis disparu »<sup>1</sup> et « maintenant englouti »<sup>2</sup>, dont le narrateur propose un portrait à la fois ironique et nostalgique. Ce chapitre, qui vient interrompre momentanément le récit de la vie du personnage principal Ulrich, semble placé comme entre parenthèses. Mais l'ombre de la Première Guerre

---

<sup>1</sup> *HsqI*, p. 40, cf. « [...] in Kakanien, diesem seither untergegangenen [...] Staat » (*MoE*, p. 32.)

N.B. : Dans cette partie consacrée à l'approche de l'ironie en tant que rapport au monde dans *L'Homme sans qualités*, nous adopterons les normes de citation propres aux approches littéraires, en citant le roman en français dans le corps du texte et en donnant la version originale du texte allemand en note, afin de permettre une lecture plus fluide.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 41, cf. « dieses versunkene Kakanien » (*MoE*, p. 32.)

mondiale et de la chute de l'empire austro-hongrois plane sur l'ensemble de l'action. Quelques allusions indirectes, placées dans la bouche des personnages, viennent souligner ponctuellement le décalage ironique entre leur vision de la situation en 1913 et la réalité historique connue du lecteur. C'est le cas notamment dans le chapitre 23, où le haut fonctionnaire Tuzzi considère que l'industriel et intellectuel prussien Paul Arnheim,

[...] loin d'ambitionner simplement de succéder à son père, se préparait, en s'appuyant sur le cours des événements et sur ses relations internationales, à devenir ministre de l'Empire. De l'avis du sous-secrétaire, la chose était, en fait, sauf cataclysme, absolument exclue. (*HsqI*, p. 120.)<sup>3</sup>

Si l'on prend en compte le fait qu'Arnheim est le portrait à peine retouché de Walter Rathenau, futur ministre de la reconstruction puis des affaires étrangères de la République de Weimar, le « cataclysme », évoqué par Tuzzi en ce qui ressemble à une locution toute faite, annonce bien sûr la Première Guerre mondiale. Ces allusions à la Grande Guerre, qui dans le cadre du texte prennent la forme de prédictions inconscientes, sont placées dans la bouche de divers personnages : Arnheim lui-même pense que « chaque instant peut devenir un tournant de l'histoire du monde ! »<sup>4</sup>, le général Stumm von Bordwehr affirme que « les gens du concile prétendent que l'époque va être dotée d'un esprit nouveau. Pas tout de suite mais dans quelques années ; supposé qu'il ne se passe rien entre temps »<sup>5</sup> et le comte Leinsdorf est d'avis que dans les quatre années à venir « toutes sortes de choses peuvent se produire »<sup>6</sup>.

Ces allusions ponctuelles à la Première Guerre mondiale servent bien sûr l'ironie dramatique du texte. Mais le ressort essentiel de cette ironie réside dans l'une des trames principales du premier livre, à savoir celle de « l'Action parallèle » : en 1918, une grande cérémonie est prévue en Allemagne pour fêter les trente ans de règne de l'empereur Guillaume II. Or la même année, quelques mois plus tard, l'empereur autrichien François-Joseph doit fêter le soixante-dixième anniversaire de son avènement. L'élite patriotique viennoise décide donc de préparer une campagne pour que l'Allemagne n'éclipse pas l'Autriche-Hongrie. C'est cette « grande action patriotique », dont le but est de trouver une grande idée populaire fédérative, que l'on nomme « l'Action parallèle », pour distinguer le jubilé de « l'Empereur de la paix » (« Friedenskaiser ») de celui de

---

<sup>3</sup> « Dieser Sohn [strebe] nicht bloß nach der Stellung seines Vaters, sondern auf den Zug der Zeit und seine internationalen Beziehungen gestützt, sich auf eine Reichministerschaft vorbereite. Nach der Meinung des Sektionschefs Tuzzi war dies freilich ganz und gar ausgeschlossen, außer es ginge ein Weltuntergang voran. » (*MoE*, p. 96.)

<sup>4</sup> *HsqI*, p. 249, cf. « jeder Augenblick kann der einer Weltwende sein ! » (*MoE*, p. 198.)

<sup>5</sup> *HsqII*, p. 137, cf. « Die Leute am Konzil sagen, die Zeit bekommt einen neuen Geist. Nicht gleich, aber in ein paar Jahren; falls nicht früher etwas Besonderes geschieht. » (*MoE*, p. 778.)

<sup>6</sup> *HsqI*, p. 436, cf. « In diesen vier Jahren kann sich alles mögliche ergeben. » (*MoE*, p. 348.)

Guillaume II. L'importante institution intellectuelle, politique, diplomatique et mondaine chargée de cette action est certes une fiction, mais cette fiction s'inscrit dans un cadre historique réel précis, l'Empire austro-hongrois en 1913. En plaçant une Action parallèle fédérative et tournée en théorie vers des idéaux pacifistes au centre d'une œuvre, conçue après la Première Guerre mondiale et l'effondrement de l'Empire austro-hongrois, Musil inscrit donc d'emblée son roman dans une réflexion distanciée et ironique sur l'Histoire et la société.

### 1.1.2 Satire d'un monde révolu

À l'ironie dramatique qui oppose, avec le recul et de façon globale, le cours de l'Histoire à la vaine agitation des personnages, vient s'ajouter une distanciation plus explicite de l'auteur par rapport à ce monde, qu'il donne essentiellement à voir dans ses défauts et ses faiblesses. L'on peut comprendre dans cette mesure que certains critiques préfèrent parler de « satire » plutôt que d'ironie pour caractériser la tonalité du roman. Le terme semble effectivement approprié aux passages du roman où Musil épingle les vices et les ridicules de ses contemporains. Mais si l'on s'appuie sur la distinction effectuée précédemment entre les notions de satire et d'ironie, c'est-à-dire si l'on considère que la satire relève d'une attitude critique, voire agressive, cherchant à dénoncer une réalité perçue comme négative en lui opposant une norme jugée supérieure, alors que l'ironie désigne une attitude plus distanciée, qui relativise une réalité perçue comme insuffisante, mais sans prétendre détenir une vérité supérieure, il faudra s'interroger sur les intentions de Musil lui-même pour décider de la justesse du terme à employer dans le cas de *L'Homme sans qualités*. Mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer que la distinction entre ces deux notions relève de la nuance dès lors que l'on a affaire à une description de société ou de milieu, *a fortiori* dans le texte subtil de Musil, où la frontière entre simple constat désabusé, critique voilée ou encore critique ouverte mais bienveillante est bien souvent indécidable.

- Satire sociale

Toujours est-il que toutes ces attitudes, si nuancées soient-elles, ont un dénominateur commun : la réalité décrite est toujours analysée avec un recul certain. Que cette distanciation soit celle de la critique ou celle de l'observation sociologique quasi-scientifique, le résultat est le même : Musil place d'emblée l'Autriche de 1913, « ce pays [où l'] on agissait toujours autrement qu'on ne pensait, où on pensait autrement qu'on

agissait »<sup>7</sup>, sous le signe de l'impuissance, voire de la schizophrénie. La dissociation de l'action et de la pensée semble inhiber à la fois l'une et l'autre et mener, si l'on s'intéresse à l'échantillon de société plus restreint que constituent les membres de l'Action parallèle, à l'inactivisme et à l'irresponsabilité, voire l'incompétence ou même la « bêtise » (à laquelle Musil consacre une conférence à Vienne en 1937)<sup>8</sup>. Ainsi par exemple, chargé de trouver des renseignements sur la personne du Dr. Arnheim (car membre prussien de l'Action Parallèle) et après avoir mis en branle le ministère des Affaires étrangères au point que les employés en quittent la place « avec le sentiment d'avoir montré leur mérite sous le jour le plus favorable », le chef du département ministériel de la Presse est tout heureux de pouvoir rapporter, et ce sans le moindre cynisme, que « personne ne sait rien »<sup>9</sup>, prouvant par là que l'incompétence s'est institutionnalisée. De même, dans l'Action parallèle, chacun travaille à la réalisation d'une grande œuvre commune, qui a pour seul et unique contenu la volonté de réaliser cette grande œuvre commune, et dont personne donc n'a aucune idée, tout en étant absolument certain d'y contribuer. Ainsi Diotime, censée incarnée l'âme de l'Action parallèle, annonce dès avant la première réunion l'état d'esprit de chacun des membres :

Diotime commença en déclarant que l'Action parallèle était une occasion unique de donner une réalité à ce que l'on jugeait être les choses les plus importantes et les plus grandes de la vie. « Nous devons et nous voulons donner réalité à une très grande idée. Nous en avons l'occasion, il serait criminel de la laisser passer ! »

Naïvement, Ulrich demanda : « Pensez-vous à quelque chose de précis ? »

Non, Diotime ne pensait à rien de précis. Comment l'aurait-elle pu ? Aucun homme, parlant de ce qu'il y a de plus grand et de plus important au monde, ne prétend que ces choses aient une réalité. (*HsqI*, p. 117.)<sup>10</sup>

Et cet état d'esprit n'évolue en rien au fil du roman. Au cours d'une énième réunion infructueuse, le comte Leinsdorf, fondateur de l'Action parallèle

---

<sup>7</sup> *HsqI*, p. 42, cf. « Man handelte in diesem Land [...] immer anders als man dachte, oder dachte anders als man handelte. » (*MoE*, p. 34.)

<sup>8</sup> Cf. Robert MUSIL, « Über die Dummheit. Vortrag auf Einladung des Österreichischen Werkbunds gehalten in Wien am 11. und wiederholt am 17. März 1937 », in *Gesammelte Werke in neun Bänden*, vol. 8, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1978, p. 1270-1291.

<sup>9</sup> *HsqI*, p. 263-264, cf. « Das tadellose Funktionieren der Machinerie des Auswärtigen Amtes erwies sich, sowie man nur auf den Knopf drückte, und alle Beamten verließen das Zimmer mit dem Gefühl, ihre Verlässlichkeit in gutem Licht gezeigt zu haben. „Es ist genau so, wie ich es ihnen gesagt habe,“ der Chef des Pressedepartements wandte sich befriedigt an Tuzzi „kein Mensch weiß was“. » (*MoE*, p. 209.)

<sup>10</sup> « Diotima begann damit, dass sie die Parallelaktion für eine geradezu nie wiederkehrende Gelegenheit erklärte, das zu verwirklichen, was man für das Wichtigste und Größte halte. „Wir müssen und wollen eine ganz große Idee verwirklichen. Wir haben die Gelegenheit und dürfen uns nicht entziehen!“ Ulrich fragte naiv: „Denken Sie an etwas Bestimmtes?“ Nein, Diotima dachte nicht an etwas Bestimmtes. Wie hätte sie das auch tun können! Niemand, der vom Größten und Wichtigsten der Welt spricht, meint, dass es das wirklich gebe. » (*MoE*, p. 94.)

[...] dit avec lenteur et fermeté : « Il faut que quelque chose se produise !  
- Son Altesse a-t-elle pris une décision ? demanda-t-on.  
- Il ne m'est venu aucune idée, répondit Leinsdorf avec simplicité. Néanmoins, il faut que quelque chose se produise ! » Il était assis là comme un homme qui ne bougera pas avant que sa volonté soit faite. (*HsqI*, p. 742.)<sup>11</sup>

Et le même comte Leinsdorf mène finalement cette infertilité intellectuelle jusqu'à la tautologie en clamant :

« En tout cas, nous devons nous préparer à faire notre devoir ! [...]  
- Mais où Votre Altesse voit-elle aujourd'hui notre devoir ? demanda Ulrich.  
- Ce qu'est notre devoir ? Précisément, de faire notre devoir ! C'est la seule chose qu'on puisse faire en tout temps ! [...] » (*HsqII*, p. 220.)<sup>12</sup>

En donnant à voir dans les détails cet inactivisme et cette irresponsabilité exacerbés et en les présentant comme constitutifs de la société autrichienne de 1913, Musil manifeste un esprit critique qui fait défaut à la plupart de ses personnages et se détache par là ironiquement du monde qu'il dépeint.

Cette présentation peu glorieuse de l'Autriche-Hongrie et l'effet de distanciation qu'elle engendre trouvent leur expression condensée à l'extrême dans le surnom ridicule donné à cet empire dans le roman : la Cacanie (« *Kakanien* », ce pays où tout est « *k.k.* » ou « *k.u.k.* », c'est-à-dire « *kaiserlich-königlich* » ou « *kaiserlich und königlich* »). L'attitude des personnages ne fait en réalité que refléter l'état d'esprit de la nation tout entière. L'on peut se référer ici aux analyses de Helmut Arntzen, qui dans son ouvrage *Satirischer Stil: zur Satire in R. Musils Mann ohne Eigenschaften*<sup>13</sup> montre que la description de l'Autriche-Hongrie telle qu'elle est proposée dans le chapitre 8 de la première partie, en fait moins le lieu d'expression d'un équilibre harmonieux que celui d'une impuissance à trouver une identité propre :

Il y avait [...] du « dynamisme », mais point de trop. [...] Naturellement il y avait aussi des automobiles sur [les] routes ; mais pas trop. Ici aussi, l'on préparait la conquête de l'air ; mais point trop intensivement. De loin en loin, point trop souvent, l'on envoyait un bateau en Amérique du Sud ou dans l'Extrême-Orient.[...] On déployait quelque luxe ; mais en se gardant d'y mettre le raffinement des Français. On pratiquait les sports ; mais avec moins d'extravagance que les Anglo-Saxons. On dépensait pour l'armée des sommes considérables ; juste assez cependant pour être

---

<sup>11</sup> « [er] sagte langsam und fest: „Es muss etwas geschehen!“  
„Erlaucht haben einen Beschluss gefasst?“ fragte man ihn.  
„Es ist mir nichts eingefallen“ erwiderte er schlicht; „aber trotzdem muss etwas geschehen!“ Und saß da wie ein Mann, der sich nicht wegrühren wird, ehe sein Wille erfüllt ist. » (*MoE*, p. 590.)

<sup>12</sup> « „Jedenfalls müssen wir uns darauf vorbereiten, unsere Pflicht zu tun!“ sagte er [Leinsdorf]  
„Worin sehen Erlaucht aber jetzt unsere Pflicht?“ fragte Ulrich.  
„Was unsere Pflicht ist? Eben unsere Pflicht zu tun! Das ist das einzige; was man immer tun kann! [...] » (*MoE*, p. 850.)

<sup>13</sup> Helmut ARNTZEN, *op. cit.*

sûr de rester l'avant-dernière des Grandes puissances. La capitale elle-même était un rien plus petite que les plus grandes métropoles du monde, et pourtant considérablement plus grande que ne le sont les simples « grandes villes » (*HsqI*, p. 40-41.)<sup>14</sup>

Helmut Arntzen voit dans ce passage une critique profonde de la société autrichienne à la veille du premier conflit mondial et conteste la possibilité de l'interpréter comme une peinture bienveillante et teintée d'humour de l'Empire. La réserve de l'Autriche-Hongrie dans tous les domaines qui la mettent en compétition avec les autres nations européennes n'est pas à comprendre comme l'expression d'une discrétion sage et pondérée mais bien plutôt comme le symptôme d'un manque de consistance et d'une déchéance annoncée. Pour étayer sa position, il s'appuie sur une considération de Musil à propos du sourire autrichien :

Le visage autrichien souriait parce qu'il n'avait plus de muscles faciaux. Sans doute cela donnait-il à l'atmosphère viennoise quelque chose de distingué, de feutré, de mesuré, de sceptique, etc. ; mais c'était payé trop cher.

Il s'agit là d'un extrait de l'essai consacré par Musil au « Rattachement à l'Allemagne » paru juste après la fin de la guerre, en 1919<sup>15</sup>. Cette réflexion ne permet donc pas véritablement de tirer des conclusions sur l'état d'esprit de Musil au moment de la version définitive de *L'Homme sans qualités*, mais le renvoi à cet essai nous semble intéressant dans la mesure où il rappelle indirectement que la question de l'impuissance des Autrichiens à se définir eux-mêmes est liée à deux problématiques placées au centre du texte de 1919 : le problème de la multiplicité des nationalités au sein de l'Empire et celui des relations de l'Autriche germanophone avec son voisin allemand.

---

<sup>14</sup> « Dort [...] gab es auch Tempo, aber nicht zuviel Tempo. [...] Natürlich rollten auf [den] Straßen auch Automobile; aber nicht zuviel Automobile! Man bereitete die Eroberung der Luft vor, auch hier; aber nicht zu intensiv. Man ließ hie und da ein Schiff nach Südamerika oder Ostasien fahren; aber nicht zu oft. [...] Man entfaltete Luxus, aber beileibe nicht so überfeinert wie die Franzosen. Man trieb Sport; aber nicht so närrisch wie die Angelsachsen. Man gab Unsummen für das Heer aus; aber doch nur gerade soviel, dass man sicher die zweitschwächste der Großmächte blieb. Auch die Hauptstadt war um einiges kleiner als alle anderen größten Städte der Welt, aber doch um ein Erkleckliches größer, als es bloß Großstädte sind. » (*MoE*, p. 32-33.)

<sup>15</sup> Robert MUSIL, « Le rattachement à l'Allemagne », in *Essais, conférences, critiques, aphorismes, réflexion*, textes choisis et traduits par Philippe Jaccottet d'après l'édition d'Adolf Frisé, Seuil, Paris, 1984, p. 96, cf. « Das österreichische Antlitz lächelte, weil es keine Muskeln mehr im Gesicht hatte. Es braucht nicht geleugnet zu werden, dass dadurch etwas Vornehmes, Leises, Maßvolles, Skeptisches usw. usw. in die Wiener Sphäre kam; aber es war zu teuer erkaufte. », in « Der Anschluss an Deutschland », in *Gesammelte Werke in neun Bänden, op. cit.*, vol. 8, p. 1040.

## ▪ Satire politique

La réalité politique de la monarchie danubienne au début du XX<sup>e</sup> siècle est pleine de complexités, voire de contradictions. Afin de bien saisir l'ironie de Musil lorsqu'il évoque ces questions, il est nécessaire de rappeler brièvement le contexte historique. En 1913, la monarchie danubienne ne recense pas moins de douze groupes ethno-linguistiques<sup>16</sup>, ne disposant pas tous des mêmes droits : aux nations historiques dont se réclament les Allemands, les Hongrois, les Tchèques, les Polonais, les Italiens et les Croates s'opposent les nations non-historiques – notamment les Slovaques, les Ruthènes, les Slovènes, les Serbes, les Bosniaques et les Roumains – qui ne disposent d'aucun droit d'État, c'est-à-dire d'aucun privilège ni d'aucune indépendance, mais qui conservent leurs particularités culturelles. Le réveil de ces groupes ethno-linguistiques après une série de révolutions nationalistes en 1848, en Hongrie, à Prague, en Italie et à Vienne même, est l'un des principaux problèmes de l'Empire jusqu'en 1919. François-Joseph, qui accède au trône justement en 1848, tente d'unifier les différents peuples de la monarchie autour de la dynastie habsbourgeoise, de l'armée et de l'Église, dans un État soumis à une germanisation forcée. Cependant, pour assurer son autorité au sein de l'empire, il décide d'associer au pouvoir l'aristocratie magyare. En 1867, avec la signature du Compromis austro-hongrois (*der Ausgleich*) et le couronnement de François Joseph à Budapest, l'empire d'Autriche devient une « double-monarchie », au sein de laquelle la Cisleithanie (Basse- et Haute-Autriche, Bohême, Carinthie, Dalmatie, Galicie, Salzbourg, Silésie, Styrie, Tyrol) et la Transleithanie (Hongrie, Croatie-Slavonie, Transylvanie) sont placées sur un plan d'égalité. De façon générale, le compromis de 1867 ne satisfait personne à l'exception de la noblesse hongroise. Au sein des autres groupes nationaux se manifestent des positions conservatrices, favorables au rétablissement des droits d'État pour les nations historiques, ou des positions démocrates prônant la création d'un État fédéral. Mais François-Joseph recule devant tout effort de réforme.<sup>17</sup>

Ainsi, comme le constate Jacques Le Rider dans sa réflexion sur la modernité viennoise, la question des nationalités, associée à la propagation d'un antisémitisme politique (incarné dans le roman de Musil par le personnage de Hans Sepp) fait de la Vienne de 1913 plus « un champ de bataille des nationalités qu'un creuset multinational »<sup>18</sup>. De plus, les intérêts des groupements nationaux, en se substituant aux programmes des partis, paralysent totalement le jeu des institutions. C'est cette réalité qui sert de toile de fond au récit de *L'Homme sans qualités*, comme on peut le lire dans le chapitre 107 :

---

<sup>16</sup> Le terme de « nationalités » étant problématique dans la mesure où certains de ces groupes n'ont jamais été associés depuis le Moyen Âge à la notion d'État national.

<sup>17</sup> Cf. Jean BÉRENGER, *Histoire de l'empire des Habsbourg, 1273-1918* (chapitre 39), Fayard, Paris, 1990.

<sup>18</sup> Jacques LE RIDER, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, 1990, p. 33.

[...] la fameuse politique cacanienne des nationalités aboutissait en fait à ceci que le gouvernement, tous les six mois à peu près, tantôt réprimait l'insubordination d'une nationalité, tantôt reculait sagement devant elle ; l'attitude adoptée à l'égard de la « nationalité » allemande répondait à ce mouvement d'alternance, comme, dans un tube en U, une moitié monte lorsque l'autre descend. (*HsqI*, p. 649.)<sup>19</sup>

Mais la conséquence majeure de cette situation politique du point de vue de Musil est la perte de repères identitaires pour les anciens « Autrichiens ». Ce problème de l'identité est abordé à plusieurs reprises, toujours sur un ton satirique, raillant la complexité absurde des formulations diplomatiques correspondant à la nouvelle donne politique :

L'Autrichien n'avait d'existence qu'en Hongrie, et encore comme objet d'aversion ; chez lui, il se nommait citoyen-des-royaumes-et-pays-de-la-monarchie-austro-hongroise-représentés-au-Conseil-de-l'Empire, ce qui équivalait à dire « un Autrichien plus un Hongrois moins ce même Hongrois » ; et il le faisait moins par enthousiasme que par amour d'une idée qui lui déplaisait, puisqu'il ne pouvait souffrir les Hongrois plus que les Hongrois ne le souffraient, ce qui compliquait encore les choses. (*HsqI*, p. 213.)<sup>20</sup>

Musil analyse la situation du point de vue des Autrichiens, dont il fait partie, comme la plupart des personnages de son roman. Comme le nom « Autriche » n'a été rétabli qu'en 1915 pour désigner les territoires de Cisleithanie, les personnages de *L'Homme sans qualités* ne disposent d'aucun nom officiel. Dans cet extrait, les deux périphrases correspondant au concept d'« Autrichien » font directement référence au contexte historique : la première est une citation directe du *Compromis austro-hongrois* dans lequel les territoires de Cisleithanie sont désignés sous les termes de « royaumes et pays de la monarchie austro-hongroise représentés au Conseil de l'Empire ». C'est ce même Compromis qui permet également de comprendre la seconde périphrase. La formule apparemment tautologique selon laquelle un Autrichien est « un Autrichien plus un Hongrois moins un Hongrois » ne fait sens que si l'on se réfère à la situation politique : en 1913, un Autrichien est en effet un habitant de l'ancien Empire d'Autriche, Empire dans la désignation duquel a été ajouté en 1867 le royaume de Hongrie, et comme le nom officiel d'Autriche a disparu, un Autrichien est donc bien, dans les textes, un habitant des

---

<sup>19</sup> « [...] jene bekannte Nationalitätenpolitik Kakaniens lief aber darauf hinaus, dass in ungefähr halbjährlichem Wechsel die Regierung bald strafend gegen irgendeine unbotmäßige Nationalität vorging, bald weise vor ihr zurückging, und wie in einem Schenkelglas die Hälfte steigt, wenn die andere sinkt, entsprach dem das Verhalten gegen die deutsche „Nationalität“. » (*MoE*, p. 515.)

<sup>20</sup> « Der Österreicher kam nur in Ungarn vor, und dort als Abneigung; daheim nannte er sich einen Staatsangehörigen der im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder der österreichisch-ungarischen Monarchie, was das gleiche bedeutet wie einen Österreicher mehr einen Ungarn, weniger diesen Ungarn, und er tat das nicht etwa mit Begeisterung, sondern einer Idee zuliebe, die ihm zuwider war, denn er konnte die Ungarn ebenso wenig leiden, wie die Ungarn ihn, wodurch der Zusammenhang noch verwickelter wurde. » (*MoE*, p. 170.)



territoires de la double-monarchie danubienne qui ne sont pas la Hongrie<sup>21</sup>... Ces périphrases peuvent être considérées comme ironiques dans la mesure où elles prennent la forme d'un discours sérieux (celui d'un traité politique ou d'une formule mathématique) pour se distancier en réalité d'une situation complètement absurde. Ce sentiment de non-appartenance à un état unifié est thématique à plusieurs reprises dans le roman. Or il est intéressant de noter que Musil a systématiquement recours à l'ironie pour décrire ce problème d'identité nationale. L'on peut citer un second exemple :

[...] les Hongrois, une fois pour toutes, n'étaient que hongrois, et ce n'est qu'accessoirement qu'ils passaient aussi, aux yeux de ceux qui ne comprenaient pas leur langue, pour des Austro-Hongrois ; les Autrichiens, en revanche, n'étaient à l'origine rien du tout, et leurs autorités voulaient qu'ils se sentissent également austro-hongrois ou autrichiens-hongrois (il n'y avait même pas de mot exact pour dire la chose). D'ailleurs il n'y avait pas d'Autriche du tout. Les deux parties, Autriche et Hongrie, s'accordaient entre elles comme une veste rouge-blanc-vert et un pantalon jaune et noir ; la veste était une pièce en soi, mais le pantalon n'était que le reste d'un costume jaune et noir qui n'existait plus depuis 1867. Depuis lors, le pantalon Autriche se nommait dans le langage officiel, « les royaumes et pays représentés [au Conseil de l'Empire] », ce qui bien entendu n'était qu'une formule creuse, un ensemble de noms [...] C'est pourquoi, si l'on demandait à un Autrichien ce qu'il était, il ne pouvait évidemment pas répondre : Je suis un membre des « royaumes et pays représentés [au Conseil de l'Empire] », et qui n'existent pas ; il préférerait dire, ne fût-ce que pour cette raison : Je suis polonais, tchèque, italien, frioulien, ladin, slovène, croate, serbe, slovaque, ruthène ou valaque : le prétendu nationalisme, c'était ça. (*HsqI*, p. 567.)<sup>22</sup>

Cet extrait reprend exactement les mêmes thématiques que le précédent : l'absence de vocable pour désigner les Autrichiens, qui débouche sur un sentiment de non-appartenance à une nation unifiée et la référence au Compromis de 1867, sous la forme d'une comparaison s'appuyant là aussi sur une citation exacte du texte du traité. Et une fois encore la situation est traitée par l'absurde.

---

<sup>21</sup> Pour les références historiques, cf. Jean BÉRENGER, *op. cit.*

<sup>22</sup> « [...] die Ungarn waren zuerst und zuletzt nur Ungarn, und bloß nebenbei galten sie bei anderen Leuten, die ihre Sprache nicht verstanden, auch für Österreich-Ungarn; die Österreicher dagegen waren zuerst und ursprünglich nichts und sollten sich nach Ansicht ihrer Oberen gleich als Österreich-Ungarn oder Österreicher-Ungarn fühlen, – es gab nicht einmal ein richtiges Wort dafür. Es gab auch Österreich nicht. Die beiden Teile Ungarn und Österreich passten zu einander wie eine rot-weiß-grüne Jacke zu einer schwarz-gelben Hose, die Jacke war ein Stück für sich, die Hose aber war der Rest eines nicht mehr bestehenden schwarz-gelben Anzugs, der im Jahre achtzehnhundertsiebenundsechzig zertrennt worden war. Die Hose Österreich hieß seither in der amtlichen Sprache „die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder“, was natürlich gar nichts bedeutete und ein Name aus Namen war [...] Fragte man darum einen Österreicher, was er sei, so konnte er natürlich nicht antworten: Ich bin einer aus den im Reichsrat vertretenen Königreichen und Ländern, die es nicht gibt, – und er zog es schon aus diesem Grunde vor zu sagen: Ich bin Pole, Tscheche, Italiener, Friauler, Ladiner, Slowene, Kroat, Serbe, Slowake, Ruthene oder Wallache, und das war der sogenannte Nationalismus. » (*MoE*, p. 451.)

La crise du sentiment d'appartenance nationale est encore accentuée chez les Autrichiens germanophones, par le fait que leur relation à l'Allemagne est tout aussi complexe que leur relation à la double monarchie. En effet, une guerre contre la Prusse de Guillaume I<sup>er</sup>, dont le conseiller Bismarck désirait éliminer l'Autriche de la Confédération germanique<sup>23</sup> et réaliser l'unité allemande dans le cadre d'une « petite Allemagne » (*Kleindeutschland*) dominée par la Prusse, conduit l'Autriche à la défaite de Sadowa en 1866, défaite qui lui retire toute influence sur les territoires allemands. Après l'unification de l'Allemagne en 1871, l'Autriche se trouve reléguée au rang de « brillant second »<sup>24</sup> derrière une Allemagne en plein essor, menée par une Prusse moderne et dynamique tant sur le plan de la politique extérieure que sur le plan culturel. Or cette tension est elle aussi traitée de manière satirique dans le roman de Musil :

Le comte Leinsdorf n'avait pas plus de goût pour les rêveries que pour la musique, mais, depuis qu'il devait subir le Dr Arnheim, il lui arrivait de percevoir dans ses oreilles, avec une fréquence bizarre, un léger tintement de cymbales et de grosses caisses, exécutant une marche militaire autrichienne, ou, lorsqu'il fermait les yeux, de voir les ténèbres agitées par un vaste ondoisement de drapeaux jaune et noir. (*HsqrI*, p. 645.)<sup>25</sup>

Arnheim, l'unique prussien du roman, est considéré comme un ennemi par l'Autrichien Leinsdorf. Les visions de ce dernier font clairement référence à une campagne militaire. L'ironie de cet extrait repose sur le fait que le comte tente apparemment de refouler ses sentiments patriotiques ou tout au moins de ne pas reconnaître leur ampleur. Musil joue ici sur le contraste entre un choix de substantifs extrêmement nuancés (que l'on pourrait attribuer à l'énonciateur Leinsdorf) : « léger tintement », « ondoisement », et la puissance, voire la lourdeur des produits de son imagination : les « cymbales », « les grosses caisses », et les drapeaux « en pagaille »<sup>26</sup>. L'adjectif évaluatif « bizarre » vient encore accentuer l'idée que ces « rêveries » du comte sont complètement incontrôlées et

---

<sup>23</sup> Groupement des États allemands édifié sur les ruines de la Confédération du Rhin (elle-même créée en 1806 par Napoléon I<sup>er</sup> après l'effondrement du Saint Empire romain germanique) par le Congrès de Vienne. La présidence en était confiée à l'empereur d'Autriche. Active de 1815 à 1866, son but était de maintenir, autant que possible, l'autonomie politique des princes allemands et de l'Autriche. (cf. Jürgen REULECKE, « Vom Wiener Kongress bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs », in *Kleine deutsche Geschichte*, Reclam, Stuttgart, 2001, p. 263-267.)

<sup>24</sup> Cf. Jean BÉRENGER, *op. cit.*

<sup>25</sup> « Graf Leinsdorf neigte weder zu Phantasien noch zur Musik, aber seit er Dr. Arnheim hinnehmen musste, geschah es merkwürdig oft, dass er in den Ohren ein leichtes Klingen wie von Pauken und Tschinellen eines österreichischen Militärmarsches spürte oder dass ihn, wenn er die Augen schloss, in ihrem Dunkel ein Wallen beunruhigte, das von schwarz-gelben Fahnen kam, die sich dort haufenweise bewegten. » (*MoE*, p. 512.)

<sup>26</sup> Dans le texte allemand, les descriptions des hallucinations auditives et visuelles sont construites selon un modèle répétitif : l'atténuation du phénomène précède sa description réelle (« haufenweise » suit « Wallen »), ce qui accentue l'effet de contraste, que l'on perd un peu dans la traduction « un vaste ondoisement ».

spontanées. En quelques lignes satiriques, Musil croque un état d'esprit paradoxal résumé quelques pages plus loin :

Les Cacaniens d'élite [...] jugeaient tout naturel que l'on fût allié ou même apparenté avec les Allemands de l'Empire tout en ne pouvant les sentir. (*HsqI*, p. 647.)<sup>27</sup>

Selon Jacques Le Rider, cette situation politique insoutenable pour les Autrichiens germanophones, en manque de référence identitaire (puisqu'ils ne s'identifient ni à une Autriche inexistante, ni à l'Allemagne) conduit les intellectuels à un certain désengagement (voire un désengagement certain) et à un relativisme historique<sup>28</sup>. Le rapport distancié de l'auteur vis-à-vis du monde qu'il expose dans son récit semble donc se doubler d'une distanciation, de la part de ce monde lui-même, vis-à-vis de sa propre réalité temporelle.

## 1.2 Représentation d'un monde lui-même distancié par rapport au contexte historique

Un relativisme historique certain semble émaner de *L'Homme sans qualités*. Dès les premiers chapitres, le narrateur en donne, en aparté, la tonalité : « Des temps nouveaux venaient de commencer (il en commence à chaque minute) [...] »<sup>29</sup> Et Ulrich, le personnage principal, fait preuve d'une indifférence quasi totale face au contexte politique de son temps :

Y avait-il, oui ou non, une guerre des Balkans? Une intervention quelconque avait eu lieu, cela était sûr ; mais il ne savait pas précisément si c'était la guerre. Tant de choses agitaient l'humanité. [...] il se passait beaucoup de choses, c'était une époque agitée, fin 1913, début 1914. Mais deux ou cinq ans auparavant, l'époque avait aussi été une époque agitée, chaque jour avait eu ses émotions, et malgré tout on ne se rappelait que vaguement, ou pas du tout, ce qui s'était passé alors. On pouvait en faire un compte-rendu abrégé. (*HsqI*, p. 451-452.)<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> « [...] es erschien gerade den geistig vornehmsten Kakaniern [...], als ganz natürlich, dass man mit den Reichsdeutschen verbündet und verbrüderet war, und sie nicht ausstehen konnte. » (*MoE*, p. 514.)

<sup>28</sup> Jacques LE RIDER, *op. cit.* p. 33-34.

<sup>29</sup> *HsqI*, p. 24, cf. « Es hatte damals gerade eine neue Zeit begonnen (denn das tut sie in jedem Augenblick). » (*MoE*, p. 20.)

<sup>30</sup> « War eigentlich Balkankrieg oder nicht ? Irgendeine Intervention fand wohl statt; aber ob das Krieg war, er wusste es nicht genau. Es bewegten so viele Dinge die Menschheit. [...] es war eine bewegte Zeit, die um Ende 1913 und Anfang 1914. Aber auch die Zeit zwei oder fünf Jahre vorher war eine bewegte Zeit gewesen, jeder Tag hatte seine Erregungen gehabt, und trotzdem ließ sich nur noch schwach oder gar nicht erinnern, was damals eigentlich los gewesen war. Man konnte es abkürzen. » (*MoE*, p. 359.)

Ce désengagement politique, ce manque d'intérêt pour l'histoire de son temps semble être représentatif de la disposition d'esprit d'une grande partie de l'élite viennoise du début du XX<sup>e</sup> siècle, comme le prouve un dicton très en vogue avant-guerre dans la capitale autrichienne : « Die Lage ist hoffnungslos, aber net ernst ! », que l'on traduit généralement par « La situation est certes désespérée, mais on ne peut pas dire qu'elle soit vraiment grave ! »<sup>31</sup>. « Ernst » pouvant également être traduit par « sérieux », l'on peut considérer ce dicton comme une apologie de l'ironie dans un contexte historique préoccupant. C'est ce contexte bien particulier qui permet, selon Jacques Le Rider d'expliquer l'attitude des intellectuels et des artistes de la Vienne du début du siècle : alors que le naturalisme, en l'occurrence allemand, se préoccupe des « Sachenstände », des états de choses, comme le dit le critique littéraire Hermann Bahr en jouant sur l'expression française, les Viennois en prennent le contre-pied et affirment leur singularité en se tournant vers les « Seelenstände »<sup>32</sup>, les états d'âme, explorant l'individuel et la subjectivité au détriment des idées sociales, du réalisme et de la politique. Ce repli sur l'intériorité, cette suprématie du spirituel sur le temporel, qui détermine la féconde originalité de la « modernité viennoise », trouve une expression exacerbée (et par là satirique) dans *L'Homme sans qualités*, notamment à travers le personnage de Diotime. Il suffit de se pencher sur le court extrait où il est question de son nom pour comprendre comment Musil parodie cette souveraineté du spirituel :

En réalité, Diotime se nommait Ermelinda Tuzzi et même, en vérité, tout bonnement Hermine. Ermelinda n'est pas du tout la traduction d'Hermine ; mais elle avait acquis le droit de porter ce beau nom par une sorte d'inspiration intuitive, du jour où il était tombé dans son oreille telle une révélation. (*HsQI*, p. 115.)<sup>33</sup>

Philippe Jaccottet a un peu réduit, dans sa traduction, le nombre de références au monde de l'esprit. Dans le texte de Musil, le nom d'Ermelinda se révèle à l'« oreille spirituelle » de Diotime, telle « une vérité supérieure ». Cependant, si Hermine Tuzzi est, dans le roman, l'incarnation caricaturale du spiritualisme et donc de la distanciation au monde, on ne peut pas pour autant qualifier son attitude d'ironique, car elle ne se distancie du réel que pour affirmer son adéquation à un monde spirituel supérieur, tout entier tourné vers la notion de l'« âme », et est donc en réalité prisonnière de la pensée viennoise de son époque. Son attitude est d'autant moins distanciée qu'elle n'est pas vraiment indifférente

---

<sup>31</sup> Cf. Bruno BETTELHEIM, « La Vienne de Freud », in *Vienne 1880-1938, L'apocalypse joyeuse*, sous la direction de Jean CLAIR, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1986, p. 30-45.

<sup>32</sup> Hermann BAHR, *Die Überwindung des Naturalismus* [1891], Claus PIAS (éd.), VDG Verlag, Dresde, Paris, Weimar, 2004, p. 90, évoqué par Jacques LE RIDER, *op. cit.* p. 20-21.

<sup>33</sup> « In Wirklichkeit hieß sie aber Ermelinda Tuzzi und in Wahrheit sogar nur Hermine. Nun ist Ermelinda zwar nicht einmal die Übersetzung von Hermine, aber sie hatte das Recht auf diesen schönen Namen doch eines Tags durch intuitive Eingebung erworben, indem er plötzlich als höhere Wahrheit vor ihrem geistigen Ohre stand. » (*MoE*, p. 92.)

au monde réel : bien au contraire, l'apparence est pour elle d'une extrême importance, et l'extrait précédemment cité montre bien que sous couvert d'une spiritualité à outrance, ce qui l'intéresse est avant tout son image sociale, qu'elle tente de modeler en adoptant un nom italien, bien mieux adapté à sa réputation de « grâce spirituelle »<sup>34</sup>. Le seul personnage à porter un regard réellement distancié sur le monde qui l'entoure est Ulrich, l'homme sans qualités : il ne prend pas plus au sérieux le contexte politique que les discours de sa cousine, qu'il baptise « Diotime »<sup>35</sup> par dérision. C'est donc le personnage d'Ulrich qui nous donne des clés pour comprendre l'ironie musilienne et la replacer dans le contexte culturel et intellectuel du début du siècle et la crise généralisée des valeurs qui le caractérise.

---

<sup>34</sup> *HsqI*, p. 114, cf. « eine geistige Schönheit » (*MoE*, p. 92.)

<sup>35</sup> En référence au *Banquet* de Platon où la prêtresse Diotime instruit Socrate sur les choses de l'amour, dont le chemin gradué consiste d'abord à considérer la beauté de l'âme comme plus précieuse que celle du corps, pour s'élever finalement au-dessus des choses sensibles jusqu'à la Beauté en soi.

## 2 Contexte idéologique et ironie

---

Au contexte historique et politique très spécifique de la monarchie austro-hongroise vient se superposer un contexte culturel et idéologique particulier. Le tournant du XX<sup>e</sup> siècle voit en effet se cristalliser des courants de pensée extrêmement marqués, tentant chacun à sa manière de se positionner dans un monde en plein bouleversement. Il s'agit donc de broser tout d'abord un rapide portrait de ce contexte idéologique pour pouvoir ensuite comprendre les enjeux de l'écriture ironique de Musil.

Les bouleversements idéologiques qui accompagnent le passage au XX<sup>e</sup> siècle touchent la vie sociale, culturelle et politique dans son ensemble. On limitera cependant cette analyse aux deux aspects qui ont joué un rôle essentiel dans l'écriture de *L'Homme sans qualités* : la crise identitaire et la crise du langage qui l'accompagne.

### 2.1 Crise des valeurs et crise de l'identité

#### 2.1.1 Diverses réactions à la modernité – Mouvements idéologiques et culturels contemporains de Musil

Pour comprendre le contexte idéologique qui règne dans la Vienne de 1913, il faut remonter au moins jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Jacques Le Rider propose notamment d'associer la crise idéologique du début du XX<sup>e</sup> siècle à l'avènement de la modernité. La modernité « éclairée » qui voit le jour à l'époque des Lumières se centre sur l'individu en défendant l'idée de liberté subjective (garantie dans l'ordre social par le droit privé et dans la sphère privée par l'autonomie morale) et fait l'apologie de la notion de progrès. Cependant, la conquête moderne de l'individualisme et du progrès est ambivalente. Elle reste posée comme exigence éthique, logique et esthétique, mais comporte également ses dangers : en remettant en cause tous les systèmes de pensée préexistants, fondés sur une représentation globale, prédéfinie et cyclique du monde, la conception moderne remplace un ordre absolu par une multitude d'états particuliers variables, permettant certes de penser l'innovation, mais conduisant en même temps à une fragmentation et à une classification du monde.

Cette nouvelle approche du réel s'accompagne de divers courants idéologiques qui se positionnent par rapport à la notion de progrès. Le positivisme associe ce progrès de

l'esprit humain au développement des sciences positives (mathématiques, physique, chimie, ...). Pour Auguste Comte notamment, les croyances théologiques et les interprétations métaphysiques du monde, qui posent la question du « pourquoi ? » et ne peuvent y apporter que des réponses partielles et subjectives, sont condamnées à disparaître peu à peu au profit de l'esprit scientifique, qui, en s'intéressant au « comment ? », peut seul fonder un savoir universel et objectif. Ce courant conduit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> à certains mouvements plus radicaux encore, qualifiés de « scientisme » qui réclament l'application des sciences exactes à tous les domaines du savoir, y compris les sciences humaines et sociales, puisque selon eux seules les sciences exactes permettent d'approcher LA vérité, qu'elle soit d'ordre mathématique, physique, mais aussi éthique, moral ou existentiel.<sup>36</sup> Ce n'est donc pas un hasard si le tournant du siècle voit également s'épanouir la psychologie<sup>37</sup>, qui analyse de façon scientifique les rapports du « moi » au monde. Parmi les divers courants de cette nouvelle discipline il convient d'évoquer en particulier la psychologie de la forme (*die Gestaltpsychologie*) : celle-ci s'intéresse à la manière dont l'individu perçoit le monde, et considère que toute perception est initialement structurée, c'est-à-dire que l'individu ne perçoit pas des éléments isolés, mais au contraire un « tout » (qu'il peut par la suite décomposer en différentes parties s'il le souhaite) et que ce tout est différent de la somme de ses parties. La *Gestaltpsychologie* a indiscutablement influencé Musil. En effet, c'est sous la direction de Carl Stumpf que Musil rédige à Berlin sa thèse de doctorat consacrée au philosophe des sciences Ernst Mach. Or Carl Stumpf a profondément inspiré trois autres de ses étudiants, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler et Kurt Koffka, les fondateurs de la Gestaltpsychologie. De plus le positiviste Ernst Mach est également considéré comme très proche de ce courant de pensée.<sup>38</sup>

Cependant, dès le XIX<sup>e</sup> siècle apparaissent les premières philosophies qui prennent du recul par rapport au positivisme et à l'apologie du progrès. Les plus importantes sont sans conteste celles de Kierkegaard et de Nietzsche qui font rapidement des émules. Nietzsche notamment peut être considéré comme le précurseur de la « philosophie de la vie » (*die Lebensphilosophie*) qui revendique l'importance d'éléments non-rationnels, créatifs et dynamiques dans tout système de pensée, en argumentant que les concepts logiques ne permettent pas d'appréhender la totalité de la vie. Pour les représentants de cette *Lebensphilosophie* (parmi lesquels on peut citer Wilhelm Dilthey et

---

<sup>36</sup> Cf. Angèle KREMIER-MARIETTI, article « Positivisme » et Bernard GUILLEMAIN, article « Auguste Comte », in *Encyclopaedia Universalis* sur DVD-ROM, 1999.

<sup>37</sup> En 1879 la psychologie acquiert ses lettres de noblesse en devenant une discipline académique : le premier laboratoire de recherche est créé à l'Université de Leipzig par Wilhelm Wundt.

<sup>38</sup> Cf. Georges THINÈS, article « Gestaltisme », in *Encyclopaedia Universalis* sur DVD-ROM, 1999 et Renate VON HEYDEBRAND, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“* (chapitre 1), Aschendorff, Münster, 1966.

Ludwig Klages), la pensée logique et scientifique du rationalisme et des Lumières, basée sur la différenciation et la segmentation, va de pair avec la conscience d'une unité et d'une harmonie perdues. Il s'agit du sentiment de « désenchantement du monde » (« *die Entzauberung der Welt* »<sup>39</sup>) dont parle Max Weber. Bien sûr, on ne peut connaître et maîtriser que ce qui a été préalablement délimité, objectivé, estampillé comme « autre », mais cette différenciation creuse toujours plus le fossé qui sépare l'individu du monde où il vit<sup>40</sup>. Dans *L'Homme sans qualités*, Ulrich fait l'expérience de cette crise de l'individu isolé et désolidarisé du monde, expérience explicitement formulée dans le dernier chapitre du premier livre :

On aurait pu dire [...] que cette solitude devenait toujours plus dense ou toujours plus grande. Elle franchissait les murs, elle gagnait la ville, sans réellement s'étendre, elle gagnait le monde. « Quel monde ? pensa-t-il. Il n'y a pas de monde ! » Il lui semblait que cette notion n'avait plus aucun sens. (*HsqI*, p. 833.)<sup>41</sup>

La crise de l'identité du moi coupé du monde s'accompagne donc d'un sentiment de dislocation du réel, d'un symptôme de perte de réalité, qui traduisent la mise en question de la relation sujet-objet. Mais cette dissociation entre sujet et objet va plus loin encore : l'individu moderne se sent étranger à la nature, mais bientôt aussi au corps, au désir, aux sentiments et donc à lui-même<sup>42</sup>. Ainsi, l'individuation et le culte du « moi » s'accompagnent de la découverte du vide et de la fragilité de ce même moi, et sont finalement synonymes d'aliénation. Comme symbole de cette aliénation, on peut évoquer le chapitre 40 du premier livre de *L'Homme sans qualités*, où Ulrich est soumis à un « désenchantement que la statistique [fait] subir à sa personne »<sup>43</sup> lorsque, lors d'un passage au commissariat, il se voit réduit à son nom, sa profession, sa taille, la couleur de ses yeux et de ses cheveux (ce qui permet d'ailleurs indirectement au narrateur de décrire son personnage comme un bel homme). L'impression qu'il a d'« être tombé dans une machine qui le démembrait en éléments impersonnels et généraux »<sup>44</sup> reflète la situation

<sup>39</sup> Cf. Max WEBER, *Wissenschaft als Beruf* [1917], Reclam, Stuttgart, 1995.

<sup>40</sup> Cf. Hildegard KERNMAYER, « Wiener Post-Moderne oder Sehnsucht nach der großen Erzählung? ‚Identitätskrise‘ als Signatur einer Epoche. Einleitung », in Hildegard KERNMAYER (éd.), *Zerfall und Rekonstruktion, Identität und ihre Repräsentation in der Österreichischen Moderne*, Passagen Verlag, Vienne, 1999, p. 13-28.

<sup>41</sup> « Man hätte sagen können [...], dass diese Einsamkeit immer dichter oder immer größer wurde. Sie schritt durch die Wände, sie wuchs in die Stadt, ohne sich eigentlich auszudehnen, sie wuchs in die Welt. „Welche Welt ? “ dachte er. „Es gibt ja gar keine!“ Es kam ihm vor, dass dieser Begriff keine Bedeutung mehr hätte. » (*MoE*, p. 664.)

<sup>42</sup> Cf. Klaus LAERMANN, *Eigenschaftslosigkeit. Reflexionen zu Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“* (chapitre 1), J.B. Metzler, Stuttgart, 1970.

<sup>43</sup> *HsqI*, p. 200, cf. « statistische Entzauberung seiner Person » (*MoE*, p. 159.)

<sup>44</sup> *HsqI*, p. 199, cf. « Er glaubte in eine Maschine geraten zu sein, die ihn in unpersönliche, allgemeine Bestandteile zergliederte [...] » (*MoE*, p. 159.)



générale de l'individu dans la société moderne et explique la crise existentielle qu'elle engendre.

Le questionnement sur la relation de l'individu au monde et la crise profonde du sentiment d'identité qui en découle constituent la problématique centrale du roman de Musil. Cette crise est, comme on l'a vu, symptomatique de toute une génération d'intellectuels, dont les théories forment le contexte idéologique et culturel d'où émerge *L'Homme sans qualités* et auquel il fait référence. Mais dans ce contexte idéologique extrêmement riche et complexe, deux penseurs ont influencé plus particulièrement les positions de Musil, à savoir Nietzsche et Ernst Mach, dont il faut présenter les théories plus en détail.

### 2.1.2 Deux influences majeures pour Musil : Nietzsche et Ernst Mach

Les théories de Nietzsche, maintes fois évoquées dans *L'Homme sans qualités* et auxquelles les références sont extrêmement fréquentes dans les journaux tenus par Musil, et celles d'Ernst Mach, auxquelles Musil a consacré sa thèse de doctorat<sup>45</sup>, marquent profondément le texte de *L'Homme sans qualités*. Il est donc indispensable de s'y attarder un moment pour pouvoir comprendre la pensée de Musil et son attitude (ironique) vis-à-vis du monde qu'il dépeint.

- Nietzsche

L'influence de la pensée nietzschéenne sur la littérature du début du XX<sup>e</sup> siècle a déjà été soulignée précédemment<sup>46</sup>. Dans *L'Homme sans qualités* il est présenté comme l'un des auteurs de prédilection du jeune Ulrich<sup>47</sup> et sa pensée ne se retrouve pas simplement dans certaines citations ou certains points de vue, mais semble marquer en profondeur la vision du monde qui émane du roman.

On a déjà évoqué antérieurement la critique de la toute puissance du rationalisme (le principe apollinien) dans la philosophie nietzschéenne. Pour Nietzsche, la rationalité n'est pas une caractéristique intrinsèque du monde, mais seulement l'une des perspectives possibles permettant d'appréhender un monde sans fondement et sans certitude, ouvert à

---

<sup>45</sup> Thèse soutenue le 14 mars 1908. Cf. *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1980. Traduit de l'allemand par M.-F. Demet, *Pour une évaluation des doctrines de Mach*, PUF, Paris, 1985.

<sup>46</sup> Cf. partie I, 1.5.

<sup>47</sup> Cf. *MoE*, p. 56.

une « interprétation infinie »<sup>48</sup>. Ce perspectivisme nietzschéen trouve un écho dans *L'Homme sans qualités*, où Musil multiplie les points de vue. Cette multiplication des points de vue passe tout d'abord par la multiplication des personnages et les nombreux passages du roman au discours indirect libre, où s'expriment les visions du monde les plus hétéroclites. Ces multiples perspectives sur le monde relativisent déjà par leur juxtaposition toute notion de vérité, mais cette relativisation va plus loin encore dans la mesure où ces points de vue, chez Musil, entrent dans un système complexe de contrastes, de renvois et d'échos, qui décompose encore les points de vue en présence en une multitude d'aspects. Hans-Joachim Pieper<sup>49</sup> va jusqu'à distinguer deux modes de mise en perspective dans l'écriture de Musil : la coexistence et la succession. La coexistence consiste à présenter un même objet sous différentes facettes, comme c'est le cas par exemple pour le thème de la relation amoureuse incarnée de façon parallèle, dans la première partie du roman, par les couples « Ulrich / Bonadea », « Ulrich / Diotime », « Arnheim / Diotime » ou encore « Rachel / Soliman ». La succession quant à elle présente l'évolution d'un même sujet dans le temps, H.J. Pieper donne l'exemple de Diotime, présentée successivement comme une arriviste en quête de spiritualité, comme l'héroïne d'un amour exalté mais platonique, puis comme une experte en matière de sexologie.<sup>50</sup> Le caractère « essayiste » de *L'Homme sans qualités* (qu'il conviendra d'expliquer plus amplement) semble donc trouver entre autres son origine dans la philosophie de Nietzsche, qui, comme on l'a vu précédemment, fait explicitement l'apologie de l'« essai » (« Versuch »).

En refusant la suprématie de l'esprit logique, Nietzsche refuse également la thèse selon laquelle la structure du langage reflète la structure du monde. Selon sa vision perspectiviste du réel, le langage n'est qu'une approche, qu'une médiation possible du monde. Le « vrai monde » n'existe pas, il n'y a pas d'être derrière le paraître, il n'y a pas de faits, mais uniquement des interprétations. Le langage n'est que l'une de ces interprétations et crée un monde des signes, où les concepts ne peuvent être que des métaphores<sup>51</sup>. Nietzsche ne critique pas le langage en soi, mais le fait qu'il conditionne

---

<sup>48</sup> « Die Welt ist uns vielmehr noch einmal „unendlich“ geworden: insofern wir die Möglichkeit nicht abweisen können, dass sie unendliche Interpretationen in sich schließt. », in Friedrich NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Sämtliche Werke in 15 Bänden* vol. III, *op.cit.* p. 627.

<sup>49</sup> Hans-Joachim PIEPER, *Musils Philosophie – Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>51</sup> « Die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen. », in Friedrich NIETZSCHE, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in *Sämtliche Werke in 15 Bänden* vol. I, *op.cit.* p. 880-881.

notre vision du réel. Cette relativisation du langage a notamment pour conséquence la remise en question des notions de « morale », de « causalité » et de « sujet ».<sup>52</sup>

En effet, selon Nietzsche, le langage et son vocabulaire forcément limité introduisent dans notre vision du monde des analogies que l'on prend ensuite pour des réalités. Or deux faits ne sont jamais identiques, puisqu'ils sont toujours liés à un contexte spécifique. Il est donc impossible de comparer réellement les choses et de les classer sur une échelle de valeur, comme le fait le jugement moral. La critique de la toute-puissance du langage conduit donc indirectement à une critique de la morale. Dans *L'Homme sans qualités*, Ulrich se pose également la question de la valeur de la morale et oppose à une valeur absolue, imposée par la société, une morale « personnelle », prenant toujours en compte le contexte :

Sa théorie était que les valeurs morales ne sont pas des grandeurs absolues, mais des notions fonctionnelles. Quand nous moralisons, quand nous généralisons, nous les détachons de leur ensemble naturel. (*HsqII*, p. 101.)<sup>53</sup>

Puisque deux faits ne sont jamais identiques, le principe de causalité n'est lui aussi qu'une création du langage, qui établit un lien de cause à effet là où n'entrent en jeu que des rapports de force. La remise en question du principe de causalité est également l'une des problématiques de *L'Homme sans qualités*, et trouve son expression dans ce qu'Ulrich nomme le « PDRI [...] Le Principe de Raison Insuffisante », sur lequel l'on reviendra plus en détail et selon lequel « dans notre vie réelle [c'est-à-dire] dans notre vie personnelle comme dans notre vie historique et publique, ne se produit jamais que ce qui n'a pas de raison valable. »<sup>54</sup>

Il en va de même en ce qui concerne la notion de « sujet ». Nietzsche se pose en détracteur du « cogito ergo sum » de Descartes. Selon lui, le fait qu'existe la pensée n'implique pas nécessairement qu'il existe un « moi » pensant, cette conclusion cartésienne n'est que la transposition de la règle grammaticale qui associe généralement un sujet à un verbe. Comme dans la philosophie nietzschéenne tout est question de perspective, il n'existe aucun absolu. Ainsi, de même qu'il n'existe pas d'objet absolu, ni concret (« LA table »), ni abstrait (« LA fierté »), de même « LE moi » n'existe pas. Pour Nietzsche, le moi n'est donc qu'une fiction.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Cf. Renate VON HEYDEBRAND, *op. cit.* (chapitre 1)

<sup>53</sup> « Das war seine Theorie, dass die moralischen Werte nicht absolute Größen, sondern Funktionsbegriffe seien. Wenn wir aber moralisieren und verallgemeinern, so lösen wir sie aus ihrem natürlichen Ganzen. » (*MoE*, p. 748.)

<sup>54</sup> *HsqI*, p. 167-168, cf. « das PDUG [...] Das Prinzip des unzureichenden Grundes [...] in unserem wirklichen, ich meine damit unserem persönlichen Leben und in unserem öffentlich-geschichtlichen geschieht immer das, was eigentlich keinen rechten Grund hat. » (*MoE*, p. 134.)

<sup>55</sup> Cf. Hans-Joachim PIEPER, *op. cit.* p. 93-95.

▪ Ernst Mach

Ernst Mach est l'un des penseurs qui a le plus influencé le Cercle de Vienne, école philosophique fondée en 1929 et défendant un « positivisme logique » reposant sur une foi absolue en la science. Ce mouvement est aux antipodes de la philosophie de la vie, qui se réclame de Nietzsche. Et pourtant la pensée de Nietzsche et celle d'Ernst Mach se recoupent sur certains points.<sup>56</sup>

Le projet de Mach, philosophe des sciences, est de fonder scientifiquement la connaissance. Selon lui, pour accéder à une connaissance objective et universelle, dépassant les limites de la subjectivité individuelle, il faut déplacer l'axe de connaissance. Pour Mach, il n'y a pas d'autre savoir possible que celui qui nous est donné par les « sensations ». Il place donc « la sensation » au centre de sa théorie et considère qu'elle ne correspond pas seulement à ce qui est vécu par un sujet sentant, elle est « l'élément », ce en quoi toute expérience phénoménale se décompose.<sup>57</sup> L'influence des théories de Mach sur Musil se fait sentir dès le premier chapitre du roman qui présente une accumulation de sensations audio-visuelles :

Du fond des étroites rues, les autos filaient dans la clarté des places sans profondeur. La masse sombre des piétons se divisait en cordons nébuleux. Aux points où les droites plus puissantes de la vitesse croisaient leur hâte flottante, ils s'épaississaient, puis s'écoulaient plus vite et retrouvaient, après quelques hésitations, leur pouls normal. L'enchevêtrement d'innombrables sons créait un grand vacarme barbelé aux arêtes tantôt tranchantes, tantôt émoussées, confuse masse d'où saillait une pointe ici ou là et d'où se détachaient comme des éclats, puis se perdaient, des notes plus claires. (*HsqI*, p. 11.)<sup>58</sup>

Tout ce qui est vécu n'est donc pas le produit d'une opinion personnelle, mais un vécu proprement physiologique. Selon Mach, l'esprit et le corps ne sont pas deux entités différentes, mais simplement deux idées qui ont perdu leur validité. En effet, il n'existe pas selon lui de substances, c'est-à-dire pas de monde en soi mais uniquement des fonctions correspondant au rapport que nous établissons au monde. Plutôt que de parler de « corps » et d'« esprit » il faut donc considérer nos relations aux faits du monde. Or selon Mach, les sciences qui étudient ces rapports, en l'occurrence la physique et la psychologie, étudient en réalité le même objet, à savoir le monde des sensations, mais

---

<sup>56</sup> Cf. Hans-Joachim PIEPER, *op. cit.*

<sup>57</sup> Cf. Renate VON HEYDEBRAND, *op. cit.* (chapitre 2)

<sup>58</sup> « Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze. Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile führen, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmäßigen Puls. Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, längs dessen schneidige Kanten liefen und sich wieder einebneten, von dem klare Töne absplitterten und verflogen. » (*MoE*, p. 9.)

selon des perspectives différentes : en tant que monde « physique » ou en tant que « contenu de la conscience ». Le développement de la science, dans la théorie de Mach, n'est qu'une fonction de la lutte de l'homme pour sa survie. Et la science n'est qu'un langage parmi d'autres permettant de créer de la stabilité dans un océan de sensations. Comme tout autre type de langage, elle crée des analogies, alors qu'en réalité les sensations ne se répètent jamais à l'identique. En se basant sur des sensations, toujours changeantes, la théorie de Mach a donc (comme celle de Nietzsche) des répercussions sur les concepts de « causalité » et de « morale » puisque ceux-ci se fondent justement sur un principe de « répétition », nécessaire à toute rationalisation : selon le principe de causalité, la même cause doit toujours être suivie du même effet et en ce qui concerne la morale, celle-ci se fonde sur des lois et des modèles de référence. Dans *L'Homme sans qualités*, c'est Ulrich qui relève ce problème :

Il est clair que si les événements changeaient comme dans un tourbillon où rien ne se répète, nous n'aurions jamais pu aboutir à cette profonde découverte que A est A, que ce qui est plus grand n'est pas en même temps plus petit : simplement, nous rêverions ; situation détestable pour le penseur. On peut dire la même chose de la morale, et s'il n'y a rien qui se pût répéter, on ne pourrait rien nous prescrire [...] (*HsqI*, p. 638.)<sup>59</sup>

Il y a donc un relativisme certain dans le rapport de Mach à la science et la relativisation des notions de causalité et de morale recoupe les analyses de Nietzsche. Mais plus centrale encore dans la problématique de *L'Homme sans qualités* est la question du « moi » : et là aussi les pensées de Nietzsche et de Mach finissent par se rejoindre.

Mach écarte, comme on l'a vu, l'hypothèse (kantienne) d'une réalité existant en soi, qui comme telle serait inaccessible, mais seulement donnée pour nous sous la forme relative d'une sensation à la validité subjective. Pour que l'on puisse parvenir à établir une forme d'objectivité non relative, la sensation doit nécessairement être elle-même objective. La connaissance ne vise donc pas un connu qui aurait par soi une existence et une identité. Ce que nous nommons une « réalité » (notion relevant selon Mach d'un fantasme de métaphysicien) n'est constitué en fait que de l'association de données sensorielles. Et cela vaut aussi pour le « moi » : le moi est réductible à une série de sensations, qui constituent les racines de toute présence et il n'y a donc pas de présence hors de l'actualité de toute sensation. Le sujet n'est plus une entité autosuffisante, le moi n'est qu'une représentation « vide » et qui perd tout sens s'il n'est pas associé aux

---

<sup>59</sup> « [...] es ist klar, wo die Geschehnisse wechseln würden wie ein Wirbel, in dem nichts wiederkehrt, könnten wir niemals die tiefe Erkenntnis aussprechen, dass A gleich A sei, oder dass größer nicht kleiner sei, sondern wir würden einfach träumen; ein Zustand, den jeder Denker verabscheut. Und so gilt das gleiche von der Moral, und wenn es nichts gäbe, das sich wiederholen ließe, dann ließe sich uns auch nichts vorschreiben [...] » (*MoE*, p. 506-507.)

sensations. Mach parle du « moi insauvable »<sup>60</sup>, au sens où il n'est pas une entité existant par soi, indépendamment de ce qu'il ressent et de ce qui est ressenti : le moi n'est ni une substance, ni une structure transcendantale que l'on pourrait isoler de son contenu ; il n'est effectivement que le contenu vécu. L'activité intellectuelle d'un tel « sujet » est elle aussi analysée d'un point de vue totalement fonctionnaliste par Mach. Selon sa théorie, elle est en effet déterminée par le « principe de l'économie de penser », définissant l'accord de nos pensées avec les sensations, et selon lequel la vie adapte ses réactions en inventant des moyens d'épargner ses efforts. Ces réactions et toutes les possibilités de l'être se trouvent donc prédéterminées par l'environnement immédiat du sujet, et s'imposent à lui selon un principe rationnel précis, immanent au monde. Les qualités de l'individu ne naissent plus de l'interaction entre un sujet et un objet, mais correspondent à des relations fonctionnelles, à des formes stéréotypées. Mais si chez Mach la dissolution des substances métaphysiques prétend conduire à une sagesse désabusée, les Viennois accueillent par contre, l'idée de « moi insauvable » et le « principe de l'économie de penser » comme une catastrophe excluant définitivement toute certitude identitaire<sup>61</sup>. Et c'est à nouveau le personnage d'Ulrich qui, dans le roman de Musil, incarne cette réception de la philosophie machienne vécue comme crise existentielle. Ulrich fait l'expérience, dans le chapitre 34

[d'un] douloureux pressentiment de captivité ; [du] sentiment inquiétant que tout ce que l'on croit atteindre vous atteint.[...] Ce qui excite le plus la méfiance, ce sont les divisions et les formes déjà toutes faites de la vie, l'histoire toujours la même, les choses déjà préfigurées par les générations précédentes, le langage tout fait, non seulement de nos lèvres, mais de nos sensations et sentiments. (*HsQI*, p. 162.)<sup>62</sup>

Cet extrait de *L'Homme sans qualités* n'est pas sans rappeler la *Lettre de Lord Chandos* de Hofmannsthal (que nous évoquerons plus en détail un peu plus loin), ce qui montre bien qu'il reflète l'état d'esprit de toute une génération d'intellectuels viennois.

Cette crise identitaire, si elle est explicitement formulée par Ulrich, touche cependant l'ensemble des personnages de *L'Homme sans qualités*, comme elle a touché globalement la société viennoise. Et l'on constate que ces personnages peuvent être considérés comme autant de tentatives plus ou moins conscientes de surmonter cette crise.

---

<sup>60</sup> « Das Ich ist unrettbar. » in Ernst MACH, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* [1885], Gustav Fischer Verlag, Jena, 1918, p. 20. Cette expression est reprise par Hermann BAHR, cf. article « Das unrettbare Ich », in Gotthard WUNBERG (éd.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 147-148.

<sup>61</sup> Cf. Jacques LE RIDER, *op. cit.* p. 57.

<sup>62</sup> « [...] eine quälende Ahnung des Gefangenwerdens; ein beunruhigendes Gefühl: alles, was ich zu erreichen meine, erreicht mich. [...] Es sind die fertigen Einteilungen und Formen des Lebens, was sich dem Misstrauen so spürbar macht, das Seinesgleichen, dieses von Geschlechtern schon Vorgebildete, die fertige Sprache nicht nur der Zunge, sondern auch der Empfindungen und Gefühle. » (*MoE*, p. 129.)

### 2.1.3 La place de l'ironie dans ce contexte

Certains personnages échappent au sentiment d'inadéquation entre le moi et ce qui l'entoure, entre le monde intérieur et le monde extérieur, en ignorant délibérément l'un de ces deux pôles. C'est le cas du Comte Leinsdorf, tout entier tourné vers le monde extérieur représenté par les questions politiques, économiques et sociales, mais aussi de Diotime, qui, comme on l'a vu, ne s'intéresse à l'inverse qu'aux questions spirituelles. Le grand industriel allemand Paul Arnheim, constituant avec les personnages précédents le noyau dur de l'Action parallèle, tente pour sa part de concilier les deux mondes en se fixant pour programme « la fusion de l'Âme et de l'Économie, ou de l'Idée et de la Puissance »<sup>63</sup>. Il se révèle par là être un disciple de Mach, puisque, pour lui aussi, pensée et réalité n'appartiennent pas à deux sphères distinctes agissant réciproquement l'une sur l'autre, mais au contraire ne font qu'un. Cette vision fonctionnaliste de l'union entre intériorité et extériorité développée par Arnheim contraste avec la démarche beaucoup plus spontanée et plus confuse de Clarisse, qui, influencée par sa lecture personnelle de la philosophie nietzschéenne et du principe dionysiaque, tente quant à elle de refonder l'harmonie perdue du sujet et du monde en établissant constamment des parallèles entre les choses du monde et en essayant de vivre ses pensées. On comprend donc sa fascination pour le meurtrier Moosbrugger, qui ne fait plus la distinction entre son monde intérieur et la réalité qui l'entoure. Mais Moosbrugger est fou et n'a pas sa place dans la société. La fusion harmonieuse du sujet au monde n'a plus de sens dans la société moderne et est perdue à jamais. Le sujet moderne est irrémédiablement confronté à la question de son rapport au monde et de son rapport à lui-même et le seul moyen de surmonter la crise de l'identité réside peut-être alors uniquement dans la reconquête du moi. Mais comment dépasser le « moi insauvable » de Mach ? Tous les personnages que nous venons d'évoquer se définissent en effet par leurs pensées, leurs sentiments et leurs qualités, dont rien d'après Mach ne nous permet plus de prétendre qu'ils leur sont propres. Le seul personnage à être véritablement conscient de cette nouvelle donne existentielle est, nous l'avons vu, Ulrich, l'« homme sans qualités ».

Ulrich se distingue en effet des autres personnages par le fait qu'il est présenté comme « pensant » de manière autonome lorsque les autres ne font que porter des idéologies. C'est cette réflexion distanciée qui nous permet, à la suite de Helmut Arnzten, de le qualifier d'« ironiste »<sup>64</sup>. L'on pourrait certes objecter que cette posture de l'ironiste pourrait elle aussi être considérée comme un stéréotype ; mais en appliquant la même attitude distanciée à l'égard de lui-même, et en réajustant, en nuancant constamment ses positions, y compris son autoanalyse, Ulrich évite tout dogmatisme et toute

---

<sup>63</sup> *HsqI*, p. 135, cf. « die Vereinigung von Seele und Wirtschaft oder von Idee und Macht » (*MoE*, p. 108.)

<sup>64</sup> Comme le fait Helmut ARNZTEN, *op. cit.* p. 171.

catégorisation, et cela est donc valable aussi pour sa propre personne. Il a au contraire la conscience profonde que

les qualités personnelles qu'il s'était acquises dépendaient davantage les unes des autres que de lui-même ; bien plus : chacune de ces qualités, prise en particulier, pour peu qu'il s'examinât bien, ne le concernait guère plus intimement que les autres hommes qui pouvaient en être doués. [...] N'a-t-on pas remarqué que les expériences vécues se sont détachées de l'homme ? [...] Il s'est constitué un monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre ; on en viendrait presque à penser que l'homme, dans le cas idéal, finira par ne plus pouvoir disposer d'une expérience privée et que le doux fardeau de la responsabilité personnelle se dissoudra dans l'algèbre des significations possibles. (*HsqI*, p. 186-188.)<sup>65</sup>

Ainsi,

la seule chose qu'il sache de lui-même est que toutes les qualités lui sont à la fois propres et étrangères, et que toutes, qu'elles soient ou non devenues les siennes, lui sont curieusement devenues indifférentes. (*HsqI*, p. 189.)<sup>66</sup>

Pour dépasser l'aporie de la vision machienne, réduisant la réalité, y compris le moi, à ses seules qualités, Ulrich a recours à une solution radicale : la dissolution des qualités du réel. Il se reconnaît ainsi dans la désignation proposée par son ami Walter, celle d'« homme sans qualités », renvoyant justement à un réel littéralement inqualifiable, qui ouvre tout le champ du possible. Il refuse les identifications hâtives et se tient « en suspens, en disponibilité ». Il ne part pas à la recherche de son identité comme le héros du traditionnel « *Bildungsroman* » (le roman d'apprentissage), mais se met au contraire en position d'attente<sup>67</sup>. On peut même aller plus loin et considérer, comme le fait Peter-André Alt, qu'en substituant ainsi un « sens du possible » au « sens du réel »<sup>68</sup>, et en adoptant de ce fait une distanciation ironique à l'égard de ce réel, Ulrich cherche à fondre sa perte d'identité dans un monde auquel il dénie également tout contour précis et dont il noie les objets dans une indifférenciation généralisée. Ulrich déploierait donc son ironie à

---

<sup>65</sup> « die persönlichen Eigenschaften, die er dabei erwarb [gehörten] mehr zueinander als zu ihm, ja jede einzelne von ihnen hatte, wenn er sich genau prüfte, mit ihm nicht inniger zu tun als mit anderen Menschen, die sie auch besitzen mochten. [...] Hat man nicht bemerkt, dass sich die Erlebnisse vom Menschen unabhängig gemacht haben? [...] Es ist eine Welt von Eigenschaften ohne Mann entstanden, von Erlebnissen ohne den, der sie erlebt, und es sieht beinahe aus, als ob im Idealfall der Mensch überhaupt nichts mehr privat erleben werde und die freundliche Schwere der persönlichen Verantwortung sich in ein Formelsystem von möglichen Bedeutungen auflösen solle. » (*MoE*, p. 148-150.)

<sup>66</sup> « er [weiß nur] von sich selbst, dass er es gleich nah und gleich weit zu allen Eigenschaften [hat] und dass sie ihm alle, ob sie nun die seinen geworden sind oder nicht, in einer sonderbaren Weise gleichgültig sind. » (*MoE*, p. 151.)

<sup>67</sup> Cf. Jacques LE RIDER, *op. cit.* p. 56.

<sup>68</sup> Cf. titre du chapitre 4 : « S'il y a un sens du réel, il doit y avoir aussi un sens du possible » (« Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch Möglichkeitssinn geben. »)



seule fin de s'immuniser contre l'expérience insoutenable de la perte d'identité<sup>69</sup>. L'ironie de Socrate, visant à perfectionner, voire à libérer un être dont l'existence est posée comme une évidence, s'est donc muée ici en une liberté existentielle négative, en une distanciation généralisée face à une réalité à laquelle on ne peut plus se référer en tant que substance (on rejoint à nouveau ici les théories de Nietzsche et de Mach), et cette nouvelle forme d'ironie cherche désormais à sauver ce qui peut encore l'être de l'existence même d'un moi. Cette différence fondamentale entre l'ironie socratique et l'ironie moderne manifestée par Ulrich est parfaitement résumée par l'aphorisme de Musil : « Être socratique : c'est feindre de ne pas savoir. Moderne : ne rien savoir. »<sup>70</sup> L'ironie moderne de l'homme sans qualités serait plus proche alors de l'ironie romantique telle que nous l'avons définie dans notre première partie : comme cette dernière, elle cherche à dépasser l'expérience d'une réalité fractionnée par le prisme d'un rationalisme exacerbé, en adoptant une position surplombante par rapport au monde. Cette nouvelle forme d'ironie se distingue cependant de l'ironie romantique par son radicalisme et sa problématique essentiellement centrée sur l'identité, réagissant par là à une modernité elle aussi plus radicale, qui sape la notion même de sujet et ne croit plus en un idéal transcendant. L'ironie moderne peut donc être comprise comme une radicalisation de l'ironie romantique dont elle reprend cependant les grandes lignes, et notamment la réflexion sur le langage et l'écriture.

## 2.2 Crise du langage et du récit

### 2.2.1 Crise du langage

- Le contexte culturel

Certes, la réflexion sur l'aptitude du langage à « dire le monde » de façon adéquate, voire à dire une vérité sur le monde, remonte à l'Antiquité (l'on peut songer au *Cratyle* de Platon<sup>71</sup>). Mais cette problématique est totalement réactualisée au moment de

---

<sup>69</sup> Peter-André ALT, *op. cit.* p. 302-311.

<sup>70</sup> « Sokratisch ist: Sich unwissend stellen. Modern: Unwissend sein », in MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, *op. cit.* p. 558.

<sup>71</sup> Dans ce dialogue, Socrate renvoie dos à dos deux conceptions du langage : Il réfute tout d'abord la thèse d'Hermogène, selon laquelle le choix des mots serait uniquement fondé sur une convention, en constatant que la sonorité des mots n'est souvent pas le fruit du hasard (le son [s] suggère par exemple la douceur) et en soulignant l'importance de l'étymologie. Mais Socrate n'adhère pas pour autant à la conception de Cratyle, selon laquelle les mots ont une justesse naturelle qui échappe aux hommes. Socrate lui oppose que les noms sont différents dans les diverses langues, et explique cela par le fait que

l'entrée dans la modernité et engendre la polémique. Pour les tenants de l'idéalisme, le langage joue un rôle fondamental. Dans la philosophie kantienne notamment, le langage est associé à la théorie de la connaissance : l'homme, confronté au monde, y introduit ce qui permet de le penser, en l'occurrence le langage. Le langage est donc considéré comme un acte de l'entendement impliquant la conscience du sujet en tant que pouvoir unificateur du divers. Pour l'empirisme (qui se développe essentiellement en Angleterre) au contraire, les mots dissèquent la réalité selon de fausses catégories et sont par là source d'erreurs. Francis Bacon par exemple estime que l'esprit doit faire table rase (principe de la *tabula rasa*) de ces catégories élaborées par la raison, pour être réceptif aux impressions sensibles.<sup>72</sup> La réflexion sur le statut du langage dans la modernité se poursuit jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, et se retrouve notamment comme on a pu le voir précédemment, dans les théories de Nietzsche et de Mach, qui ont profondément influencé Musil.

De manière générale, dans la monarchie danubienne, polyglotte depuis des siècles, la réflexion sur le langage prend une dimension toute particulière. Si l'on veut positionner la pensée autrichienne du début du XX<sup>e</sup> siècle dans le débat sur la légitimité du langage, l'on peut dire qu'elle est plus orientée vers la philosophie britannique que vers le grand courant traditionnel de réflexion allemand. Elle tourne le dos à la révolution philosophique opérée par Kant, qui place le sujet au centre de la connaissance, pour se réclamer de l'empirisme anglo-saxon, comme on a pu le voir par exemple dans les théories d'Ernst Mach. Ainsi ce n'est pas un hasard si, en 1902, dans la fameuse *Lettre de Lord Chandos*, Hofmannsthal met en scène Philippe Lord Chandos qui s'adresse justement à Francis Bacon pour exprimer son renoncement à toute activité littéraire, après avoir fait l'expérience du sentiment douloureux que toute cohérence a disparu, dans ses pensées comme dans sa vision du monde<sup>73</sup>. À la même époque les ouvrages de Fritz

---

le nom n'est pas identique à la chose, mais en donne seulement une image, qui n'imité jamais parfaitement ce à quoi elle renvoie.

<sup>72</sup> cf. Peter KAMPITS, « Philosophie du langage et littérature ou critique du langage à Vienne en fin de siècle », in Félix KREISSLER (éd.) *L'Autriche 1867-1938 – Naissance d'une identité culturelle*, Publications de l'Université de Rouen (N° 178), 1992, p. 19-26.

<sup>73</sup> Dans cette lettre fictive datée de 1603, Lord Chandos constate l'unité perdue des sensations et du langage, de la nature et de l'art : « les termes abstraits dont doit se servir naturellement la langue pour émettre un quelconque jugement se délitent dans ma bouche comme des champignons pourris. » (cf. « die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muss, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. », in Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Ein Brief* [1902], in: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Fischer Verlag, Francfort, 1979, p. 465.)

Dans *L'Homme sans qualités*, Walter fait une expérience similaire dans le domaine de la peinture : face à sa toile blanche « la communication entre la tête et les premiers mouvements qu'eût exigés l'exécution était comme coupée. [...] ses pensées glissaient sur la tâche qu'il s'était donnée comme la neige qui fond à mesure qu'elle tombe. » (*HsqI*, p. 77.) cf. « Die Verbindung vom Kopf zu den ersten Bewegungen, die

Mauthner sur le langage<sup>74</sup> rencontrent un certain succès. Dans ces œuvres, Mauthner reconnaît au langage une fonction de communication sociale et d'expression artistique, mais refuse d'y voir un moyen d'accéder à la connaissance. Selon lui, le caractère anthropomorphe et métaphorique des mots et des concepts pervertit bien au contraire notre accès à la connaissance en introduisant dans les sciences un « fétichisme du langage » (*Wortfetischismus*). Pour Mauthner, le langage nous fait croire à la réalité objective d'entités abstraites conceptualisée par la langue et trahit, par sa généralité, le caractère subjectif et singulier de nos expériences. Mais en même temps, il reconnaît que le langage est indispensable à la pensée, qu'il n'y a pas de pensées sans mots pour les formuler. En passant par la médiation du langage, notre connaissance est donc nécessairement relative et n'appréhende pas de façon adéquate la réalité du monde. Il aboutit à la conclusion qu'il n'y a pas de connaissance métaphysique possible. Ludwig Wittgenstein, référence incontournable lorsqu'il s'agit de la philosophie du langage dans la Vienne du début du siècle, poursuit la pensée de Mauthner et considère la critique du langage comme la base de toute philosophie, car selon lui, pour résoudre un problème philosophique, il faut commencer par se poser la question : que peut-on exprimer ? Il distingue pour ce faire un langage pourvu de sens (la pensée) d'un langage qui ne le serait pas. Pour Wittgenstein, le sens est accessible uniquement dans les propositions logiques, c'est-à-dire dans les propositions dont la forme logique reflète la structure des faits, de ce qui a lieu dans le monde. Les énoncés évaluatifs, notamment ceux qui concernent l'éthique et l'esthétique, ainsi que ceux qui tentent de représenter des traits généraux du monde et du langage doivent donc rester hors du langage car, selon la proposition 7 et dernière de son *Tractatus logico-philosophicus*, « ce dont on ne peut parler, il faut le passer sous silence »<sup>75</sup>. Wittgenstein condamne ainsi lui aussi tout discours métaphysique.<sup>76</sup>

---

zur Ausführung notwendig gewesen wären, war wie abgeschnitten. [...] seine Gedanken glitten auf der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, wie Schnee ab, der im Augenblick des Falls zergeht. » (*MoE*, p. 61.)

<sup>74</sup> Fritz MAUTHNER, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, J. G. Cotta, Stuttgart, Berlin, 1902 et *Die Sprache*, Rütten & Loening, Francfort, 1906, analysés par Roland QUILLIOT dans « Les sources viennoises de Wittgenstein », in *Vienne 1900 – Naissance du siècle – Mythe et réalités*, Presses de la faculté de Droit et de Science Politique de Dijon, 1986, p. 45-55.

<sup>75</sup> « Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen. », in Ludwig WITTGENSTEIN, *Logisch-philosophische Abhandlung, Tractatus logico-philosophicus* [1921], Reclam, Leipzig, 1990, p. 89. (traduction française: *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard Tel, Paris, 1993.)

<sup>76</sup> cf. Roland QUILLIOT, *op. cit.* et Jacques BOUVERESSE, « Les derniers jours de l'humanité », in *Vienne, début d'un siècle*, in *Critique*, août-septembre 1975, p. 754 - 805.

▪ Problématique de la crise du langage dans *L'Homme sans qualités*

Cette mise en question de la faculté du langage à exprimer notre relation au monde est également thématifiée dans *L'Homme sans qualités*. On a déjà évoqué la méfiance d'Ulrich vis-à-vis du « langage tout fait, non seulement de nos lèvres, mais de nos sensations et sentiments »<sup>77</sup>. Le personnage de Clarisse se demande « à quoi bon chercher des mots pour quelque chose qui ne se trouve pas sur le chemin des mots »<sup>78</sup> et Diotime est d'avis que « la vraie vérité qui unit deux êtres ne peut pas être exprimée. Dès que nous parlons, des portes se ferment. »<sup>79</sup> Si le langage introduit des généralisations là où il n'y a en réalité que des expériences subjectives toujours différentes, il ne peut être rien d'autre qu'un tissu d'imprécisions. Musil pousse ainsi à l'extrême la pensée de Mauthner, puisqu'il dénie au langage, en raison de cette imprécision même, jusqu'à la fonction de communication sociale que lui accordait encore ce dernier. Le mot ne peut plus servir de référence stable dans une société où « des gens qui en entendant le mot 'cours' pensaient les uns au cours des changes, les autres à un cours de littérature et les troisièmes à la Cour d'assises. »<sup>80</sup> Et il n'est même pas besoin d'aller jusqu'à s'intéresser aux phénomènes de polysémie pour illustrer cette confusion du langage, le plus simple des concepts donne déjà lieu à une multitude d'interprétations possibles :

[...] il n'y a guère dans le vaste monde qu'une douzaine d'hommes pour penser la même chose d'un objet aussi simple que l'eau ; tous les autres emploient pour en parler des langages qui se situent entre aujourd'hui et des milliers d'années en arrière. (*HsqI*, p. 141.)<sup>81</sup>

L'imprécision inhérente au langage est accentuée plus encore dans la société contemporaine, où le langage journalistique et publicitaire ne recherche plus la justesse de la parole, mais l'impact de la formule : toute nuance devient dès lors superflue car elle ne fait pas vendre. C'est ce qui explique par exemple l'emploi « commercial » du concept de « génie », qui, en l'associant dans l'expression « un cheval de course génial »<sup>82</sup> au sème « animal », le rabaisse à ce qu'il y a de plus profane (ce qui conforte Ulrich dans sa volonté de ne pas être associé à des qualités explicitement formulées). Dans cette société

---

<sup>77</sup> *HsqI*, p. 162.

<sup>78</sup> *HsqI*, p. 557, cf. « wozu Worte für etwas suchen, das nicht an der Straße der Worte liegt. » (*MoE*, p. 443.)

<sup>79</sup> *HsqI*, p. 634, cf. « Die wahre Wahrheit zwischen zwei Menschen kann nicht ausgesprochen werden. Sobald wir sprechen, schließen sich Türen. » (*MoE*, p. 504.)

<sup>80</sup> *HsqI*, p. 237, cf. « Menschen, die bei dem Worte Kurs an den Rennkurs, Börsenkurs oder Seminarkurs dachten. » (*MoE*, p. 188.)

<sup>81</sup> « Es gibt in der weiten Welt nur einige Dutzend Menschen, die selbst von einem so einfachen Ding, wie es Wasser ist, das gleiche denken; alle anderen reden davon in Sprachen, die zwischen heute und einigen tausend Jahren früher irgendwo zu Hause sind. » (*MoE*, p. 113.)

<sup>82</sup> *HsqI*, p. 55, cf. « ein geniales Rennpferd » (*MoE*, p. 44.)

moderne, il est devenu impossible de savoir si un titre proclamant, dans un journal, «L'époque pose des questions, l'époque y répond » introduit « une réclame pour des semelles ou l'annonce d'une conférence »<sup>83</sup>. Cette tendance à l'imprécision s'étend progressivement à l'ensemble du langage social et les concepts s'émeussent jusqu'à devenir « aussi indistincts que des silhouettes dans une buanderie »<sup>84</sup>. Cet aspect de la critique du langage est à rapprocher des théories de Karl Kraus, qui ne remet pas en question la langue en elle-même, mais la mauvaise utilisation qui en est faite. En effet, Kraus ne s'intéresse pas à la relation entre la langue et la « réalité », mais à la relation réciproque entre la langue et la « représentation », le reflet de la réalité. Il part du principe que le langage sert à formuler non pas la réalité immédiate, mais la réalité telle que nous nous la représentons. Ainsi, selon lui, une langue défectueuse trahit des représentations défectueuses et inversement. Or Kraus voit dans les imprécisions du langage le reflet des pires travers de son époque. Il reproche à ses contemporains, et tout particulièrement aux journalistes, d'employer le langage avec trop de légèreté, de ne considérer la langue que comme un moyen d'exprimer des opinions qui existeraient en soi, hors formulation, alors qu'il n'y a pas de réflexion sans langage et que le langage doit, de ce fait, faire l'objet d'une réflexion critique approfondie. C'est cette réflexion qu'il propose (notamment aux lecteurs de sa revue *Die Fackel*) en prônant l'usage d'une « langue juste » et en dénonçant les abus journalistiques de son époque grâce à la satire. Kraus tente également de faire vivre ses théories dans le milieu littéraire, car selon lui c'est dans l'œuvre poétique que la langue peut se régénérer.<sup>85</sup> Alors que Mauthner et Wittgenstein aboutissaient à une aporie et ne voyaient d'issue que dans le silence, Karl Kraus propose donc une réponse positive qui fait avancer la réflexion sur la validité de la langue. Qu'en est-il de Musil ?

Pour pouvoir répondre à cette question, il faut s'intéresser plus précisément au langage poétique. Or les notions de « récit » et de « roman », qui nous intéressent tout particulièrement dans le cas de *L'Homme sans qualités*, font elles aussi l'objet, au début du XX<sup>e</sup> siècle, d'une remise en question radicale.

---

<sup>83</sup> *HsqII*, p. 240, cf. « In diesem Augenblick fiel Ulrichs Blick in die Zeitung seines Nachbarn, und er las in großen Lettern als Überschrift eines Inserats: „Die Zeit stellt fragen, die Zeit gibt Antwort“: es mochte sich darunter die Empfehlung einer Schuheinlage befinden oder die eines Vortrages, das kann man heute nicht mehr unterscheiden.» (*MoE*, p. 866.)

<sup>84</sup> *HsqI*, p. 576, cf. « [die Begriffe waren] so unscharf wie Gestalten in einer Waschküche » (*MoE*, p. 458.)

<sup>85</sup> Cf. Friedrich JENACZEK, « Le langage chez Karl Kraus », in *L'Herne – Karl Kraus*, sous la direction d'Eliane KAUFHOLZ, Éditions de L'Herne, Paris, 1975, p. 128 -153.

## 2.2.2 Crise du récit, crise du roman

La crise du langage va de pair avec une crise du récit, plus intimement liée à nouveau à la crise identitaire. En effet, dans la modernité, dans ce « monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre »<sup>86</sup>, les faits n'ont plus à être assignés à des auteurs-sources, leur enchaînement n'a plus de sens global, ils sont simplement corrélés les uns aux autres. L'opération narrative, dont parlera plus tard Paul Ricoeur et qui permet la constitution de l'identité<sup>87</sup>, n'a pas sa place dans la conception du monde d'un homme sans qualités, comme le montrent ces réflexions, tirées du chapitre 122 :

Heureux celui qui peut dire « lorsque », « avant que » et « après que » ! [...] La plupart des hommes sont, dans leur rapport fondamental avec eux-mêmes des narrateurs. [...] Ulrich s'apercevait maintenant qu'il avait perdu le sens de cette narration primitive à quoi notre vie privée reste attachée bien que tout, dans la vie publique, ait déjà échappé à la narration et, loin de suivre un fil, s'étale sur une surface subtilement entretissée. (*HsqI*, p. 816.)<sup>88</sup>

Ulrich vit donc dans un monde sans récit, c'est-à-dire sans continuité et sans cohérence narrative, où les éléments entretiennent entre eux des relations fonctionnelles privées de tout principe de causalité. Ou plutôt non, justement, Ulrich ne vit nulle part ailleurs que dans le roman de Musil, et ses réflexions sur le langage et le récit n'existent que dans le texte de *L'Homme sans qualités*. Il nous faut donc changer d'échelle d'analyse et passer du monde de la fiction à celui du contexte réel d'écriture. On peut alors parler ici de métadiscours poétique : en thématissant la crise du langage et du récit, Musil nous renvoie directement à la question de la crise du roman.

Dans *L'Homme sans qualités*, toutes les considérations d'Ulrich sur son incapacité à narrativiser sa propre vie, sont directement liées à l'ébranlement de la structure narrative du roman qui le met en scène. En effet, le roman traditionnel et notamment le « *Bildungsroman* », le roman d'apprentissage, présente généralement une structure de narration téléologique, dans laquelle un sujet cherche à s'appropriier un objet. Or, comme

---

<sup>86</sup> *HsqI*, p. 188.

<sup>87</sup> Pour Ricoeur, « je suis ce que je me raconte », la constitution de l'identité passe par un processus narratif, par une « interprétation de soi » qui prend la forme d'un récit. « À la différence de l'identité abstraite du même, l'identité narrative [...] peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. », in Paul RICOEUR, *Temps et récit, Tome III: Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985, p. 443.

<sup>88</sup> « Wohl dem, der sagen kann „als“, „ehe“ und „nachdem“ ! [...] Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. [...] Und Ulrich bemerkte nun, dass ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem „Faden“ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet. » (*MoE*, p. 650.)

le souligne Peter Zima<sup>89</sup>, dans *L'Homme sans qualités* la qualité de sujet du héros est mise en doute et sa seule quête, celle visant à devenir « un homme important », disparaît dès la troisième tentative, dans la première partie. *L'Homme sans qualités* commence là où finirait un roman traditionnel : avec le renoncement à l'action, et recherche ce que les autres romans posaient comme une évidence : l'identité du moi. L'entreprise de Musil est donc toute entière fondée sur un « paradoxe », comme il le dit lui-même, consistant à « écrire le roman que l'on ne peut pas écrire »<sup>90</sup>. Il écrit en ayant conscience que la situation existentielle d'Ulrich et de son époque ne peut plus être retranscrite. Dans un essai daté de 1931, Musil analyse cette « Crise du roman », qu'il considère moins comme une mutation radicale ou une catastrophe que comme une évolution naturelle du roman à l'ère moderne<sup>91</sup> : à l'heure de la psychanalyse et de la toute puissance des sciences exactes il est devenu impossible de croire en un destin singulier, et la tendance du roman moderne est de chercher des « types »<sup>92</sup>. Dans une lettre envoyée à son ami Johannes von Allesch le 15 mars 1931, c'est-à-dire peu de temps après la parution du premier livre de *L'Homme sans qualités*, Musil se positionne par rapport à Thomas Mann, Joyce et Proust, qui selon lui ne réagissent pas de façon assez radicale à cette évolution du genre romanesque :

Le roman d'aujourd'hui (Th. Mann, Joyce, Proust) s'est trouvé peu à peu confronté à cette difficulté : l'ancienne naïveté du récit n'est plus à la hauteur du développement de l'intelligence. De ce point de vue, *La Montagne magique* est selon moi un échec complet ; [...] Proust et Joyce, pour ce que j'ai pu en lire, cèdent simplement à la tentation de la dissolution, en adoptant un style où se mêlent associations et frontières brouillées. Ma tentative en revanche pourrait plutôt être qualifiée de constructive et synthétique. Ils dépeignent un monde qui s'effrite, mais le dépeignent exactement comme on le faisait autrefois, lorsque l'on croyait encore que les choses avaient des

---

<sup>89</sup> Peter ZIMA, *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, Peter Lang Verlag, Francfort, 1988, p. 216-217.

<sup>90</sup> Cf. « Paradoxon ? : den Roman schreiben, den man nicht schreiben kann. », in MUSIL, *Gesammelte Werke in neun Bänden, op. cit.*, vol. 7, p. 826.

<sup>91</sup> « La crise du roman », in MUSIL, *Essais: conférences, critique, aphorismes et réflexion, op.cit.* p. 383, cf. « [Ich] glaube aber nicht wie viele andere daran, dass der augenblickliche Zustand der europäischen Sprachen unter krisenhaften Formen etwas Neues hervorbringen will, sondern bin der Meinung, dass die Erscheinungen, die man Krisis nennt, dauernde und stationäre sind, wonach man es also mit einer schlichten Entwicklung zu tun hat statt mit einer Zeugungskatastrophe und Mutation. », in « die Krisis des Romans », in *Gesammelte Werke in neun Bänden, op. cit.*, vol. 8, p. 1408.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 384, cf. « Im Gebiet des Romans äußert es sich u.a. darin, dass man nicht mehr mit naivem Gewissen Einzelschicksale so wichtig nehmen kann wie ehemals. Noch bei Balzac. Bei Zola schon ein Versuch. So gestattet es auch nicht die populär gewordene Psychoanalyse; ob man ihr im besonderen glaubt oder nicht, hat sie aufs mächtigste dazu beigetragen, dass man hinter den Einzelschicksalen etwas Typisches vermutet. » (p. 1409.)

contours nets... J'ai été moi même très surpris de constater que j'avais apparemment mis le doigt sur un « type » de notre temps.<sup>93</sup>

Pour Musil, ce qui caractérise l'évolution littéraire moderne, c'est moins la crise du roman (qui perdure en réinventant ses formes) que la crise de l'« epos », c'est-à-dire la crise de la narration<sup>94</sup>. Le courant naturaliste avait déjà réduit la place de l'humain dans sa représentation du monde moderne industriel, préférant la description à la narration<sup>95</sup>, la littérature moderne n'a fait que poursuivre cette évolution vers le formalisme<sup>96</sup>. Musil va plus loin encore dans cette voie : puisque le récit est perçu d'emblée comme impossible, le roman ne peut plus être qu'une parodie de sa propre entreprise, la parodie consistant, pour reprendre la définition d'Adorno, à « se servir de formes à une époque où elles sont devenues impossibles »<sup>97</sup>. Il n'a pas d'autre choix que d'adopter une position distanciée vis-à-vis de lui-même et ne peut avoir d'autre forme que celle de l'ironie. Dans *L'Homme sans qualités*, le ton est donné dès avant l'entrée dans le texte : le roman s'ouvre sur « Une Manière d'introduction »<sup>98</sup>, et le jeu ironique avec les formes et les attentes du lecteur dans le périphrase se poursuit dès le titre du premier chapitre : « D'où, chose remarquable, rien ne s'en suit. » Le texte s'expose comme une forme entièrement construite, voire en construction, et refuse explicitement de susciter une quelconque

---

<sup>93</sup> « Der Roman unserer Gegenwart (Th. Mann, Joyce, Proust) hat sich allgemein vor der Schwierigkeit gefunden, dass die alte Naivität des Erzählens der Entwicklung der Intelligenz gegenüber nicht mehr ausreicht. Den *Zauberberg* halte ich in dieser Hinsicht für einen ganz missglückten Versuch ; [...] Proust und Joyce geben, soviel ich davon gesehen habe, einfach der Auflösung nach, durch einen assoziierenden Stil mit verschwimmenden Grenzen. Dagegen wäre mein Versuch eher konstruktiv und synthetisch zu nennen. Sie schildern etwas Aufgelöstes, aber sie schildern eigentlich gerade so wie früher, wo man an die festen Konturen der Dinge geglaubt hat... Ich selbst war selbst überrascht davon, dass ich scheinbar einen Zeittypus getroffen habe. », in MUSIL, *Briefe 1901-1942*, Rowohlt, Reinbek, 1981, p. 504.

<sup>94</sup> « La crise du roman », *op. cit.*, p. 386-387, cf. « Trotzdem gibt es einen Wendepunkt: den des Zurücktretens des Epos, den Sieg des Romans über das Epos. [...] Andererseits: Das „Erzählen“ kommt ganz aus der Situation des epischen Vortrages. Das Erzählen ist Bericht. Was lässt man sich gern berichten? Etwas Neues und etwas gern Gehörtes! [...] Wir wollen uns nichts mehr erzählen lassen, betrachten das nur noch als Zeitvertreib. Für das, was bleibt, suchen zwar nicht „wir“, aber unsere Fachleute eine neue Gestalt. Das Neue erzählt uns die Zeitung, das gern Gehörte betrachten wir als Kitsch. », in MUSIL, « die Krisis des Romans », *op. cit.* p. 1411-1412.

<sup>95</sup> Dans un essai de 1936 Georg Lukács oppose notamment les écrivains réalistes (Balzac, Tolstoï), qui racontent un monde fictif, aux naturalistes (Zola, Flaubert), qui décrivent une pseudo authenticité, cf. Georg LUKÁCS, « Erzählen oder Beschreiben », in *Werke*, vol. 4 (*Essays über Realismus*), Luchterhand Verlag, Neuwied / Berlin, 1971, p. 197-242.

<sup>96</sup> Cf. Thomas SEBASTIAN, *The intersection of science and literature in Musil's 'The Man Without Qualities'*, Camden House, New York, 2005, p. 80-99.

<sup>97</sup> Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur II*, Suhrkamp, Francfort, 1961, p. 241. Cité par Peter V. ZIMA, *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, *op. cit.* p. 216.

<sup>98</sup> *HsqI*, p. 10-11, cf. « Eine Art Einleitung » et « Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht » (*MoE*, p. 8-9.)



attente au niveau de la narration. Dans *L'Homme sans qualités*, la notion d'ironie englobe donc d'emblée l'ensemble du texte. Il s'agit maintenant de voir plus précisément ce que cela signifie au niveau de l'écriture.

### 2.2.3 Ironie et essai comme réponses à la crise

Si *L'Homme sans qualités* ne peut plus reposer sur une structure narrative traditionnelle, Musil doit inventer une nouvelle forme d'écriture, tenant compte de cette décomposition de la syntaxe narrative. On peut à nouveau se demander, dans cette optique, si certaines considérations du héros Ulrich ne nous livrent pas des clés pour l'interprétation du texte. Certes, Ulrich ne se livre jamais directement à une réflexion sur l'écriture, et médite, dans la fiction du roman, sur son existence. Mais le fait que cette existence soit la matière même du roman nous semble légitimer ces va-et-vient incessants entre l'homme sans qualités et *L'Homme sans qualités*. Musil nous autorise d'ailleurs lui-même explicitement à emprunter ces raccourcis dans une lettre où il formule le lien qui le lie à son personnage de la manière suivante : « "Comment puis-je accéder à la narration" c'est à la fois pour moi un problème stylistique et pour le personnage principal une question existentielle »<sup>99</sup>. Et effectivement le personnage d'Ulrich place son existence sous le signe du terme qui désigne au mieux la démarche stylistique de l'auteur Musil, à savoir celui d'« essai » (et l'on retrouve ici également l'influence nietzschéenne):

Un peu comme un essai, dans la succession de ses paragraphes, considère de nombreux aspects d'un objet sans vouloir le saisir dans son ensemble (car un objet saisi dans son ensemble en perd d'un coup son étendue et se change en concept), il pensait pouvoir traiter le monde, ainsi que sa propre vie, avec plus de justesse qu'autrement. (*HsqI*, p. 316.)<sup>100</sup>

On peut en effet, à la suite de Peter Zima<sup>101</sup>, considérer que *L'Homme sans qualités* est un « roman essayiste », dans la mesure où il remplace l'écriture romanesque traditionnellement syntagmatique, c'est-à-dire fondée sur le récit de la progression d'une action, par une « succession paradigmatique d'unités sémantiques apparentées dont chacune représente une autre facette de la problématique totale du texte romanesque »<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> « Das Problem : wie komme ich zum Erzählen, ist wohl mein stilistisches wie das Lebensproblem der Hauptfigur. », in « Brief an G. » cf. Wolfdietrich RASCH, *op. cit.* p. 81.

<sup>100</sup> « Ungefähr wie ein Essay in der Folge seiner Abschnitte ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen, – denn ein ganz erfasstes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein – glaubte er, Welt und eigenes Leben am richtigsten ansehen und behandeln zu können. » (*MoE*, p. 250.)

<sup>101</sup> Peter V. ZIMA, *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil, op. cit.*

<sup>102</sup> *Ibid.* p. 290.

Cette structuration sémantique du texte propose donc une alternative à la « crise du syntagme narratif ». Les notions de personnages et de narration ne sont certes pas complètement abolies, mais sensiblement atrophiées. L'enchaînement des actions fait ainsi place, dans le récit, à des jeux de substitution et d'analogie entre des fragments dont l'ordre logico-causal ne saurait être fixé, et le fait que le roman soit demeuré inachevé, que l'ordre et la composition des derniers chapitres fasse encore débat, est la conséquence, selon Peter Zima, non pas de la mort prématurée de Musil, mais bien plutôt de la logique structurelle du roman lui-même, et de son esthétique de la fragmentation. De même, les chapitres consacrés aux « trois essais pour devenir un grand homme »<sup>103</sup>, seraient à interpréter non pas comme trois débuts de roman « ratés », mais comme trois essais, au sens littéraire du terme<sup>104</sup>, sur le problème de l'individualité bourgeoise<sup>105</sup>. Et ils reflètent parfaitement la tendance générale de ce roman, dont de nombreux chapitres ressemblent, par leur caractère discontinu, à des essais. On peut penser notamment au chapitre 83 du premier livre, dont le titre, « Toujours la même histoire, ou : Pourquoi n'invente-t-on pas l'Histoire ? »<sup>106</sup>, pourrait être celui d'un essai isolé, et qui analyse la question posée de façon (exagérément) méthodique, en proposant une « réponse numéro un » puis « numéro deux », une « digression numéro un », avant de passer à la « réponse numéro trois » puis à la « digression deux » pour finir à la « digression trois (ou réponse numéro quatre ?) ». Certes, cette structuration est rattachée au récit : « C'était Ulrich lui-même qui avait donné à ses réponses et à ses digressions ces numéros »<sup>107</sup>, mais la justification apparaît *a posteriori* et de façon visiblement artificielle. De même dans le second livre, les chapitres 52, 53 et 54 présentent un essai en bonne et due forme, attribué à Ulrich, et traitant de la « psychologie des sentiments »<sup>108</sup>.

Le fait que les passages « essayistes » de *L'Homme sans qualités* soient tous reliés explicitement au personnage d'Ulrich, de façon plus ou moins vraisemblable comme on

---

<sup>103</sup> Cf. titre du chapitre 9 : « Erster von drei Versuchen, ein bedeutender Mann zu werden. »

<sup>104</sup> On peut noter au passage que le terme « essai » dans la traduction française de Philippe Jacottet rend plus sensible encore ce rapprochement. Musil lui-même semble regretter, à travers le personnage d'Ulrich, que « la traduction du mot « essai » par le mot allemand *Versuch*, telle qu'on l'admet généralement, ne respecte pas suffisamment l'allusion essentielle au modèle littéraire » (*HsqI*, p. 319.) cf. « Die Übersetzung des Wortes Essay als Versuch, wie sie gegeben worden ist, enthält nur ungenau die wesentlichste Anspielung auf das literarische Vorbild. » (*MoE*, p. 253.)

<sup>105</sup> Peter V. ZIMA, *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil, op. cit.* p. 139.

<sup>106</sup> *HsqI*, p. 449, cf. « Seinesgleichen geschieht oder warum erfindet man nicht Geschichte? » (*MoE*, p. 357.)

<sup>107</sup> *HsqI*, p. 453-454, cf. « Antwort Nummer eins [...] Nummer zwei [...] Abschweifung Nummer eins [...] Antwort Nummer drei [...] Abschweifung zwei [...] Abschweifung drei oder Antwort Nummer vier? [...] Es war er selbst, der seinen Antworten und Abschweifungen bisher diese Nummern gegeben hatte. » (*MoE*, p. 360-361.)

<sup>108</sup> Comme il s'agit de chapitres posthumes dont l'ordre n'est pas fixé, les chapitres 52, 53 et 54 de *MoE* correspondent aux chapitres 71, 72, 73 de *HsqII*.

l'a vu, n'est cependant pas anodin. Musil a écrit de nombreux essais et n'a jamais caché son affection pour cette forme. On peut donc supposer qu'il est l'énonciateur (au sens où l'emploie Ducrot<sup>109</sup>) de l'essentiel des réflexions attribuées à Ulrich dans le roman, mais il n'en est jamais le locuteur. On n'a nulle part à faire à une réflexion complètement dissociée du contexte du roman et dont le locuteur ne serait pas identifiable à l'un des personnages. Musil semble donc vouloir maintenir malgré tout une unité romanesque, par-delà le caractère discontinu des digressions essayistes. Selon lui,

Il ne doit pas y avoir de pensées qui sont là pour elles-mêmes. Elles ne peuvent pas non plus, ce qui constitue une difficulté particulière, y être développées comme le ferait un penseur; elles sont des 'parties' d'une forme. Et si ce livre réussit, il sera forme, et les reproches selon lesquels il ressemble à un traité et d'autres choses du même genre deviendront alors peu sensés.<sup>110</sup>

L'écriture essayiste veut certes analyser un même problème selon différentes perspectives, mais la forme romanesque doit simultanément réintroduire une unité, proposer une synthèse. On peut éventuellement voir ici une influence de la *Gestaltpsychologie*, qui, on l'a vu, considère que le tout est plus que la somme de ses parties. La cohésion du roman *L'Homme sans qualités* tient au fait que l'esthétique de la fragmentation est associée, comme nous l'avons déjà évoqué, à une esthétique de la variation sémantique. Pour illustrer ce principe structurant de l'œuvre, l'on peut reprendre pour exemple le thème de la relation amoureuse : l'amour sublimé qui lie Diotime et Paul Arnheim se drape dans une rhétorique idéaliste et pompeuse dont l'aspect factice est souligné par le fait qu'il évolue parallèlement à l'amour charnel de leurs serviteurs respectifs Rachel et Soliman, ce qui révèle les fondements physiques des aspirations platoniques. Cette relation entre Diotime et Arnheim, qui occupe une part non négligeable du premier livre, peut également être placée en regard de la relation qui unit Ulrich et sa sœur Agathe dans le second livre ; mais il est ensuite difficile de déterminer si cette comparaison indirecte fait ressortir le caractère véritablement idéal de la liaison entre le frère et la sœur, ou si elle met au contraire cette idéalité en question. La structure associative combinant les contraires produit un texte foncièrement ambivalent et est la source de ce que l'on peut appeler l'ironie musilienne. La juxtaposition de discours sémantiquement proches mais idéologiquement incompatibles, associant par exemple les concepts d'amour et d'animalité, de sublime et de ridicule, donne le sentiment d'une distanciation ironique généralisée par rapport à toutes les valeurs, qu'elles soient positives ou négatives, et évite tout positionnement idéologique. L'ironie est donc moins une

---

<sup>109</sup> Cf. « Ironie et polyphonie », partie I, 2.2.1.

<sup>110</sup> Cité dans Jacques BOUVERESSE, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Seuil, Paris, 2001, p. 407 et dans Pierre FASULA, « Fragments et utopies chez Robert Musil », in *Alkemie* N°2, novembre 2008, p. 88.

distanciation par rapport au monde qu'une distanciation par rapport à toute vision particulière de ce monde, à toute idéologie. Dans son essai sur la crise du roman, Musil nuance ainsi ses propos quand il évoque la disparition programmée de la narration :

Ce n'est toutefois pas tout à fait exact. Les communistes, les nationalistes et les catholiques aimeraient beaucoup qu'on leur narre encore des histoires. Ce besoin resurgit partout où il y a une idéologie solide.<sup>111</sup>

À ces idéologies construites et figées, qui croient encore ou veulent faire croire, via la narration, à un ordre nécessaire du monde, l'ironie musilienne oppose, dans l'esthétique de la fragmentation, une vision du monde ouverte à tous les possibles. Pour bien comprendre les enjeux de cette ironie propre à Musil, il faut donc tout d'abord tenter de comprendre sa vision personnelle du monde.

---

<sup>111</sup> « La crise du roman », *op. cit.* p. 387, cf. « Das ist aber nun nicht ganz richtig. Kommunisten u Nationalisten u Katholiken möchten sich sehr gern etwas erzählen lassen. Das Bedürfnis ist sofort wieder da, wo die Ideologie fest ist. », in MUSIL, « die Krisis des Romans », *op. cit.* p. 1412.

## 3 L'ironie selon Musil

---

Si l'écriture essayiste semble à Musil la mieux adaptée au roman moderne, c'est aussi parce qu'elle est la plus apte à rendre sa propre vision du monde. En effet pour Musil, la relation au monde peut s'exprimer selon deux modalités bien distinctes : le ratioïde et le non-ratioïde. Il s'agit donc de voir tout d'abord ce que recouvrent ces deux notions pour pouvoir comprendre leur rôle dans la pensée musilienne et tout particulièrement dans ce que l'on a déjà appelé précédemment sa pensée du « possible ».

Ce n'est qu'après avoir analysé les enjeux de cette vision du monde que l'on pourra comprendre en quoi consiste véritablement l'ironie particulière de Musil, une ironie qu'il qualifie lui-même de « constructive » et qui marque en profondeur son rapport à la littérature.

### 3.1 Essai et sens du possible

#### 3.1.1 Une vision bipolaire du monde

La vision du monde de Musil, thématifiée dans un certain nombre de ses textes, s'articule autour de deux pôles assez clairement définis. Dans un article de 1918, « La connaissance chez l'écrivain : une esquisse », ces pôles sont qualifiés de « ratioïde et de non-ratioïde »<sup>112</sup>. Dans *L'Homme sans qualités* il leur attribue diverses dénominations. Ils correspondent notamment aux couples « Mathématique / Mystique »<sup>113</sup>, « Précision / Âme »<sup>114</sup> ou encore « Violence / Amour »<sup>115</sup>. Il s'agit maintenant de préciser ce que recouvrent ces désignations.

---

<sup>112</sup> « La connaissance chez l'écrivain : une esquisse », in MUSIL, *Essais: conférences, critique, aphorismes et réflexion*, op. cit., p. 81-82, cf. « Skizze der Erkenntnis des Dichters » [1918], in MUSIL, *Gesammelte Werke in neun Bänden*, op. cit., vol. 8, p. 1026-1028.

<sup>113</sup> Cf. « Vielleicht geschieht es, dass sich unsere Moral schon heute in diese zwei Bestandteile zerlegt. Ich könnte auch sagen: in Mathematik und Mystik » (*MoE*, p. 770.) [je souligne]

<sup>114</sup> Cf. « Gründen Sie im Namen Seiner Majestät ein Erdensekretariat der Genauigkeit und Seele; alle anderen Aufgaben sind vorher unlösbar oder nur Scheinaufgaben! » (*MoE*, p. 596.) [je souligne]

<sup>115</sup> Cf. « die Schöpfung [...] entsteht aus Gewalt und Liebe, und die übliche Verbindung zwischen diesen beiden ist falsch! » (*MoE*, p. 591.) [je souligne]

▪ Le « ratioïde »

La tension qui oppose au tournant du XX<sup>e</sup> siècle le positivisme et la philosophie de la vie a déjà été soulignée précédemment. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre également les deux pôles de la pensée musilienne. Le ratioïde correspond au rationalisme, au positivisme, au matérialisme et concerne en premier lieu les sciences exactes (la physique, les mathématiques), mais il s'étend également aux sciences humaines (l'on peut penser tout particulièrement à la philosophie, à la psychologie ou à la sociologie.) Le propre du ratioïde réside dans « une certaine monotonie des faits, la prédominance de la répétition, une relative indépendance des faits les uns par rapport aux autres, telle qu'ils s'intègrent aussi d'ordinaire à des groupes de lois, de règles et de concepts antérieurement constitués »<sup>116</sup>. Cette définition du ratioïde comme le domaine de la monotonie et de la répétition permet également d'y associer la notion de « *Seinesgleichen* », traduite par Philippe Jacottet par « Toujours la même histoire ». C'est en effet la répétition qui est à la base de toute rationalisation, de tout savoir scientifique, c'est la répétition qui permet d'élaborer des lois générales et d'en déduire un « ordre » du monde. Ce qui vaut pour les sciences de la nature peut devenir une perspective générale sur le monde : ainsi, dès le premier chapitre de *L'Homme sans qualités*, une scène d'accident de la circulation, relevant *a priori* des hasards de la vie, est totalement rationalisée en termes statistiques, ce qui permet à l'observatrice d'« intégrer » ce fait divers dans « un ordre quelconque »<sup>117</sup>. Mais cette rationalisation du monde conduit également à un nivellement de l'expérience particulière (l'observatrice a « le sentiment **injustifié** d'avoir vécu un événement exceptionnel »<sup>118</sup>), réduite à une donnée anonyme et impersonnelle (l'anonymat des deux observateurs de la scène est souligné par le fait que le narrateur précise uniquement qui ils ne sont pas et de toute façon, ils ne se sentent plus « directement concernés »<sup>119</sup> par ce qu'ils observent). Cette rationalisation du réel par la statistique, liée à un ordre du monde ainsi qu'à l'abolition du caractère personnel de toute expérience est théorisée également dans le discours d'Ulrich, selon lequel :

On appelle ça [...] la loi des grands nombres. Par quoi l'on peut dire à peu près que, si un homme se tue pour telle raison et un autre pour telle autre, dès qu'on a affaire à

---

<sup>116</sup> « La connaissance chez l'écrivain : une esquisse », *op. cit.*, p. 81, cf. « Es ist gekennzeichnet durch eine gewisse Monotonie der Tatsachen, durch das Vorwiegen der Wiederholung, durch eine relative Unabhängigkeit der Tatsachen voneinander, sodass sie sich auch in schon früher ausgebildeten Gruppen von Gesetzen, Regeln und Begriffen gewöhnlich einfügen », in MUSIL, « Skizze der Erkenntnis des Dichters », *op. cit.* p. 1027.

<sup>117</sup> *HsqI*, p. 14, cf. « es genügte ihr, dass damit dieser grässliche Vorfall in irgend eine Ordnung zu bringen war [...] » (*MoE*, p. 11.)

<sup>118</sup> *Ibid.* « [Sie] hatte noch immer das unberechtigte Gefühl, etwas Besonderes erlebt zu haben. » [je souligne]

<sup>119</sup> *Ibid.* « [der Vorfall] wurde zu einem technischen Problem, das sie nicht mehr unmittelbar anging. »

un très grand nombre, le caractère arbitraire et personnel de ces motifs disparaît [...] la possibilité d'une vie ordonnée repose tout entière sur cette loi des grands nombres. (*HsqI*, p. 615.)<sup>120</sup>

Ulrich est familier de cette « loi des grands nombres » dans la mesure où il est mathématicien. Sa profession semble donc le rattacher au domaine du ratioïde. Cependant, le fait qu'il accepte d'être l'homme « sans qualités » le distingue de ses « semblables », notion que recouvre également le terme allemand de « *Seinesgleichen* ». En refusant de partager les qualités de ses contemporains, il devient unique, « *ohnegleichen* », et est par là ouvert au domaine du non-ratioïde.

#### ▪ Le « non-ratioïde » - « l'Autre État »

Le non-ratioïde est le domaine de l'alogique et de l'acausal. Les références de Musil pour penser ce domaine sont diverses. On a souvent associé sa vision du non-ratioïde aux considérations de Lucien Lévy-Bruhl sur la *Pensée primitive*, ouvrage publié en 1922 et auquel Musil fait référence dans ses journaux<sup>121</sup>. La thèse fondamentale de Lévy-Bruhl est qu'il existe une différence irréductible entre la manière de penser de l'homme dit « civilisé » et celle des peuples qu'il qualifie comme ses contemporains de « primitifs ». Selon lui la pensée primitive n'est pas un stade antérieur à la pensée logique, mais un rapport au monde, à la pensée, au langage totalement différent, où la magie, le sentiment et le rêve occupent une place essentielle. Cependant, lorsque Lévy-Bruhl parle de participation « mystique » à la nature, il emploie ce terme dans un tout autre sens que Musil. Pour Lévy-Bruhl, cette participation mystique est totalement déterminée par des représentations collectives du groupe alors que pour Musil l'expérience mystique est une expérience personnelle. Le ratioïde et le non-ratioïde sont pour Musil deux modalités différentes du rapport au monde, mais qui peuvent être expérimentées successivement pas un même individu. Ce passage d'un état ratioïde à un état non-ratioïde, que Musil nomme également l'« autre état » (« *der andere Zustand* »<sup>122</sup>) est décrit notamment dans le dernier chapitre du premier livre :

C'était probablement la tendresse contenue dans toute fatigue sans souffrance qui transformait le sentiment général de son corps ; la conscience qu'on a toujours de son

---

<sup>120</sup> « Man nennt das [...] das Gesetz der großen Zahlen. Meint ungefähr, der eine bringt sich aus diesem, der andere aus jenem Grund um, aber bei einer sehr großen Anzahl hebt sich das Zufällige und Persönliche dieser Gründe auf [...] Denn wie dem auch sei, jedenfalls ruht auf diesem Gesetz der großen Zahl die ganze Möglichkeit eines geordneten Lebens. » (*MoE*, p. 488-489.)

<sup>121</sup> Musil note dans son *Journal*: « Autre état: Lévy-Bruhl décrit la participation exactement comme je l'ai fait de la vie motivée. » (cité par Florence VATAN, *Robert Musil et la question anthropologique*, PUF, Paris, 2000, p. 80.)

<sup>122</sup> Cf. *MoE*, p. 755. Musil s'y réfère aussi très fréquemment dans ses Journaux et ses notes, en employant l'abréviation « a.Z. »

corps, même quand on ne s'en aperçoit pas, conscience d'ordinaire vaguement délimitée, devenait à la fois plus souple et plus ample. [...] Puisque rien ne changeait réellement sur les murs et dans les objets, puisque nul dieu n'entraît dans la chambre de cet incrédule et qu'Ulrich lui-même ne renonçait nullement à sa lucidité [...], seul le rapport de lui à son entourage pouvait donc être soumis à cette métamorphose ; et dans ce rapport même, non pas son aspect matériel, ni le sens et la raison qui lui correspondent objectivement, non ! mais plutôt un sentiment profond comme une nappe d'eau souterraine sur quoi reposaient ordinairement les piliers de la perception et de la pensée objective, piliers qui maintenant s'écartaient doucement les uns des autres ou se confondaient les uns dans les autres. (*HsqI*, p. 833.)<sup>123</sup>

Le personnage d'Ulrich fait l'expérience de cet « autre état » à plusieurs reprises au cours du roman, ce qui donne à Musil autant d'occasions de préciser ce qu'il entend désigner par cette expression. La première véritable confrontation du personnage avec cet état est associée à un amour de jeunesse avec la femme d'un major. Mais cet amour n'est que le déclencheur d'un sentiment bien plus profond, celui de l'identité du moi et du non-moi, de l'extérieur et de l'intérieur. Dans l'« autre état » l'individu perd ses frontières pour se dissoudre dans le monde, pour entrer en correspondance avec le grand Tout :

[...] les différences entre l'esprit, la nature animale et la nature inanimée, comme toute espèce de différence entre les choses se réduisait. [...] Il était tombé dans le cœur du monde [...] une sorte d'intériorité unissait les êtres et supprimait l'espace [...] (*HsqI*, p. 156-157.)<sup>124</sup>

Cette expérience est clairement différenciée d'une extase érotique, dans la mesure où c'est justement en fuyant l'objet de son désir, en introduisant une distance géographique insurmontable, qu'Ulrich atteint l'« autre état ». Il s'agit bien plutôt d'une extase mystique, « exactement comme l'ont décrit autrefois, envahis par l'amour mystique, ces croyants dont le jeune [Ulrich] ignorait encore jusqu'à l'existence »<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> « Wahrscheinlich war es die in jeder schmerzlosen Müdigkeit enthaltene Zärtlichkeit, die das Gesamtgefühl seines Körpers veränderte, denn dieses immer vorhandene, wenn auch unbeachtete Selbstgefühl des Körpers, ohnehin ungenau begrenzt, ging in einen weicheren und weiteren Zustand über. [...] und da sich ja weder an den Wänden und Dingen etwas wirklich änderte und kein Gott das Zimmer dieses Ungläubigen betrat und Ulrich selbst keineswegs auf die Klarheit seines Urteils verzichtete [...], konnte es nur die Beziehung sein, was dieser Veränderung unterworfen war, und von dieser Beziehung wieder nicht der gegenständliche Teil, noch Sinne und Verstand, die ihm nüchtern entsprechen, sondern es schien sich ein tief wie Grundwasser ausgebreitetes Gefühl zu ändern, worauf diese Pfeiler des sachlichen Wahrnehmens und Denkens sonst ruhten [...] » (*MoE*, p. 664.)

<sup>124</sup> « [...] der Unterschied zwischen Geist, tierischer und toter Natur [...] verlor [sich] und jede Art Unterschied zwischen den Dingen [wurde] geringer. [...] Er war ins Herz der Welt geraten [...] Ingefühl verband die Wesen ohne Raum [...] » (*MoE*, p. 125.)

<sup>125</sup> *HsqI*, p. 156, cf. « [...] genau so wie es die von der Mystik der Liebe ergriffenen Gottgläubigen beschrieben haben. » (*MoE*, p. 125.)



La résurgence de la pensée mystique n'est pas une spécificité de *L'Homme sans qualités*. Le début du XX<sup>e</sup> siècle voit se multiplier les références à l'« *unio mystica* » comme alternative au positivisme<sup>126</sup>. Il n'est donc pas surprenant que Musil se soit lui aussi intéressé à ce domaine. Dans ses Journaux, il évoque notamment le théologien rhénan Maître Eckhart<sup>127</sup>, Emmanuel Swedenborg<sup>128</sup> et Nicolas de Cues<sup>129</sup>. Il a lu également les *Confessions extatiques* de Martin Buber, qui constitue, comme le montre Dietmar Goltschnigg dans son étude *Mystische Tradition im Roman Robert Musils - Martin Bubers 'Ekstatische Konfessionen' im 'Mann ohne Eigenschaften'*<sup>130</sup>, la source essentielle des multiples références aux textes mystiques dans *L'Homme sans qualités*. L'une de ces références se trouve notamment dans le titre du roman. Jacques Le Rider rappelle en effet que l'expression « sans qualités », si elle renvoie certes à la vision moderne d'un monde fragmenté en qualités, est, à l'origine, une notion mystique. On la retrouve dans l'œuvre de Maître Eckhart pour qui Dieu seul est « ohne Eigenschaften » et se distingue en cela du monde des œuvres terrestres, du non-immédiat, auquel appartiennent les qualités<sup>131</sup>. L'état mystique sans qualités est alors l'aboutissement d'une démarche spirituelle visant le détachement total, qui seul permet l'expérience non pas de l'union, mais de l'unité, cette unité qui caractérise l'« autre état » dans le roman. Mais à ces témoignages d'une union mystique avec Dieu, Musil oppose une mystique sans Dieu. Ulrich est présenté comme « un homme croyant, mais qui ne croyait à rien. »<sup>132</sup> La mystique de l'homme sans qualités ne cherche plus la rencontre avec Dieu, mais la rencontre avec le « moi », un « moi » immédiat donc, en harmonie totale avec le monde. Dans *L'Homme sans qualités*, la rencontre d'Ulrich avec le « moi » passe par la médiation de la rencontre avec sa sœur, Agathe, en qui il reconnaît son double, mais un double « plus beau que lui, enfoui dans un éclat où il ne se voyait jamais. [...] l'idée lui

---

<sup>126</sup> On peut évoquer notamment Georg Simmel, qui voit dans la pensée mystique de Maître Eckhart un moyen d'atteindre la totalité de l'être (« die Ganzheit des Seins ») ; Wilhelm Dilthey, qui parle dans l'un de ses derniers écrits de l'expérience d'une relation infinie entre toutes choses et à laquelle participe le « moi » (« Erlebnis des Ich, das sich eins fühlt mit dem unendlichen Zusammenhang der Dinge »), ou encore Fritz Mauthner, qui caresse l'illusion d'une possible ouverture de la critique du langage sur la mystique (« Nach rückwärts blickend ist Sprachkritik alles zermalmende Skepsis, nach vorwärts blickend, mit Illusionen spielend, ist sie eine Sehnsucht nach Einheit, ist sie Mystik. ») Tous trois cités dans Dietmar GOLTSCHNIGG, *Mystische Tradition im Roman Robert Musils - Martin Bubers 'Ekstatische Konfessionen' im 'Mann ohne Eigenschaften'*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg, 1974, p. 21.

<sup>127</sup> MUSIL, *Tagebücher*, Rowohlt, Hambourg, 1976, vol.I, p. 397.

<sup>128</sup> *Ibid.* p. 377 et 968.

<sup>129</sup> *Ibid.* p. 83.

<sup>130</sup> *Op. cit.* p. 56.

<sup>131</sup> Jacques LE RIDER, *op. cit.* p. 72.

<sup>132</sup> *HsqII*, p. 192, cf. « Ohne Zweifel war ein gläubiger Mensch, der bloß nichts glaubte. » (*MoE*, p. 826.)

vint que sa sœur était une répétition, une modification irréaliste de lui-même. »<sup>133</sup> Comme le montre Dietmar Goltschnigg<sup>134</sup>, c'est justement en incarnant à la fois le « moi » et l'« autre » qu'Agathe permet à son frère d'atteindre pleinement l'« autre état » (et réciproquement). Dans leur amour partagé, ils font à la fois l'expérience d'une unité avec le monde (« l'autre », le non-moi, représentant une partie de ce monde) et d'une unité avec leur propre moi. Ulrich le formule d'ailleurs tout à fait explicitement lorsqu'il dit à sa sœur « Maintenant, je sais ce que tu es : mon amour-propre! »<sup>135</sup>

La question pour Ulrich et sa sœur est alors de savoir s'il est possible de vivre de façon permanente dans cet état, ou si l'« autre état » est une bulle, une expérience occasionnelle, incompatible avec la vie sociale. La transformation de ce sentiment particulier et fugace d'unité en un état permanent est évoquée dans le roman par l'allusion au « Règne millénaire » (« *das Tausendjährige Reich* »), qu'Ulrich décrit en ces termes :

Nous avons suffisamment parlé de cet amour qui, loin de courir comme un ruisseau vers son but, constitue, comme la mer, un état ! [...] Jadis, on a essayé d'imaginer cette vie sur la terre même : c'est le Règne millénaire [...] alors notre esprit s'ouvrira, se dénouera devant les hommes et les bêtes, s'épanouira de telle sorte que nous ne pourrions plus rester nous-mêmes, que nous ne nous maintiendrions debout qu'en étant confondus avec le monde ! (*HsqII*, p. 164-165.)<sup>136</sup>

Mais la troisième partie du roman, qui par son titre fait justement référence à ce règne, dépeint en réalité la vie asociale que mènent Ulrich et Agathe à partir du moment où ils vivent ensemble. Le Règne millénaire reste une utopie irréalisable<sup>137</sup>. L'on peut même aller jusqu'à dire que, poussé jusqu'à son achèvement, l'« autre état » comme principe de relation permanente au monde est finalement synonyme de folie.

Cette folie est incarnée, dans le roman, par le personnage de Moosbrugger et, dans une moindre mesure, par celui de Clarisse. Clarisse a fait elle aussi l'expérience de l'« autre état » :

---

<sup>133</sup> *HsqII*, p. 37, cf. « nur schöner als er und in einen Glanz versenkt, in dem er sich niemals sah. Zum erstenmal erfasste ihn da der Gedanke, dass seine Schwester eine traumhafte Wiederholung und Veränderung seiner selbst sei. » (*MoE*, p. 694.)

<sup>134</sup> Cf. Dietmar GOLTSCHNIGG, *op. cit.* p. 136-137.

<sup>135</sup> *HsqII*, p. 278, cf. « Ich weiß jetzt, was du bist: Du bist meine Eigenliebe! » (*MoE*, p. 899.)

<sup>136</sup> « [Ulrich:] Wir haben schon so viel von jener Liebe gesprochen, die nicht wie ein Bach zu einem Ziel fließt, sondern wie das Meer einen Zustand bildet [...] Alte Zeiten haben versucht, sich ein solches Leben schon auf Erden vorzustellen: das ist das Tausendjährige Reich [...] demnach wird sich unser Sinn öffnen, auflösen gegen Mensch und Tier und so in einer Weise erschließen, dass wir gar nicht mehr wir bleiben können und uns nur in alle Welt verflochten aufrecht erhalten werden! » (*MoE*, p. 801-802.)

<sup>137</sup> On peut lire dans les notes de Musil lui-même : « a[nderer] Z[ustand] [ist] meiner Ansicht nach auch undurchführbar » (*MoE*, p. 1840.)

Il y a des jours où j'arrive à me glisser hors de moi-même ! Alors, mais comment l'expliquer ? on est entre les choses comme dépouillé de sa pelure, et les choses elles aussi ont perdu leur crasseuse écorce. Ou encore, l'air vous unit au monde comme deux frères siamois. (*HsqI*, p. 828.)<sup>138</sup>

L'expérience de Clarisse est visiblement très proche de celle d'Ulrich et d'Agathe, qui vivent eux aussi leur unité comme des « jumeaux siamois ». Mais Clarisse vit seule cet « autre état », ne le partage pas avec son mari Walter, et il semble qu'au lieu de rencontrer son « moi », elle s'en éloigne progressivement. Sa fusion au monde lui fait peu à peu perdre le contact avec le réel, elle y voit des correspondances et des signes qui n'ont de sens que pour elle. Musil caricature la tendance mystique de son personnage jusqu'au ridicule, en l'appliquant aux objets les plus familiers du monde. Ainsi, par exemple, en observant un merle manger un ver, Clarisse en déduit que « les deux bêtes avaient été envoyées sur sa route par le destin pour lui signifier qu'il était temps d'agir. »<sup>139</sup>. Cette interprétation pour le moins personnelle du monde rend parfois complexe la communication avec ceux qui l'entourent. L'union au monde est donc d'emblée impossible pour Clarisse car elle conduit à l'isolement par rapport aux autres, ces mêmes autres qui pourtant devraient faire partie du grand Tout. C'est également le problème du meurtrier Moosbrugger, chez lequel les symptômes de Clarisse sont poussés à l'extrême, jusqu'à la folie. Moosbrugger vit dans un « autre état » perpétuel :

La table était Moosbrugger.

La chaise était Moosbrugger.

La fenêtre grillagée et la porte verrouillée étaient lui-même.

Ce n'étaient nullement là des pensées folles ou extraordinaires. Simplement, les élastiques n'étaient plus là. Derrière chaque chose et chaque créature, quand elles voudraient se rapprocher vraiment d'une autre, il y a un élastique qui se tend. Sinon, les choses pourraient bien finir par s'embrouiller un peu trop. [...] Maintenant, tout à coup, il n'y avait plus d'élastique. (*HsqI*, p. 496.)<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> « Ich habe Tage, wo ich aus mir hinausschlüpfen kann. Dann steht man – wie soll ich sagen? – wie geschält zwischen den Dingen, von denen auch die schmutzige Rinde abgezogen ist. Oder man ist mit allem, was dasteht, durch die Luft wie ein zusammengewachsener Zwilling verbunden. » (*MoE*, p. 659.)

<sup>139</sup> « Die beiden Tiere waren ihr vom Schicksal auf den Weg geschickt, als Zeichen, dass sie handeln müsse. » (*MoE*, p. 926.)

<sup>140</sup> « Der Tisch war Moosbrugger.

Der Stuhl war Moosbrugger.

Das vergitterte Fenster und die verschlossene Tür war er selbst.

Er meinte das keineswegs verrückt und ungewöhnlich. Die Gummibänder waren einfach weg. Hinter jedem Ding oder Geschöpf, wenn es einem anderen ganz nah kommen möchte, ist ein Gummiband, das sich spannt. Sonst könnten ja auch am Ende die Dinge durch einander hindurchgehen. [...] Diese Gummibänder waren nun mit einemmal fort. » (*MoE*, p. 395.)

C'est ce rapport complètement immédiat au monde qui explique son crime, Moosbrugger a tué une prostituée, qu'il ne distinguait pas vraiment de sa propre personne (« son doux et maudit second Moi »<sup>141</sup>) afin d'être « complètement détaché d'elle »<sup>142</sup>.

Cette incompatibilité de l'« autre état » avec la vie sociale est encore renforcée par le fait que, si toute distinction entre les choses disparaît, le langage finit par perdre son sens. Moosbrugger n'a qu'un accès très limité au langage<sup>143</sup>, cette médiation abstraite et symbolique du monde, puisque le symbole n'a pas de sens pour qui vit dans l'immédiateté. Il comprend tous les mots dans un sens absolument concret :

Il lui était aussi arrivé dans sa vie de dire à une fille : « Votre bouche est une rose ! » mais tout à coup le mot se défaisait aux coutures, et quelque chose de très pénible se produisait : le visage devenait gris comme la terre que couvre le brouillard, et devant lui, sur une longue tige, une rose se dressait ; affreusement grande alors était la tentation de prendre un couteau, de la couper ou de la frapper pour qu'elle rentrât de nouveau dans le visage. (*HsqI*, p. 303.)<sup>144</sup>

Le rapport au langage de Clarisse est lié à la même problématique, comme le montre le passage suivant :

[Clarisse répéta] : « Tu devrais quand même faire ce que j'ai dit ; tu serais transformé. »

Ulrich l'observa. Il ne comprenait pas bien. Il devait y avoir quelque chose qu'il n'avait pas entendu : une comparaison, ou un quelconque « comme si » qui aurait donné un sens à ses propos. (*HsqI*, p. 273.)<sup>145</sup>

Là aussi c'est la métaphore, l'élément symbolique, propre à tout langage qui disparaît dans l'« autre état ». Or comme le formule Ulrich :

---

<sup>141</sup> *HsqI*, p. 93, cf. « das weiche verfluchte zweite Ich » (*MoE*, p. 74.)

<sup>142</sup> *Ibid.* « [er] stach so lange auf sie ein, bis er sie ganz von sich losgetrennt hatte. »

<sup>143</sup> « La conscience que sa langue, ou quelque chose de plus profond encore en lui, était paralysée comme par de la colle, lui donnait un sentiment d'insécurité pitoyable. », (*HsqI*, p. 300), cf. « Das Bewusstsein, dass seine Zunge oder etwas, das noch weiter drinnen in ihm sich befand, wie mit Leim gefesselt sei, bereitete ihm eine klägliche Unsicherheit. » (*MoE*, p. 238.)

<sup>144</sup> « Es war in seinem Leben auch schon vorgekommen, dass er zu einem Mädchen sagte: „Ihr lieber Rosenmund!“, aber plötzlich ließ das Wort in den Nähten nach, und es entstand etwas sehr Peinliches: das Gesicht wurde grau, ähnlich wie Erde, über der Nebel liegt, und auf einem langen Stamm stand eine Rose hervor; dann war die Versuchung, ein Messer zu nehmen und sie abzuschneiden oder ihr einen Schlag zu versetzen, damit sie sich wieder ins Gesicht zurückziehe, ungeheuer groß. » (*MoE*, p. 240.)

<sup>145</sup> « [Clarisse wiederholte]: „Du solltest trotzdem das tun, was ich gesagt habe; du würdest verwandelt werden.“

Ulrich betrachtete sie. Er begriff nicht recht. Er musste etwas überhört haben; einen Vergleich oder irgendein Wiewenn, das ihrer Rede Sinn gab. » (*MoE*, p. 217.)

Tous les mots veulent être pris littéralement, sinon ils moisissent et deviennent mensongers ; mais on ne peut en prendre aucun au pied de la lettre, sous peine de voir le monde se changer en asile d'aliénés ! (*HsqII*, p. 101.)<sup>146</sup>

Une mystique poussée à l'extrême ne peut donc conduire qu'à la folie. Pour pouvoir être compatible avec la vie en société, le non-ratioïde doit être contrebalancé par le pôle opposé, le ratioïde. La véritable utopie, dans *L'Homme sans qualités*, ne réside pas dans la mystique mais bien plutôt dans une synthèse entre mystique et raison.

### 3.1.2 L'utopie d'une synthèse

« L'autre état », le rapport fusionnel et immédiat du « moi » au monde et aux autres, n'est donc présenté dans le roman comme une expérience positive que dans la mesure où elle reste en adéquation avec le domaine qu'elle appréhende, elle ne doit pas annihiler totalement la relation rationnelle du moi au monde. En réalité, pour Musil, le ratioïde et le non-ratioïde ne sont pas deux domaines qui s'excluent mutuellement. Ce sont deux visions du monde qui entrent en tension et peuvent se compléter. Ainsi dans le roman, Ulrich et Agathe portent en eux chacun de ces deux pôles, même si l'un des deux s'exprime plus fortement, à savoir le pôle mystique chez Agathe et le pôle rationnel chez Ulrich. Ulrich, en tant que scientifique, ne perd pas de vue par exemple le fait que

même dans un laboratoire, les choses ne se présentent jamais comme elles le doivent. Elles divergent dans tous les sens, sans aucun ordre, et c'est une sorte de fiction que de nous attribuer la faute et de voir dans leur moyenne la véritable valeur. (*HsqI*, p. 720.)<sup>147</sup>

Et de même que le monde ne se laisse pas réduire entièrement à des données scientifiques objectives, le domaine de la subjectivité ne doit pas non plus rejeter en bloc toute rationalité. Musil défend cette position, atypique dans le contexte de la critique du positivisme par la *Lebensphilosophie*, dès 1922, dans un essai intitulé « L'Europe désemparée » :

Ne disons pas que nous avons trop d'entendement et trop peu d'âme ; disons que nous avons trop peu d'entendement dans les problèmes de l'âme.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> « Jedes Wort will wörtlich genommen werden, sonst verwest es zur Lüge, aber man darf keines wörtlich nehmen, sonst wird die Welt zum Tollhaus! » (*MoE*, p. 749.)

<sup>147</sup> « Nicht einmal im Laboratorium zeigen sich die Dinge so, wie sie sein sollen. Sie weichen regellos nach allen Richtungen davon ab, und es ist einigermaßen eine Fiktion, dass wir das als Fehler der Ausführung ansehen und in ihrer Mitte einen wahren Wert vermuten. » (*MoE*, p. 572.)

<sup>148</sup> « L'Europe désemparée ou Petit voyage du coq à l'âne » in MUSIL, *Essais: conférences, critique, aphorismes et réflexion, op. cit.*, p. 154, cf. « Wir haben nicht zuviel Verstand und zuwenig Seele, sondern wir haben zuwenig Verstand in den Fragen der Seele. » in: « Das hilflose Europa oder Reise

Dans *L'Homme sans qualités*, cette nécessaire synthèse des deux domaines est formulée à nouveau par le personnage d'Ulrich, qui propose la création d'un « Secrétariat mondial de l'Âme et de la Précision » (on pourrait également traduire par « un Secrétariat terrestre de l'Âme et de la Précision »), présenté comme la condition indispensable à une « vie juste »<sup>149</sup>. Cette « utopie de la vie exacte » est développée dans le chapitre 61 du roman. Elle consiste à :

[...] se taire quand on n'a rien à dire, ne faire que le strict nécessaire quand on n'a pas de projets particuliers et, chose essentielle, rester indifférent quand on n'a pas le sentiment indescriptible d'être emporté, bras grands ouverts, et soulevé par une vague de la création ! [...] On objectera que c'est là pure utopie ! C'en est une, bien entendu. Une utopie c'est à peu près l'équivalent d'une possibilité : qu'une possibilité ne soit pas réalité signifie simplement que les circonstances dans lesquelles elle se trouve provisoirement impliquée l'en empêchent, car autrement, elle ne serait qu'une impossibilité ; qu'on la détache maintenant de son contexte et qu'on la développe, elle devient une utopie. [...] l'utopie est une expérience dans laquelle on observe la modification possible d'un élément et les conséquences que cette modification entraînerait dans ce phénomène complexe que nous appelons la vie. (*HsqI*, p. 310-311.)<sup>150</sup>

L'utopie de la vie exacte consiste donc à ne pas tomber dans l'excès de la mystique, mais à ne pas non plus s'enfermer dans un dogmatisme scientifique à outrance. Dans sa définition de l'utopie, Ulrich nous donne également des clés pour mieux comprendre la démarche littéraire et heuristique de Musil :

D'une part, puisque Musil relie le concept d'utopie à celui d'« expérience », l'on peut revenir sur la notion d'écriture essayiste, déjà développée, mais qui se précise et joue un rôle tout à fait particulier dans le contexte de la synthèse entre le ratioïde et le non-ratioïde. Selon Musil, l'erreur fondamentale du naturalisme en littérature est de s'être comporté comme une science exacte, c'est-à-dire de n'avoir pas compris la différence entre le domaine du ratioïde et celui du non-ratioïde. En adoptant une écriture essayiste,

---

vom Hundertsten ins Tausendste », in MUSIL, *Gesammelte Werke in neun Bänden, op. cit.*, vol. 8, p. 1092.

<sup>149</sup> *HsqI*, p. 751, cf. « [Ulrich: ] ,Gründen Sie im Namen Seiner Majestät ein Erdensekretariat der Genauigkeit und Seele' [...] ,Unser Freund wird von einer bestimmten Idee verfolgt' erläuterte [Arnheim]; ,er glaubt daran, dass es eine Art synthetischer Erzeugung des richtigen Lebens gibt.' » (*MoE*, p. 597.)

<sup>150</sup> « Es hieße also ungefähr soviel wie schweigen, wo man nichts zu sagen hat; nur das Nötige tun, wo man nichts Besonderes zu bestellen hat; und was das Wichtigste ist, gefühllos bleiben, wo man nicht das unbeschreibliche Gefühl hat, die Arme auszubreiten und von einer Welle der Schöpfung gehoben zu werden! [...] Aber man wird einwenden, dass dies je eine Utopie sei ! Gewiss, es ist eine. [...] Utopie bedeutet das Experiment, worin die mögliche Veränderung eines Elements und die Wirkungen beobachtet werden, die sie in jener zusammengesetzten Erscheinung hervorrufen würde, die wir Leben nennen. » (*MoE*, p. 246.) On peut noter au passage que l'on retrouve au début de cet extrait la proposition 7 du *Tractatus* de Wittgenstein.

Musil tente d'éviter cet écueil, sans pour autant verser dans l'extrême inverse, le sentimentalisme pseudo-mystique et creux qu'il reproche à certains de ses contemporains et notamment à Maurice Maeterlinck et Walter Rathenau (épinglés d'ailleurs dans *L'Homme sans qualités*, le premier directement, le second sous les traits de Paul Arnheim). En toute cohérence, c'est justement dans un essai, daté de 1914, que Musil explique son attirance pour ce genre. Il y définit l'essai comme « le comble de la rigueur accessible dans un domaine où le travail exact est impossible » avant de détailler sa pensée :

Description dudit domaine : il y a sur un de ses côtés le domaine du savoir, de la science. Sur l'autre, le domaine de la vie et de l'art. [...] L'essai a sa place entre ces deux domaines. De la science, il a la forme et la méthode. De l'art, la matière. [...] Il ne fournit pas de solution globale, seulement une série de solutions particulières. Mais il témoigne et il enquête.<sup>151</sup>

En adoptant une écriture essayiste dans son roman, Musil fait ainsi correspondre la forme de son texte à la réflexion qui y est menée et tente de réaliser la synthèse entre les deux modes du rapport au réel.

D'autre part, le concept d'utopie est présenté comme presque synonyme de celui de « possibilité ». Or *L'Homme sans qualités* développe toute une réflexion sur la notion du « possible » qu'il faut également expliquer brièvement si l'on veut finalement comprendre les enjeux de l'ironie musilienne.

### 3.1.3 Le sens du possible

L'utopie de la synthèse du ratioïde et du non-ratioïde est donc à la fois une expérience existentielle, considérée par Musil comme la manière la plus juste de vivre dans le monde, et une expérience littéraire. Or qu'est-ce qu'une expérience sinon la recherche des possibilités d'un système ? Cela permet de mieux comprendre pourquoi le personnage d'Ulrich, en quête d'une « vie exacte », tend à substituer le « sens du possible » au « sens du réel » comme on l'a déjà évoqué précédemment<sup>152</sup>. Lorsqu'il tente d'expliquer cette vision du monde au banquier Léon Fischel, dans le chapitre 35 du

---

<sup>151</sup> « [de l'Essai] » in MUSIL, *Essais: conférences, critique, aphorismes et réflexion, op. cit.*, p. 334-336, cf. « [Essay ist] das Strengste des Erreichbaren auf einem Gebiet, wo man eben nicht genau arbeiten kann. [...] Beschreibung des Gebiets: Auf der einen Seite von ihm liegt das Gebiet der Wissenschaft. Auf der andern Seite das Gebiet des Lebens und der Kunst. [...] zwischen diesen beiden Gebieten liegt der Essay. Er hat von der Wissenschaft die Form und Methode. Von der Kunst die Materie. [...] Es gibt keine Totallösung, sondern nur eine Reihe von partikularen. Aber es sagt aus und untersucht. », in « [Über den Essay] », in MUSIL, *Gesammelte Werke in neun Bänden, op. cit.*, vol. 8, p. 1334-1335.

<sup>152</sup> Cf. partie II, 2.1.3.

roman, Ulrich invoque le « Principe De Raison Insuffisante »<sup>153</sup>. Comme Voltaire avant lui, Musil ironise sur la philosophie de Leibniz. Leibniz distingue en effet deux types d'assertions : celles qui assertent une vérité nécessaire et dont l'opposé est contradictoire (ce sont les principes de base de la logique formelle), et celles qui assertent une vérité contingente et dont l'opposé est possible (celles-ci ne sont donc valides que si certaines conditions sont remplies)<sup>154</sup>. Cette distinction rappelle dans une certaine mesure l'opposition musilienne des domaines du ratioïde et du non-ratioïde. Or pour Leibniz même si, selon cette distinction, d'autres mondes sont théoriquement possibles, il n'en demeure pas moins que le monde actuel est la création d'un Dieu, qui, du fait de sa perfection, n'a pas pu choisir autre chose que le meilleur des mondes possibles. C'est ce qu'il appelle le « principe de raison suffisante », selon lequel « jamais rien n'arrive sans qu'il y ait une cause ou du moins une raison déterminante, c'est-à-dire qui puisse servir à rendre raison *a priori* pourquoi cela est existant plutôt que non existant et pourquoi cela est ainsi plutôt que de toute autre façon »<sup>155</sup>. Ulrich prend le contre-pied de cette vision du monde. Il a, dès sa jeunesse, le sentiment que « Dieu crée le monde en pensant qu'il pourrait tout aussi bien être différent »<sup>156</sup>. Si l'on adopte ce point de vue, le possible, le « non-réalisé » a tout autant d'importance que le réel, et doit être pris en considération au même titre que celui-ci. C'est ce sentiment de contingence qui est à l'origine de sa distanciation ironique par rapport au réel.

Ulrich est l'homme fragmentaire, potentiel, qui incarne cette ouverture à tous les possibles. On a vu déjà qu'il revendique son qualificatif d'« homme sans qualités » pour ne pas être réduit uniquement à son réel<sup>157</sup> et explorer ses « moi » possibles. Mais cette ouverture au possible est aussi le principe d'écriture de Musil dans la mesure où, par exemple, à l'échelle du roman, les personnages qui gravitent autour du héros peuvent être interprétés comme autant d'autres moi possibles d'Ulrich. C'est cette analyse que propose Wolfdietrich Rasch dans son interprétation de l'œuvre<sup>158</sup>. Agathe serait ainsi effectivement le double d'Ulrich, mais un double où l'équilibre entre les deux relations possibles au monde pencherait plutôt du côté du non-ratioïde ; Clarisse et Moosbrugger incarneraient un Ulrich qui n'aurait pas conscience de l'importance de l'équilibre entre

---

<sup>153</sup> *HsqI*, p. 168, cf. « das Prinzip des unzureichenden Grundes » (*MoE*, p. 134.)

<sup>154</sup> Cf. Catherine CLÉMENT, article « Leibniz » de l'*Encyclopaedia Universalis* sur DVD-ROM, 1999.

<sup>155</sup> Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, I, 44, GF Flammarion, Paris, 1999.

<sup>156</sup> *HsqI*, p. 23, cf. « Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebensogut anders sein. » (*MoE*, p. 19.)

<sup>157</sup> Cf. *Hsq* p. 831. « il voulait vivre sans se diviser en deux moitiés, l'une réelle et l'autre spectrale. » (*MoE* p. 662. « er wollte leben, ohne sich in einen wirklichen und einen schattenhaften Teil zu spalten. »)

<sup>158</sup> « Alle Personen verkörpern Gesinnungen oder Bestrebungen, die in den benachbarten Personen verwandelt wiederkehren, und vor allem erscheinen in ihnen bestimmte Möglichkeiten und Anlagen Ulrichs vereinseitigt und ins Extrem gebracht. Einige repräsentieren auch frühere, halb überwundene Entwicklungsstufen seines Wesens. », in Wolfdietrich RASCH, *op. cit.* p. 109.



les deux pôles et qui sous-estimerait le domaine de la raison ; Diotime aurait également cette tendance, elle ne peut certes pas accéder à une « vie exacte », ni même à une vie mystique dans la mesure où ses aspirations ne sont souvent que des poses, mais sa pensée peut par moments être en adéquation avec celle d'Ulrich, comme par exemple lorsqu'elle évoque justement « une autre forme, toujours présente, de la réalité »<sup>159</sup>, effrayant ainsi Ulrich qui se demande : « Les choses en sont-elles donc au point que cette volaille géante parle exactement comme moi ? »<sup>160</sup> ; Arnheim enfin, croit avoir accédé à la synthèse de la raison et de l'âme que recherche également Ulrich, il a même fait l'expérience de l'« autre état »<sup>161</sup>, mais lui aussi reste prisonnier de son image sociale et ne relativise pas assez le réel pour poursuivre la même utopie qu'Ulrich.

Il s'agit maintenant de voir quelles conséquences a cette « ouverture aux possibles » sur la conception musilienne de l'ironie. L'utopie d'Ulrich et de Musil consistant à faire l'expérience de tous les possibles et à ne proposer que des « solutions particulières », n'est pas sans rappeler l'ironie telle que la définit Kierkegaard. L'ironie de Kierkegaard est, comme on l'a vu, une « négativité infinie et absolue ». Elle critique dans son ensemble une vision du monde qui lui semble dépassée, au nom d'une vérité supérieure dont elle ne sait encore rien. Certes, elle permet le saut radical du sujet vers la liberté, mais dans la phase ironique, le sujet ne sait pas encore faire de choix parmi l'infinité des possibles qui s'offrent à lui. Dans la philosophie de Kierkegaard, le sujet doit passer le cap de l'ironie pour accéder au stade éthique puis au stade religieux. Or dans *L'Homme sans qualités*, Musil dépeint un monde sans Dieu, et Il ne peut donc pas être le but ultime de l'utopie. Comment dépasser alors l'expérience de « la négativité infinie et absolue » ?

## 3.2 « Ironie constructive » et littérature

### 3.2.1 Définition de « l'ironie constructive » chez Musil

Dans *L'Homme sans qualités*, la négativité, le refus de tout dogmatisme et de toute idéologie, devient certes la seule valeur acceptable dans le cadre de l'écriture ironique, mais cette ironie ne doit pas être interprétée comme une « négativité absolue ». Associée à une « ouverture aux possibles », l'ironie de Musil ne conteste pas la valeur intrinsèque de ses cibles, mais seulement leur valeur figée. Il s'agit donc bien plutôt d'une tentative

---

<sup>159</sup> *HsqI*, p. 713, cf. « eine immer vorhandene andere Art der Wirklichkeit » (*MoE*, p. 566.)

<sup>160</sup> *Ibid.* cf. « So weit ist es also gekommen, dass dieses Riesenhuhn genau so redet wie ich? fragte er sich. »

<sup>161</sup> Cf. *HsqI*, p. 485 (*MoE*, p. 386.)

positive de dépasser les crises engendrées par la modernité. Musil parle d'ailleurs lui-même de sa démarche non pas comme de l'affirmation d'une quelconque « supériorité » mais bien plutôt comme d'un « combat »<sup>162</sup> et élabore la notion d'« ironie constructive » (« *konstruktive Ironie* »).

Le concept musilien d'ironie constructive nous semble analysé avec beaucoup de justesse par Dietrich Hochstätter dans son étude consacrée au style dans *L'Homme sans qualités*<sup>163</sup>. Dietrich Hochstätter considère en effet que ce roman ne peut pas être réduit à l'expression d'une démarche exclusivement déconstructionniste. Certes, Ulrich et le narrateur manifestent, comme on l'a vu, une distanciation critique par rapport à un monde dont ils sentent et analysent toutes les insuffisances. Mais cette approche n'empêche pas l'auteur, Musil, de vouloir malgré tout manifester un peu de bienveillance à l'égard de cette réalité, comme il l'écrit dans son journal :

Ne vaut-il pas mieux, dès qu'il s'agit de représenter le réel, adopter l'attitude d'une bienveillante ironie ? Il y a en toute chose une part de vérité.<sup>164</sup>

C'est cette attitude qui correspond à ce que Musil nomme l'ironie constructive, et que l'on peut comprendre comme une « ironie de l'ironie »<sup>165</sup>. Cette ironie au carré évite en effet toute suffisance et se soumet elle-même à la distanciation généralisée qui la caractérise, car elle se reconnaît en partie dans cela même qu'elle rejette :

L'ironie consiste à présenter un ecclésiastique de manière à ce que ce portrait puisse également concerner un bolchevique. À présenter un imbécile de manière à ce que l'auteur sente soudain : mais c'est en partie moi-même ! Cette sorte d'ironie – l'ironie constructive – est actuellement peu connue en Allemagne. Elle jaillit toute nue des correspondances entre les choses du monde.<sup>166</sup>

On peut donc, à la suite de Beda Allemann parler ici d'auto-ironie constructive : si l'auto-ironie du personnage d'Ulrich lui permettait déjà, comme nous l'avons vu, de dissoudre non pas son moi mais les qualités qui représentent son moi, l'auto-ironie du

---

<sup>162</sup> « [...] ironische Grundhaltung, wobei ich Wert darauf lege, dass mir die Ironie nicht eine Geste der Überlegenheit ist, sondern eine Form des Kampfes. », in MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, op. cit. p. 787.

<sup>163</sup> Dietrich HOCHSTÄTTER, *Sprache des Möglichen : Stilistischer Perspektivismus in Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“*, Athenäum Verlag, Francfort, 1972, p. 103-118.

<sup>164</sup> « Ist für jede Art von Darstellung nicht das beste, die Haltung wohlwollender Ironie einzunehmen [...] ? Es steckt ja in allem etwas Richtiges. », in MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, op. cit. p. 415.

<sup>165</sup> Dietrich HOCHSTÄTTER, op. cit. p. 106.

<sup>166</sup> « Ironie ist : einen Klerikalen so darzustellen, dass neben ihm auch ein Bolschewik getroffen ist. Einen Trottel so darstellen, dass der Autor plötzlich fühlt: das bin ich ja zum Teil selbst. Diese Art Ironie – die konstruktive Ironie – ist im heutigen Deutschland ziemlich unbekannt. Es ist der Zusammenhang der Dinge, aus dem sie nackt hervorgeht. » (*MoE*, p. 1939.)

texte va plus loin encore dans la mesure où elle transcende la position arrogante et agressive de l'homme sans qualités, ouvert au possible mais méfiant vis-à-vis du réel, et dont la quête d'absolu ne peut aboutir qu'à une « négativité absolue ». Elle laisse entendre que le réel ne doit pas être rejeté en bloc, qu'il contient lui aussi des éléments de vérité dont il faut tenir compte. Cette ironie est constructive aussi parce qu'elle réintègre de ce fait l'individu distancié et isolé dans la communauté. Elle montre la parenté qui relie toutes choses, telle que la ressent Musil lui-même :

Même à ne la considérer que du dehors, on devine que cette typologie antithétique – cette façon d'exposer les problèmes par couples d'opposés, cette multiplication des « ou bien ... ou bien » – dénote un travail intellectuel insuffisant ; toute alternative de ce genre suppose une certaine naïveté qui peut convenir à l'homme qui évalue, mais non à celui qui pense et pour qui les contraires se résolvent en des séries de transitions.<sup>167</sup>

L'ironie constructive va ainsi de pair avec l'intuition que les différentes manifestations du réel sont en réalité les « fragments détachés et détruits d'un Tout ancien »<sup>168</sup>, et conduit chez Musil à l'utopie d'une telle totalité à reconquérir. C'est sur cette tension entre une ironie qui analyse et relativise toute vérité absolue et une utopie de la synthèse entre l'âme et la rationalité que repose l'ensemble du roman. La question est maintenant de savoir si ce n'est pas justement par le biais de l'ironie que cette synthèse est possible...

### 3.2.2 Digression : ironie ou satire ?

Avant de poursuivre la réflexion sur la relation ironie-utopie, l'on peut s'attarder encore quelques instants sur la notion d' « ironie constructive » pour revenir sur la difficile distinction entre les notions d'ironie et de satire dans *L'Homme sans qualités*. On a distingué précédemment<sup>169</sup> les notions d'ironie et de satire en plaçant l'ironie plutôt du côté de la relativisation « neutre » d'une réalité considérée comme insuffisante, et en définissant la satire comme une attitude plus radicale, visant à dénoncer une réalité perçue comme fondamentalement négative en lui opposant généralement un idéal positif. Or il nous semble que le concept d'ironie constructive tel que nous venons de le définir nous

---

<sup>167</sup> « L'Europe déseparée ou petit voyage du coq à l'âne », *op. cit.*, p. 149, cf. « Schon äußerlich betrachtet, lässt solche Antitypik – solches Entfalten der Probleme in Paare von Gegensätzen, solche Vielheit von Entweder-Oder-Fragestellungen – erkennen, dass hier nicht genug geistige Arbeit geleistet ist; es liegt in jedem Entweder-Oder eine gewisse Naivität, wie sie wohl dem wertenden Menschen ansteht, aber nicht dem denkenden, dem sich die Gegensätze in Reihen von Übergängen auflösen. », in « Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste », *op. cit.* p. 1088.

<sup>168</sup> *HsqII*, p. 102, cf. « losgerissene und zerstörte Teile eines alten Ganzen » (*MoE*, p. 749.)

<sup>169</sup> Cf. « Ironie vs. norme », partie I, 2.2.1.

permet de placer la démarche de Musil sous le signe de l'ironie plutôt que sous celui de la satire. Musil ne nous simplifie pas la tâche en employant indifféremment l'un ou l'autre terme, et en affirmant par exemple de son roman : « Ce n'est pas une satire, mais une construction positive. Ce n'est pas une profession de foi, mais une satire »<sup>170</sup>. Il peut certes sembler un peu vain de vouloir différencier à toute force deux notions si proches, et qui peuvent l'une comme l'autre servir à l'analyse de l'œuvre. Mais comme on a déploré, au début de cette étude, le manque de précision définitionnelle qui caractérise le concept d'ironie, il nous semble important de mener jusqu'au bout la tentative de clarification. Il peut dès lors être intéressant d'établir une distinction entre les tonalités ponctuelles du roman et sa tonalité globale. L'on peut alors considérer comme satiriques un certain nombre de passages et de descriptions ostensiblement critiques (notamment celles qui concernent les personnages d'Arnheim ou de Lindner, qui font l'objet de la distanciation la moins bienveillante), à mettre sur le compte du narrateur et du personnage d'Ulrich. Mais la tonalité globale de l'œuvre, en dépassant toute vision unilatérale du réel, relève bel et bien de l'ironie. Et il nous semble que l'emploi du terme « satire » dans la formulation de Musil, se justifie plus par l'efficacité du chiasme que par la justesse de ce terme, qui, dans la citation même, renvoie à deux phénomènes différents. En effet, cette formule décrit très exactement ce que Musil qualifie d'« ironie constructive ». Le premier mouvement du chiasme, « ce n'est pas une satire, mais une construction positive », nous rappelle que l'auteur doit adopter une attitude bienveillante vis-à-vis du monde qu'il décrit ; le terme de satire est à comprendre ici dans l'acception que nous en avons proposée, comme critique de la société et du réel, critique qu'il s'agit donc de dépasser. Dans le second mouvement par contre, « ce n'est pas une profession de foi, mais une satire », le terme de satire s'applique à la tonalité de l'œuvre elle-même, renvoie clairement à ce que Dietrich Hochstätter nomme « l'ironie de l'ironie ».

Les tenants d'une interprétation de *L'Homme sans qualités* comme roman satirique, pourraient encore objecter que Musil oppose tout de même, non seulement aux insuffisances du monde qu'il décrit mais également à sa distanciation ironique et auto-ironique, une vérité supérieure, que nous avons déjà qualifiée d'utopie. Or il semble justement que cette utopie ne s'oppose pas à l'ironie musilienne et que ces deux notions sont au contraire inextricablement mêlées.

---

<sup>170</sup> « Es ist keine Satire, sondern eine positive Konstruktion. Es ist kein Bekenntnis, sondern eine Satire. » (MoE, p. 1939.)

### 3.2.3 Le rôle de la littérature

On a déjà vu que pour Peter Zima le fait que *L'Homme sans qualités* soit demeuré inachevé n'est pas dû à la mort prématurée de Musil, mais découle directement de la logique du roman lui-même<sup>171</sup>. L'utopie de la synthèse du ratioïde et du non-ratioïde est une quête infinie. L'essayiste et critique littéraire Armin Kesser, qui connut Robert Musil lors de son exil en Suisse, rapporte que celui-ci aurait douté jusqu'à la fin de l'évolution à donner à son roman. L'expérience mystique d'Ulrich et d'Agathe, qu'il s'était tout d'abord fixée comme issue, lui semblait finalement insatisfaisante<sup>172</sup>. Nous avons montré en effet que l'expérience mystique ne peut à elle seule incarner l'utopie d'une « vie exacte ». La véritable utopie ne peut être que celle de la synthèse entre la mystique et le rationnel et cette synthèse ne peut à son tour être érigée en modèle absolu, mais doit toujours être relativisée par une « ironie constructive ». Cette relativisation s'exprime notamment, dans *L'Homme sans qualités*, à travers le personnage d'Ulrich, qui n'assume finalement pas l'exigence d'un « Secrétariat mondial de l'Âme et de la Précision » et renie le sérieux de ses propos dans la suite du roman<sup>173</sup>. Cette utopie lui semble une folie dans l'époque où il vit :

Un jour, chez notre cousine, j'ai proposé au comte Leinsdorf de fonder un Secrétariat mondial de l'Âme et de la Précision, afin que même les gens qui ne vont pas à l'Église sachent ce qu'ils ont à faire. Bien entendu ce n'était qu'une plaisanterie : pour la vérité, il y a longtemps que nous avons créé la science ; si nous voulions exiger une institution analogue pour le reste, aujourd'hui on nous aurait vite accusés de folie. (*HsqII*, p. 93.)<sup>174</sup>

Et en effet, le monde qui l'entoure n'a en réalité qu'une seule issue, posée implicitement dès le début du roman : la guerre. Musil pose cette évidence dans ses notes

---

<sup>171</sup> Peter V. ZIMA, *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, op. cit. p. 290.

<sup>172</sup> « Das Werk sollte ursprünglich in ein mystisches Erlebnis der Geschwister anmünden, aber ich erkenne heute, dass Mystik und Erzählbarkeit in einem heiklen Verhältnis zueinander stehen. », cité dans Elisabeth ALBERTSEN, *Ratio und „Mystik“ im Werk Robert Musils*, Nymphenburger Verlag, Munich, 1968, p. 113.

<sup>173</sup> « [Arnheim :] je n'ai jamais considéré la proposition de réorganisation de la conscience, que vous avez faite en notre présence au comte Leinsdorf, comme une simple plaisanterie! – C'en était une, répartit brièvement Ulrich. » (*HsqI*, p. 802.)  
cf. « [Arnheim :] „ich habe den Vorschlag, den Sie in unserer Gegenwart Graf Leinsdorf gemacht haben, dass man das Gewissen neu organisieren solle, auch niemals bloß für einen Scherz gehalten!“ „Es war einer“ erwiderte Ulrich schroff. » (*MoE*, p. 639.)

<sup>174</sup> « Ich habe bei unserer Kusine einmal Graf Leinsdorf den Vorschlag gemacht, dass er ein Weltsekretariat der Genauigkeit und Seele gründen sollte, damit auch die Leute, die nicht in die Kirche gehen, wüssten, was sie zu tun haben. Natürlich habe ich das nur zum Spaß gesagt, denn wir haben zwar seit langer Zeit für die Wahrheit die Wissenschaft geschaffen, aber wenn man für das, was übrig bleibt, etwas ähnliches verlangen wollte, müsste man sich heute beinahe noch einer Torheit schämen. » (*MoE*, p. 741-742.)

à propos du roman : « *Seinesgleichen* » mène à la guerre. L'Action parallèle mène à la guerre. »<sup>175</sup> La guerre marque l'échec de la synthèse du ratioïde et du non-ratioïde. Elle naît des insuffisances de la société, qui penche finalement du côté de l'irrationnel et ne trouve d'autre issue que celle de la guerre pour tenter de réaliser le sentiment d'union mystique. En effet la guerre, en tant qu'expérience archaïque du sentiment d'unité (nationale), peut être considérée comme un succédané de l'« autre état », comme le dit Musil lui-même dans ses notes : « la guerre, c'est l',autre état' ; ... auquel s'ajoute le Mal »<sup>176</sup>.

La synthèse entre rationalité et mystique n'a pas lieu dans le réel et ne peut donc pas faire l'objet du récit. Mais ce qui est impossible dans le monde et dans le récit semble trouver un autre lieu d'expression : la synthèse des deux pôles semble se réaliser dans l'écriture même du roman, qui, comme on l'a vu, permet l'expérimentation de tous les possibles. Le rôle de la littérature est thématiquement de nombreuses fois au fil du roman, toujours dans le discours d'Ulrich, dont on sait maintenant qu'il incarne l'aspiration à la synthèse. Dans une discussion avec son ami Walter, il propose notamment de « vivre l'histoire des idées, et non plus l'histoire du monde », ce qui pour lui revient à dire que « notre existence tout entière devrait être littérature »<sup>177</sup>. Selon Ulrich, il faudrait être capable d'avoir la même distance par rapport à sa vie que par rapport à une œuvre d'art<sup>178</sup>. Il faut se détacher des schémas tout faits, pour pouvoir accéder à une pensée véritable et ne pas se laisser emporter par le flot de l'expérience. La distanciation critique par rapport à sa propre existence peut être associée à la notion d'ironie puisque l'ironiste a cela en commun avec l'artiste qu'il se distancie des règles de la normalité. Cette distanciation permet d'introduire du rationnel dans le flux de la vie, et joue donc un rôle fondamental dans l'élaboration d'une synthèse entre les domaines du ratioïde et du non-ratioïde. C'est en suivant cette même pensée qu'Ulrich propose à sa cousine, dans le chapitre 114 :

Voici donc ma proposition : que nous essayions de nous aimer comme si vous et moi étions les personnages d'un poète qui se rencontrent dans les pages de son livre.

---

<sup>175</sup> « Seinesgleichen führt zum Krieg. Die // [Parallelaktion] führt zum Krieg! » (*MoE*, p. 1902.)

<sup>176</sup> « Krieg ist das gleiche wie „anderer Zustand“; ... gemischt mit dem Bösen. » (*MoE*, p. 1902.)

<sup>177</sup> *HsqI*, p. 457-458, cf. « Ulrich entwickelte das Programm, Ideengeschichte statt Weltgeschichte zu leben. [...] unser Dasein [sollte] ganz und gar aus Literatur bestehen » (*MoE*, p. 364-365.)

<sup>178</sup> « Il fallait considérer [les événements] un peu moins comme quelque chose de général et d'abstrait, ou encore avec le même détachement que si ces événements étaient simplement peints ou chantés. Il fallait non pas les ramener à soi, mais les diriger vers l'extérieur et vers le haut. » (*HsqI*, p. 458), cf. « Man müsste [die Erlebnisse] also weniger wie persönlich und wirklich und mehr wie allgemein und gedacht oder persönlich so frei ansehen, als ob sie gemalt oder gesungen wären. Man dürfte ihnen nicht die Wendung zu sich geben, sondern müsste sie nach oben und außen wenden. » (*MoE*, p. 364.)

Négligeons donc, en tout cas, cette enveloppe de graisse qui vous fait croire que la réalité est chose toute ronde. (*HsqI*, p. 722.)<sup>179</sup>

Or Ulrich et Diotime ne sont effectivement que « les personnages d'un poète qui se rencontrent dans les pages d'un livre »... Le rapport utopique à l'autre, à sa propre vie et au monde que propose Ulrich a donc effectivement lieu, au moment même où il est formulé. Ce à quoi Ulrich aspire vainement pour le réel se « réalise » dans la littérature, et notamment grâce à la tonalité ironique du texte. Cette « ironie constructive » est en effet ouverte à toutes les expériences possibles, mais fait simultanément office de pare-feu contre une relation non-distanciée au monde décrit. On peut retrouver ici aussi l'influence de Nietzsche, qui voit en l'art, comme spiritualisation des instincts, un moyen de réconcilier l'apollinien et le dionysiaque. Pour Musil également c'est donc dans l'art, et notamment dans la littérature, que l'utopie de la synthèse peut être atteinte. Cette utopie n'est pas à comprendre comme un « but » mais bien plutôt comme une « direction »,<sup>180</sup> un modèle. Et la tâche de l'écrivain ne consiste alors ni à se contenter de décrire « scientifiquement » le monde (comme se le proposait le naturalisme), ni à proposer un nouveau système de pensée tout fait, mais

[...] à découvrir sans cesse de nouvelles solutions, de nouvelles constellations, de nouvelles variables, à établir des prototypes de déroulement d'évènements, des images séduisantes des possibilités d'être un homme, d'*inventer* l'homme intérieur.<sup>181</sup>

C'est en cela que la littérature se distingue de la philosophie. Certes, ce qui compte pour Musil, c'est « l'histoire des idées » plus que « l'histoire du monde ». Mais s'il a choisi de devenir écrivain plutôt que philosophe, c'est parce qu'il ne veut pas élaborer de théorie, il ne veut pas construire son propre système. L'on peut sentir clairement une certaine méfiance vis-à-vis de la philosophie, qu'il présente de façon assez dure dans *L'Homme sans qualités* :

Les philosophes sont des violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système. (*HsqI*, p. 319.)<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> «Versuchen wir einander zu lieben, als ob Sie und ich die Figuren eines Dichters wären, die sich auf den Seiten eines Buchs begegnen. Lassen wir also jedenfalls das ganze Fettgerüst fort, das die Wirklichkeit rund macht. » (*MoE*, p. 573.)

<sup>180</sup> « [Utopie ist] kein Ziel, sondern eine Richtung » (*MoE*, p. 1927.)

<sup>181</sup> « La connaissance chez l'écrivain : une esquisse », *op. cit.* p. 83, cf. « immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variablen zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*. », in MUSIL, « Skizze der Erkenntnis des Dichters », in *Gesammelte Werke in neun Bänden, op. cit.*, vol. 8, p. 1029.

<sup>182</sup> « [Ulrich] war kein Philosoph. Philosophen sind Gewalttäter, die keine Armee zur Verfügung haben und sich deshalb die Welt in der Weise unterwerfen, dass sie sie in ein System sperren. » (*MoE*, p. 253.)

Cela peut s'expliquer par le fait que la philosophie penche d'emblée du côté du ratioïde. La littérature au contraire n'a pas cette volonté d'abstraction et de rationalisation. Elle est le lieu où la pensée et l'expérience peuvent se rejoindre, elle ne correspond pas à l'intellect pur, mais reste toujours liée à de l'émotionnel. Or ce lien de la littérature à l'émotionnel passe essentiellement, selon Musil, par la forme :

Les sentiments et les pensées ne sont ni personnels ni artistiques, c'est de la manière dont ils sont entrelacés que relèvent la personnalité et l'art.<sup>183</sup>

Le projet de Musil, en écrivant *L'Homme sans qualités*, est de créer une forme adéquate, qui puisse incarner son projet utopique. La pensée ne peut pas y être séparée de la forme et c'est donc à l'étude détaillée de cette forme que sera consacrée la suite de notre réflexion.

---

<sup>183</sup> « Gefühle und Gedanken sind unpersönlich u[nd] unkünstlerisch, die Art ihrer Verflechtung ist die Persönlichkeit u.[nd] ist die Kunst. », extrait de notes non publiées, citées dans Elisabeth ALBERTSEN, *op. cit.* p. 16.



## 4 L'ironie dans *L'Homme sans qualités* - Une vue d'ensemble

---

L'analyse du contexte d'écriture de *L'Homme sans qualités*, ainsi que des considérations de Musil sur son propre style, nous montre que le rapport ironique au monde, à l'œuvre dans ce roman, se décline sous de nombreux aspects qui restent cependant intimement liés les uns aux autres.

L'ironie de Musil se manifeste tout d'abord, de façon ponctuelle, sous la forme d'une distanciation de l'auteur par rapport au contexte historique, social et intellectuel de la Vienne du début du siècle. En mettant l'accent sur la passivité et l'incompétence de l'élite politique et intellectuelle autrichienne, les descriptions de Musil prennent alors une certaine dimension satirique. Mais cette critique de la société viennoise s'accompagne toujours d'une tentative d'explication, ou tout au moins d'analyse de la part de l'auteur : la situation politique de la double monarchie, en particulier la question des nationalités et le positionnement du pays par rapport à l'Allemagne, a conduit en Autriche à une crise identitaire profonde.

Celle-ci se double d'une autre crise existentielle, moins spécifique à l'Autriche, liée à la nouvelle condition de l'homme dans le monde moderne. La modernité, qui se caractérise à la fois par la rationalisation du réel et par la conquête de la notion d'individu, a en effet abouti à une crise du lien sujet/objet. Cette crise concerne le rapport de l'homme à un monde désormais perçu comme fragmenté, ainsi que son rapport au langage (qui déforme sa perception du monde), mais également le rapport de l'individu à lui-même. L'individualisme moderne s'accompagne ainsi d'une relativisation des notions de sujet et de causalité, et par conséquent d'une crise de la narration, puisque celle-ci se fonde justement sur le récit progressif d'un destin singulier. Cette distanciation au monde, cette crise identitaire du sujet moderne, est profondément ressentie par Musil et détermine de ce fait les agissements et les réflexions des différents personnages du roman. Sur le plan des personnages donc, l'ironie est incarnée par le personnage principal Ulrich et peut être interprétée comme la seule manière possible d'affirmer, au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'expression d'une individualité, à savoir en revendiquant de façon volontaire et consciente cette distanciation par rapport au réel devenue de toute façon inévitable. En plaçant au centre de son roman un personnage « sans qualités », ayant renoncé à l'action dès les premiers chapitres, Musil parvient également, sur le plan de l'écriture romanesque maintenant, à dépasser la crise de la narration, et là encore on retrouve la notion d'ironie.

En effet, le récit de la vie et des considérations de l'homme sans qualités ainsi que la description de la société qu'il côtoie ne sont plus qu'une parodie ironique du roman traditionnel. Musil se distancie de la forme même du roman en structurant son texte non pas selon le développement progressif de l'action mais selon un jeu de variations sémantiques. Le caractère inachevé que revêt ce genre d'écriture est plus proche de l'essai que du roman traditionnel. Musil produit ainsi un texte foncièrement ambivalent qui se distancie systématiquement de tout discours dogmatique.

La forme de l'essai est également la seule qui permette à Musil de concilier les deux relations possibles au monde que sont le ratioïde et le non-ratioïde. Le ratioïde peut être associé à la rationalisation du réel, propre à la modernité alors que le non-ratioïde tente de reconquérir l'unité perdue entre le moi et le monde, et surtout entre le moi et lui-même. L'utopie de Musil n'est pas de vivre indéfiniment dans cette immédiateté absolue, qui ne peut mener finalement qu'à la folie. La « vie juste » réside dans la synthèse entre les deux pôles et l'essai permet cette synthèse dans la mesure où il est le domaine de l'expérience où peuvent se retrouver tous les possibles. Cette ouverture à tous les possibles est associée à une ironie généralisée, remettant en cause toutes les valeurs, mais tendant également à reconnaître la part de vérité qui réside en chacune et refusant de se prendre elle-même au sérieux. Cette ironie, que Musil nomme l'ironie constructive établit des correspondances entre les choses du monde et est ainsi intimement liée à l'utopie de la synthèse. Certes, cette utopie est condamnée à l'échec dans le monde réel (qui fait le choix de la guerre), mais elle se réalise bel et bien au niveau de l'écriture où se mêlent intimement expérience et pensée. La littérature est donc le lieu de l'utopie, un « lieu qui n'est pas » donc, si l'on se réfère à l'étymologie du terme, mais où l'on peut malgré tout faire l'expérience de la synthèse entre le ratioïde et le non-ratioïde. Or cette synthèse s'exprime dans la forme concrète du texte, à laquelle Musil accorde une importance toute particulière.

Il s'agit donc maintenant de déterminer si l'ironie de Musil, à comprendre comme un positionnement particulier vis-à-vis de la société, du réel et de l'écriture, s'exprime de façon adéquate dans la forme du texte, au niveau des énoncés : la vision ironique du monde véhiculée par le roman passe-t-elle par une matrice de signaux linguistiques caractéristiques ?

**– Troisième partie –**  
**Quels sont les signaux**  
**linguistiques de l’ironie ainsi**  
**définie ?**

L'analyse de l'ironie comme rapport distancié et bienveillant au monde dans *L'Homme sans qualités* nous en a montré les spécificités, et peut désormais nous servir de base à laquelle confronter le texte concret du roman. L'on pourra en effet considérer comme ironiques les énoncés (de taille très variable) présentant des aspects clairement distincts de ce que nous savons désormais de la pensée de Musil, tout en prétendant, d'un point de vue formel, y coïncider. Il ne s'agit pas de repérer dans le texte les énoncés divergeant simplement de la vision du monde musilienne, puisque rien n'empêche l'auteur de présenter de façon sérieuse des points de vue qu'il ne partage pas. Pour pouvoir qualifier ces énoncés d'ironiques, il faut qu'ils aient la forme d'énoncés sérieux tout en signalant d'une manière ou d'une autre qu'ils ne le sont pas. Ce sont ces signaux que nous nous proposons maintenant de découvrir.

Pour rechercher des signaux formels de l'ironie, nous analyserons le texte selon deux perspectives différentes. Si l'on se réfère à l'étymologie du terme, « texte » vient du latin « *textus* », qui signifie « tissu ». Or le tissage consiste à entrecroiser une chaîne et une trame. Nous nous intéresserons donc tout d'abord à la trame, au cadre communicatif, c'est-à-dire à l'énonciation. Puis nous rechercherons les signaux de l'ironie au niveau de la chaîne, à l'échelle des énoncés successifs qui composent le récit. Nous analyserons donc dans un premier temps le texte sous un angle pragmatique avant de nous servir dans un second temps des outils linguistiques propres aux études syntaxiques et stylistiques, mais toujours avec le souci commun de repérer les signaux du « faux-sérieux » qui caractérise l'ironie. Nous verrons qu'il peut paraître parfois un peu artificiel de « cataloguer » ces signaux selon des catégories distinctes, dans la mesure où l'énoncé et l'énonciation sont intimement liés et où, au sein d'un même énoncé, l'on a généralement affaire à une association de signaux divers. Mais cette catégorisation (fruit comme on l'a vu de la modernité !) permet d'analyser les signaux de l'ironie de la façon la plus claire, compréhensible et complète possible. Nous tenterons donc pour chaque angle d'analyse de présenter ce qui lui est spécifique, mais sans nous interdire des références aux autres catégories d'analyse proposées, lorsque cela nous semble pertinent.

Enfin, après avoir mis en lumière les divers éléments propres à signaler l'ironie dans le roman de Musil, nous verrons comment ces signaux interviennent dans la relation locuteur-récepteur (qui correspond ici à une relation auteur-lecteur).

# 1 Fonctionnement linguistique de l'ironie au niveau de l'énonciation : Ironie, polyphonie et évaluation

---

L'ironie naît avant tout d'un contraste sémantique entre le sens d'un énoncé et le point de vue attribué au locuteur de ce même énoncé. Pour qu'il y ait ironie, il faut paradoxalement que le locuteur signale à la fois qu'il adhère à son discours (sinon on a simplement affaire à du discours rapporté) et qu'il n'y adhère pas (sinon il s'agit d'un mensonge). C'est sur cette discordance que repose le fonctionnement de l'ironie. Au niveau de l'énonciation, ce double mouvement de distanciation et d'imitation peut reposer à la fois, comme on l'a vu dans la première partie de cette étude, sur un jeu polyphonique et sur un positionnement plus ou moins discret par rapport à certaines normes de valeurs, c'est-à-dire sur des procédés d'évaluation. L'analyse de ces deux types de procédés, polyphonie et évaluation, permet de repérer dans le texte les discordances stylistiques ou idéologiques, qui signalent l'ironie.

Avant de nous pencher sur les notions de scalarisation et d'évaluation nous analyserons donc dans un premier temps le caractère polyphonique de *L'Homme sans qualités*. La polyphonie, c'est-à-dire la multiplicité des voix qui se font entendre dans le texte, s'exprime dans ce roman selon deux modalités distinctes. En fonction de ses intentions, Musil peut entrelacer les diverses voix présentes dans son roman jusqu'à les confondre pour constituer une source d'énonciation ambiguë. Il peut également jouer au contraire du contraste qui naît de deux voix distinctes, voire contradictoires, l'accentuer, le pousser jusqu'à la caricature. Il s'agira de voir comment ces procédés servent, l'un comme l'autre, l'ironie du texte. Pour étudier ces divers phénomènes de polyphonie, nous baserons essentiellement sur les théories de Mikhaïl Bakhtine et d'Oswald Ducrot, dont nous avons déjà présenté les notions et les aspects principaux (relativement à la question de l'ironie) dans la première partie de notre travail.

## 1.1 Ironie, polyphonie et norme de référence

Nous avons rappelé dans la première partie de ce travail que la réflexion sur la notion de « polyphonie » a été initiée dans les années 1930 par Mikhaïl Bakhtine. Dans

son *Esthétique et théorie du roman*<sup>1</sup>, il développe l'idée selon laquelle le roman est fondé sur des énoncés « hybrides », au sein desquels divers langages entrent en dialogue. Selon Bakhtine, la parole romanesque n'est jamais une parole simplement « reproduite » ; elle est toujours rapportée par la voix d'un narrateur. Cette voix du narrateur omniprésente sert ainsi de support aux autres voix, qui peuvent être notamment l'opinion publique, les sociolectes, d'autres textes littéraires ou encore les voix des personnages, et dont le narrateur peut se distancier plus ou moins. Bakhtine insiste sur le fait que les voix ainsi transmises par le discours du narrateur subissent nécessairement l'influence de ce contexte d'apparition. En effet, selon Bakhtine, le sens d'un mot n'est jamais figé et peut évoluer, s'ouvrir à d'autres sens possibles, selon le contexte. Une voix, une opinion n'a donc pas de valeur « en soi », elle peut se charger de valeurs différentes en fonction du contexte où elle s'exprime. Ainsi,

Une image du langage peut se construire uniquement du point de vue d'un autre langage, accepté comme norme.<sup>2</sup>

Il s'agira donc dans un premier temps de déterminer quelle langue fait office de « norme » dans *L'Homme sans qualités*, puisque c'est à partir de cette norme que l'on pourra juger de l'ironie des énoncés. Comme la voix du narrateur est effectivement celle qui supporte toutes les autres voix du roman, nous l'analyserons donc en priorité et verrons quels rapports elle entretient avec les autres voix de référence possibles, qu'elles soient externes ou internes au texte du roman. En effet, dans *L'Homme sans qualités* les diverses échelles de l'énonciation auxquelles correspondent la voix de l'auteur, celle du narrateur et celles des personnages s'entrecroisent pour tisser un réseau polyphonique complexe.

### 1.1.1 Confusion des voix de l'auteur et du narrateur

*L'Homme sans qualités* s'inscrit, nous l'avons vu, dans la crise du roman et du syntagme narratif qui caractérise l'ensemble du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ce contexte, ce roman peut être considéré comme le lieu d'expression d'une « ironie moderne polyphonique » telle que la définit Philippe Hamon, c'est-à-dire comme un système de voix en conflit et en interférences, dominé par une « voix » plus générale mais elle-même difficile à localiser<sup>3</sup>. Musil conserve la tradition du narrateur, et plus précisément d'un narrateur omniscient. La distinction entre ce narrateur et l'auteur Musil se fait au niveau de leur rôle dans la situation d'énonciation : l'auteur est le « sujet parlant » du système de Ducrot

---

<sup>1</sup> *Op. cit.*

<sup>2</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.* p. 176.

<sup>3</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 23.

et le narrateur occupe la position du « locuteur ». Mais il est par contre difficile de distinguer leurs points de vue : ils peuvent souvent être considérés l'un et l'autre comme « énonciateur » des propos réflexifs attribués au narrateur. La deuxième partie de ce travail nous a en effet permis de voir à quel point Musil était lui-même impliqué dans le contexte politique et intellectuel qu'il décrit dans son roman. Cette implication est notamment sensible dans les nombreux essais publiés par Musil tout au long de sa vie. L'on peut considérer que, dans ces essais, l'auteur prend la parole à la fois en tant que sujet parlant et que locuteur. Or *L'Homme sans qualités* reflète assez fidèlement les points de vue exprimés dans ces essais, qu'il s'agisse de la question des nationalités et du positionnement de l'Autriche-Hongrie par rapport à la puissance allemande voisine, thématifiée dès 1919 dans le texte intitulé « Rattachement à l'Allemagne », ou qu'il s'agisse de l'analyse de la crise littéraire, évoquée on l'a vu dans des textes tels que « La crise du roman » ou « La connaissance chez l'écrivain : une esquisse »<sup>4</sup>. En attribuant au narrateur de son roman des points de vue qui sont les siens, Musil en fait une voix de référence importante et relativement stable.

Philippe Hamon nous permet de mieux comprendre cette résurgence de la tradition romanesque du narrateur fiable, lorsqu'il considère dans son analyse de l'ironie, que celle-ci risque, s'il en est fait un usage immodéré, de nous « priver de nos croyances ». Il établit une distinction entre une ironie classique (qui pourrait être l'ironie d'un Voltaire par exemple), qui laisse « facilement deviner ses cibles et ses implicites », et une ironie moderne, faisant « flotter indéfiniment ses signifiés »<sup>5</sup>. Cette distinction explique pourquoi le cas de figure évoqué par Bakhtine dans son *Esthétique et théorie du roman*, où le narrateur peut lui-même représenter une position idéologique différente de celle de l'auteur<sup>6</sup>, est difficilement envisageable dans le roman de Musil. Selon Philippe Hamon, l'œuvre littéraire moderne a besoin, quel que soit son degré de polyphonie, « d'un minimum de croyance, ne serait-ce que celle que le lecteur doit porter, via la reconstitution d'une image de narrateur crédible, à la pertinence et à l'intérêt du texte qu'il lit. » Il avance l'hypothèse qu'une ironie généralisée, où l'auteur serait, selon les termes de Flaubert, « présent partout et visible nulle part », risquerait de ne conduire qu'à

---

<sup>4</sup> *Op. cit.*

<sup>5</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 59.

<sup>6</sup> Cf. Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.* p. 133 : « L'auteur et le narrateur supposés prennent un sens tout à fait autre lorsqu'ils sont introduits comme vecteurs d'une perspective linguistique, d'une vision particulière du monde et des événements, d'appréciations et d'intonations particulières – particulières tant par rapport à l'auteur, à son discours direct réel, que par rapport à la narration et aux langages littéraires « normaux ». [...] Cette particularité, ces distances prises par l'auteur ou le narrateur supposés à l'égard de l'auteur réel et de sa perspective littéraire « normale », peuvent présenter des degrés et des caractères différents. »

du « texte illisible »<sup>7</sup>. Si l'on définit l'ironie comme un jeu avec la norme, alors elle ne peut fonctionner que si le récepteur dispose justement d'une norme à laquelle il peut se référer et par rapport à laquelle les passages ironiques provoquent un effet de contraste, de dissonance<sup>8</sup>. Le lecteur jauge les discours à l'aune de la norme qui se superpose, dans le texte de Musil, à la fois au narrateur et à l'auteur.

La confusion des voix de l'auteur et du narrateur a alors deux fonctions distinctes. D'une part, elle permet de repérer toute ironie éventuelle du narrateur lorsque celui-ci énonce sur un mode sérieux un point de vue qui ne correspondrait pas à la pensée de Musil. D'autre part, le point de vue du narrateur introduit au sein même du texte une voix de référence par rapport à laquelle peuvent ensuite être repérées d'éventuelles dissonances. Prenons un exemple qui illustre en même temps ces deux fonctions : le chapitre 95 du premier livre, « Der Großschriftsteller, Rückansicht »<sup>9</sup>. Ce chapitre dresse le portrait du « Grand-écrivain », portrait qui commence et finit de la façon suivante :

Der Großschriftsteller ist der Nachfolger des Geistesfürsten und entspricht in der geistigen Welt dem Ersatz der Fürsten durch die reichen Leute, der sich in der politischen Welt vollzogen hat. So wie der Geistesfürst zur Zeit der Fürsten, gehört der Großschriftsteller zur Zeit des Großkampftages und des Großkaufhauses. Er ist eine besondere Form der Verbindung des Geistes mit großen Dingen. Das mindeste, was man von einem Großschriftsteller verlangt, ist darum, dass er einen Kraftwagen besitzt. Er muss viel reisen, von Ministern empfangen werden, Vorträge halten; [...] der Großschriftsteller vertritt bei allen seinen Tätigkeiten niemals die ganze Nation, sondern gerade nur ihren fortschrittlichen Teil, die große, beinahe schon in der Mehrheit befindliche Auserlesenheit, und das umgibt ihn mit einer bleibenden geistigen Spannung. (*MoE*, p. 429.)

Man versuche, sich das Gegenteil vorzustellen, einen schreibenden Mann, der alles das nicht täte. Er müsste herzliche Einladungen ablehnen, Menschen zurückstoßen, Lob nicht wie ein Belobter, sondern wie ein Richter bewerten, natürliche Gegebenheiten zerreißen, große Wirkungsmöglichkeiten als verdächtig behandeln,

---

<sup>7</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 133.

<sup>8</sup> Nous employons ici le concept de Dorrit Cohn, tel qu'elle l'emploie dans son ouvrage *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978). On peut y lire à la page 26 : « *Dissonance and Consonance*. [...] In psychological novels, where a fictional consciousness holds center stage, there is considerable variation in the manner of narrating this consciousness. These variations range between two principal types: one is dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates; the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates. »

<sup>9</sup> « Le Grand-écrivain, vu de dos » (*HsqI*, p. 538.)

N.B. : Dans cette partie consacrée à l'approche linguistique de l'ironie dans *L'Homme sans qualités*, nous adopterons les normes de citation propres aux approches linguistiques, en citant désormais le roman en allemand dans le corps du texte et en donnant la traduction du texte en français dans les notes. Cette démarche est d'autant plus cohérente que les analyses de textes portent sur les énoncés en allemand.



nur weil sie groß sind, und hätte als Gegengabe nichts zu bieten als schwer ausdrückbare, schwer zu bewertende Vorgänge in seinem Kopf und diese Leistung eines Schriftstellers, worauf ein Zeitalter, das schon Großschriftsteller besitzt, wirklich nicht viel Wert zu legen braucht! (*MoE*, p. 432.)<sup>10</sup>

Toutes ces considérations sur le Grand-écrivain, dépeint essentiellement comme un personnage public qui doit soigner son image et représenter la grandeur de son pays, sont présentées comme allant de soi. Ce qui compte avant tout, pour le Grand-écrivain comme pour le public, c'est cette notion de grandeur et non pas la littérature. L'écrivain qui se dédie uniquement à son œuvre littéraire, sans travailler en même temps à son image, ne peut donc pas revendiquer le titre de « Grand-écrivain ». Le narrateur semble partager cette opinion lorsqu'il emploie pour la description du Grand-écrivain des lexèmes connotés *a priori* positivement (« groß », « fortschrittlich », « Auserlesenheit », « geistige Spannung ») et pour celle de l'écrivain non-médiatique des verbes ou des locutions verbales associés à une négation (« nicht täte », « nicht viel Wert [darauf] legen ») ou à une attitude négative (« ablehnen », « zurückstoßen », « zerreißen », « als verdächtig behandeln »). Le narrateur présente ce jugement comme s'il était véritablement dans l'ordre des choses, notamment grâce aux effets de modalisation qui transparaissent dans l'expression « das mindeste, was man von einem Großschriftsteller verlangt » et dans l'emploi du modalisateur « wirklich ». Or cette vision des choses à laquelle le narrateur semble adhérer ne correspond absolument pas à l'idée que se fait Musil de l'activité d'écrivain. La distinction établie en termes de valeur entre l'écrivain-personnage public et l'écrivain qui se consacre uniquement à l'écriture, semble à Musil non pas naturelle, mais au contraire profondément incongrue, comme il l'écrit dans l'un de ses essais :

[...] der Mann, der von der Literatur lebt, indem er sie zu irgendeinem Geschäft ausnützt, heißt bei uns gewöhnlich nicht Literat, sondern besitzt neben seinem Einkommen eine schöne Berufbezeichnung, sei es auch nur, dass er Zwischentiteldichter heißt; Literat dagegen wird vornehmlich jemand genannt, der sich von keinen anderen Rücksichten leiten lässt als der Abhängigkeit von der

---

<sup>10</sup> « Dans le monde intellectuel, le Grand-écrivain a succédé au prince de l'esprit comme les riches aux princes dans le monde politique. De même que le prince de l'esprit appartient au temps des princes, le Grand-écrivain appartient au temps des Grandes-guerres et des Grandes-maisons de commerce. C'est un des aspects particuliers de l'association avec les Grandes-choses. Le moins que l'on exige d'un Grand-écrivain est donc qu'il possède une voiture. Il doit voyager beaucoup, être reçu par les ministres, faire des conférences [...] Le Grand-écrivain, en effet, dans toutes ses activités, ne représente jamais l'ensemble de la Nation, mais seulement sa section la plus avancée, la grande élite au moment précis où elle va devenir la majorité, et cela l'entoure d'une excitation intellectuelle durable. » (*HsqI*, p. 540-541.)

« Qu'on essaie donc de se représenter le contraire, un homme qui n'écrirait et ne ferait rien de tout cela. Il devrait refuser des invitations cordiales, rebuter des gens, juger des louanges non point en loué mais en juge, bousculer les données naturelles, considérer les grandes possibilités d'action comme suspectes parce qu'elles sont grandes ; en échange il n'aurait rien à offrir que les opérations difficiles à exprimer, difficiles à évaluer, de son cerveau, et le travail d'un auteur auquel une époque déjà fournie en Grands-écrivains n'a vraiment pas besoin d'accorder beaucoup de prix ! » (*HsqI*, p. 543.)

Literatur: er ist Nur-Literat, und dass sich daraus eine geringschätzig Bezeichnung entwickeln konnte, die nicht allzufern den Begriffen Kaffeehaus und Boheme liegt, weist immerhin auf Verhältnisse innerhalb der Literatur oder zwischen ihr und dem menschlichen Ganzen hin, die bemerkenswert sein müssen. [je souligne]<sup>11</sup>

Si l'on considère, comme nous l'avons fait, que les voix du narrateur et de Musil se confondent, il faut donc revoir l'ensemble de l'évaluation proposée dans le portrait du « Grand-écrivain » : Sous une apparente acceptation de l'état des choses transparait en réalité une critique acerbe d'un certain type d'écrivains ; l'on peut songer notamment à des auteurs tels que Walter Rathenau ou Thomas Mann. À propos de ce dernier, qui correspond assez bien à la description qui est faite du « Grand-écrivain », Musil considère dans ses notes :

*Was soll ich, Dichter, tun?* Und: soll der Staat human oder usw. sein? : es ist die gleiche Frage. Ist Th M. [Thomas Mann] ein großer Dichter? ist zumindest ein großer Teil der Frage: ist die Demokratie gut? (Wahrscheinlich: Sie ist gut, obwohl er keiner ist)<sup>12</sup>

Ici comme dans le texte de *L'Homme sans qualités*, l'apparition du « Grand-écrivain » est directement liée aux évolutions politiques et sociales. Mais l'opinion formulée est clairement négative : Thomas Mann n'est pas un « grand auteur ». Le point de vue de Musil nous permet d'extrapoler le point de vue du narrateur : il faut distinguer le « grand écrivain », c'est-à-dire l'écrivain qui produit une œuvre de qualité, du « Grand-écrivain » qui n'est qu'une « appellation » employée par l'opinion publique. Pour le narrateur comme pour Musil, la véritable grandeur d'un écrivain réside dans son œuvre, c'est une grandeur spirituelle, alors que l'opinion publique associe d'abord l'idée de grandeur à des objets matériels (« Großkaufhaus », « Kraftwagen »). Dans tout le premier paragraphe de ce portrait, on ne trouve absolument aucune indication de rapport de discours. Le récepteur part donc du principe qu'il s'agit ici d'un énoncé attribuable au narrateur. Puisque le narrateur présente sur un mode apparemment sérieux un point de vue qu'il ne partage absolument pas, l'on peut donc affirmer que le portrait proposé est hautement ironique. Cependant, au début du second paragraphe il est fait allusion au personnage d'Arnheim et, finalement, le portrait s'achève sur ces mots : « Es war jedenfalls die

---

<sup>11</sup> « Literat und Literatur [septembre 1931] » in MUSIL, *Gesammelte Werke in neun Bänden, op. cit.*, vol. 8, p. 1203-1204, cf. « Chez nous, en effet, généralement, on ne donne pas [le titre de « littérateur »] à celui qui fait de la littérature une affaire, et en vit : celui-là dispose, à côté de son revenu, d'un beau titre professionnel, ne serait-ce que celui de créateur d'interstitres. Par littérateur, on désigne de préférence quelqu'un qui n'accepte de dépendre que de la littérature ; il n'est « que littérateur » ; et le fait que cette formule a pu prendre un sens péjoratif – évoquant la bohème et la vie de café – suppose, au sein même de la littérature comme dans son rapport avec le reste de la vie humaine, de bien étranges phénomènes. » in « Littérateur et littérature », in MUSIL, *Essais: conférences, critique, aphorismes et réflexion, op. cit.*, p. 233.

<sup>12</sup> MUSIL, *Gesammelte Werke in neun Bänden, op. cit.*, vol. 7, p. 831.

Meinung Arnheims »<sup>13</sup>. Cette indication oblige le récepteur à interpréter rétroactivement tout le portrait qui précède comme un discours à mettre sur le compte du personnage d'Arnheim. Cela n'invalide pas l'interprétation proposée, puisque, de par sa position dans le chapitre, l'indication relative à l'énonciateur n'intervient qu'après que le récepteur a déjà jugé tout ce qui précède comme ironique. Cette nouvelle information ne fait que modifier l'analyse de la situation d'énonciation. L'ironie ne réside pas dans un décalage entre un point de vue réel (qui serait celui de l'auteur Musil) et un point de vue exprimé, mais bien plutôt dans un décalage entre la voix du narrateur (qui est le locuteur de ces énoncés) et le personnage d'Arnheim (qui en est l'énonciateur). L'ironie n'est pas construite sur une dissonance intertextuelle entre cet extrait du roman et d'autres textes reflétant le point de vue de Musil, mais sur une dissonance interne au texte.

### 1.1.2 Confusion des voix du narrateur et du personnage principal

Si l'on s'intéresse justement au système énonciatif interne au texte (donc sans se référer à l'auteur en tant que sujet parlant), l'on peut constater qu'il est lui aussi complexe et caractérisé par un jeu de confusion entre la voix du narrateur et celle du personnage principal Ulrich. Si l'on reprend la terminologie de Ducrot, l'on peut dire que le narrateur occupe certes constamment la position du « locuteur », mais il n'est pas toujours aisé de savoir s'il prend à son compte ou non, d'un point de vue énonciatif, les positions défendues dans le texte, s'il endosse également la fonction de l'« énonciateur ». Cette question se pose essentiellement lorsque l'on a affaire à des considérations de type essayiste (celles-là mêmes qui permettent également de faire le lien entre l'auteur et le narrateur), dont le contenu pourrait généralement être attribué à la fois au narrateur et au personnage d'Ulrich. La frontière entre ces deux instances possibles du discours est très souvent floue, ambiguë.

On peut prendre pour exemple le chapitre 34 du roman, relatant une promenade au cours de laquelle Ulrich se livre à la réflexion. Ce chapitre se caractérise par des va-et-vient incessants entre le récit, c'est-à-dire le discours du narrateur, et les pensées du personnage, s'enchaînant de façon presque imperceptible, de telle sorte qu'il est impossible de définir où commencent et où s'achèvent leurs points de vue relatifs. Le début du second paragraphe du chapitre est assez représentatif :

Es war ungefähr vier Uhr Nachmittag, und [Ulrich] beschloss, den Weg ganz langsam zu Fuß zurückzulegen. Der Spätfrühling-Herbsttag beseligte ihn. Die Luft gor. Die Gesichter der Menschen hatten etwas von schwimmendem Schaum. Nach der eintönigen Anspannung seiner Gedanken in den letzten Tagen fühlte er sich aus

---

<sup>13</sup> *MoE*, p. 432, cf. « Telle était, en tout cas, l'opinion d'Arnheim. » (*HsqI*, p. 543.)

einem Kerker in ein weiches Bad versetzt. Er bemühte sich, freundlich und nachgiebig zu gehen. In einem gymnastisch durchgebildeten Körper liegt soviel Bereitschaft zu Bewegung und Kampf, dass es ihn heute unangenehm anmutete wie das Gesicht eines alten Komödianten, das voll oft gespielter unwahrer Leidenschaft ist. In der gleichen Weise hatte das Streben nach Wahrheit sein Inneres mit Bewegungsformen des Geistes angefüllt, es in gut gegeneinander exerzierende Gruppen von Gedanken zerlegt und ihm einen, streng genommen, unwahren und komödienhaften Ausdruck gegeben, den alles, sogar die Aufrichtigkeit selbst, in dem Augenblick annimmt, wo sie zur Gewohnheit wird. So dachte Ulrich. (*MoE*, p. 129.)<sup>14</sup>

L'introduction de cet extrait est clairement à mettre au compte du narrateur, qui relate les actions de son personnage : Ulrich a décidé de se promener à pied. En tant que narrateur omniscient, il peut ensuite décrire l'état d'esprit de son personnage, que la sortie plonge dans un état de bien-être manifeste. Le narrateur explique ensuite ce bien-être, par les conditions météorologiques tout d'abord (la chaleur et l'absence de vent, qui engourdissent l'esprit), par la perception évasive et floue du réel (en l'occurrence des passants) attribuée à ce moment-là à Ulrich, et enfin par la contextualisation de cette sortie, qui suit une période d'intense concentration. Certes, le narrateur relate l'état d'esprit, les perceptions et les impressions de son personnage, mais aucun élément dans le texte ne suggère qu'il s'agisse de discours rapporté. Les énoncés ne portent ni les marques spécifiques du discours indirect (DI) que seraient l'emploi du subjonctif 1 ou 2 et/ ou la présence de verbes introducteurs couplés avec *dass* ou *ob*, ni les marques spécifiques du discours direct (DD) que seraient l'emploi du couple d'embrayeur je-tu, les déictiques de temps et de lieu relatifs au cadre spatio-temporel du personnage ou encore les éléments discursifs tels que les interjections ou les mots du discours. Rien ne permet non plus de parler de discours indirect libre (DIL), puisqu'en l'absence de déictique il est impossible d'affirmer qu'Ulrich est à l'origine du discours en présence<sup>15</sup>. Cela est d'autant plus vrai

---

<sup>14</sup> « Il était environ quatre heures de l'après-midi, et il décida de faire la route tranquillement à pied. Ce jour d'automne qui ressemblait aux derniers de printemps le remplissait de bonheur. L'air fermentait. Les visages des gens avaient quelque chose de l'écume sur l'eau. Après la monotone tension de ses pensées, les jours précédents, il avait l'impression d'être transporté d'un cachot dans un bain moelleux. Il s'efforça d'avoir une démarche amicale et accommodante. Un corps maintenu en forme par l'exercice est si bien apprêté pour le mouvement et le combat, qu'il lui procurait aujourd'hui la même gêne que le visage d'un vieux comédien plein de passions fausses et trop souvent jouées. De la même manière, son besoin de vérité avait rempli son être intérieur de toutes sortes de mouvements intellectuels, l'avait divisé en groupes de pensées qui, les uns en face des autres, faisaient avec soin l'exercice et lui avait donné cette expression, à strictement parler fausse et théâtrale, que prennent toutes choses, et jusqu'à la sincérité, dans l'instant où elles deviennent habitude. » (*HsqI*, p. 161.)

<sup>15</sup> Pour l'étude des divers traits dont la présence ou l'absence permettent d'analyser les diverses formes de discours rapportés selon un continuum menant du DI maximal au DD en passant par le DIL, voir Marie-Hélène PÉRENNEC, « Les techniques du discours rapporté dans la nouvelle d'I. Bachmann *Simultan* », in Gertrud GRÉCIANO et Georges KLEIBER (éds.), *Systèmes interactifs. Mélanges en l'honneur de Jean David*, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz, 1992, p. 323-333.

qu'il ne s'agit pas de discours à proprement parler mais plutôt d'une description de l'état d'esprit du personnage. Dans l'énoncé suivant par contre apparaît le déictique « heute », qui pourrait suggérer que l'on a affaire à du DIL, puisque ce déictique renvoyant à la perception du personnage est associé au verbe « anmutete » conjugué au prétérit, le temps du récit. Or dans son article « Y a-t-il des procédés d'identification du discours indirect libre ? » Marcel Vuillaume montre bien qu'en allemand l'emploi de déictiques tels que « heute », « gestern », « vor drei Jahren », référés à un repère distinct du moment de production du texte, est plus fréquent que l'emploi des expressions « chronologiques » qui leur correspondent (« an diesem Tag » « tags zuvor », « drei Jahre früher ») et que par conséquent on ne peut pas les interpréter systématiquement comme une marque de DIL.<sup>16</sup> Il est donc plus simple et plus logique pour le récepteur de considérer que le narrateur est encore le locuteur de cet énoncé, qui explique la difficulté qu'éprouve Ulrich à marcher d'un pas décontracté dans son corps musclé et entraîné. Puis cette considération débouche sur un énoncé parallèle, où c'est la spontanéité non plus de la démarche, mais de la pensée du personnage qui est remise en question. Comme rien au niveau du texte, ni sur le plan syntaxique, ni sur le plan stylistique, ni sur le plan sémantique, ne signale un changement de locuteur, cet énoncé semble lui aussi, dans un premier temps, constituer le point de vue du narrateur. Et ce n'est qu'à ce moment-là qu'apparaît le « So dachte Ulrich » qui vient chambouler rétrospectivement la répartition des voix dans cet extrait. Il n'est bien sûr pas anodin que Musil ait attendu si longtemps pour indiquer l'origine de la pensée, il aurait pu insérer le verbe introducteur dans le corps de la réflexion, par exemple « In der gleichen Weise, dachte Ulrich, hatte das Streben nach Wahrheit sein Inneres mit Bewegungsformen des Geistes angefüllt [...] ». On a affaire ici à la même stratégie que celle qui a été décrite dans l'exemple précédent : en attribuant *a posteriori* le discours à un locuteur autre que celui auquel pensait avoir affaire le récepteur à la première lecture du texte, Musil brouille l'origine de la parole. Ce brouillage est d'autant plus facile à réaliser qu'il ne s'agit pas à proprement parler de « parole », mais de la pensée du personnage. Thierry Gallèpe souligne l'importance de cette distinction lorsqu'il s'agit d'analyser le discours rapporté, et considère que le rapport de pensée relève d'une

---

<sup>16</sup> Marcel VUILLAUME, « Y a-t-il des procédés d'identification du discours indirect libre ? », in *Le discours rapporté - La linguistique à la session 1986 de l'agrégation d'allemand*, Actes du colloque organisé par l'Institut d'Études Allemandes de l'Université Lyon II, publiés sous la direction de Marcel Pérennec, Lyon, février 1986, p. 65-78.

Ces considérations ne valent d'ailleurs pas seulement pour l'allemand. Dans sa *Grammaire temporelle des récits* (Éditions de Minuit, Paris, 1990), Marcel Vuillaume propose d'interpréter de façon générale la combinaison de déictiques du type « aujourd'hui », « maintenant », etc. à des formes verbales de passé non pas comme l'expression d'un DIL mais comme la manifestation d'une « dualité du récit » dans la mesure où « les faits qu'il représente sont certes conçus comme appartenant au passé, mais en même temps le processus de lecture les recrée et les fait revivre dans le présent. » (*op. cit.* p. 70.)

problématique spécifique.<sup>17</sup> La dernière phrase de l'extrait ne signifie pas que ce qui précède est à considérer comme le discours du personnage, il faut plutôt y voir la retranscription, par le narrateur, d'un contenu de conscience attribué à Ulrich. Les deux énonciateurs possibles de ce point de vue sont donc inextricablement imbriqués. Ce flou énonciatif contribue ici à souligner la parenté qui peut être établie entre les deux voix en présence, celle du narrateur et celle du personnage d'Ulrich.

La même ambiguïté surgit un peu plus loin dans le chapitre, et de façon plus marquée encore. En effet, le texte passe progressivement au présent, qui peut être interprété comme un présent de vérité générale, puisqu'il s'agit de considérations existentielles sur la liberté de l'homme dans le monde moderne, mais qui peut également être considéré comme une marque de discours direct libre, où les pensées d'Ulrich seraient livrées directement, mais sans qu'il soit fait usage de guillemets. L'ambiguïté est tout particulièrement palpable aux pages 130 et 131. En effet, le flux des réflexions est subitement interrompu, chez le personnage lui-même, par une pensée qui domine et dissout toutes les autres : « In diesem Augenblick wünschte er es sich, ein Mann ohne Eigenschaften zu sein. »<sup>18</sup> Cette prise de conscience soudaine introduit une coupure dans le flot de pensées du personnage et il devient très difficile de déterminer si la nouvelle série de réflexions initiée par cette phrase est à mettre au compte d'Ulrich, comme poursuite de ses considérations sur l'être humain, ou au compte du narrateur, comme digression « personnelle » à partir d'une pensée du personnage. L'emploi du présent pour le temps des verbes ne nous permet aucunement de trancher en faveur d'un narrateur-énonciateur, puisque ce temps est également employé dans les passages clairement identifiés comme formes de discours direct libre, mais aucun indice (que ce soit au niveau de la ponctuation ou du registre de langue) ne nous permet inversement d'affirmer avec certitude qu'il s'agit des pensées d'Ulrich. Certes, les positions exposées correspondent mot pour mot à la philosophie du personnage : « [...] man kann nirgends einen zureichenden Grund dafür entdecken, dass alles gerade so kam, wie es gekommen ist ; es hätte auch anders kommen können »<sup>19</sup>, mais rien n'empêche le narrateur de partager cette vision du monde et de l'existence comme expression d'un possible parmi d'autres. Il est d'autant plus difficile de fixer l'origine de ce point de vue que la reprise du discours direct libre (si tant est qu'il ait été interrompu...), à la fin du paragraphe, est introduite par un renvoi explicite à l'une des réflexions qui précédaient directement la zone de flou

---

<sup>17</sup> Thierry GALLÈPE, « Redewiedergabe: ein paradoxer Begriff », in Daniel BAUDOT (éd.), *Redewiedergabe, Redeerwähnung - Form und Funktionen des Zitierens und Reformulierens im Text*, Stauffenberg, Tübingen, 2002, p. 59-61.

<sup>18</sup> *Ibid.*, cf. « Alors Ulrich se souhaita d'être un homme sans qualités. »

<sup>19</sup> *MoE*, p. 131, cf. « [...] on n'arrive jamais à trouver une raison suffisante pour que les choses aient tourné comme elles l'ont fait ; elles auraient aussi bien pu tourner autrement. »

énonciatif. En effet, avant de revendiquer son absence de qualités, la réflexion d'Ulrich l'avait conduit à considérer que :

Die Häuser daneben, die Himmelsdecke darüber [...] das Aussehen und der Ausdruck der Leute, die unten vorbeigingen, ihre Bücher und ihre Moral, die Bäume auf der Straße...: das alles ist manchmal [...] so vollständig und fertig, dass man ein überflüssiger Nebel daneben ist. [je souligne] (*MoE*, p. 130.)<sup>20</sup>

Et la digression sur l'absence de qualités prend la forme d'un cercle réflexif qui ramène finalement l'énonciateur au point de départ de sa réflexion :

wenn außen eine schwere Welt auf Zunge, Händen und Augen liegt, der erkaltete Mond aus Erde, Häusern, Sitten, Bildern und Büchern, – und innen ist nichts wie ein haltlos beweglicher Nebel » [je souligne] (*MoE*, p. 132.)<sup>21</sup>

Le fait que cette considération mette en jeu exactement les mêmes images que la précédente (les maisons, les livres, la morale et le brouillard), semble accréditer la thèse selon laquelle la réflexion qui précède n'est qu'une parenthèse, imputable à un énonciateur différent (le narrateur donc) et venue interrompre l'exposé des pensées d'Ulrich. Après cette interruption, l'exposé reprendrait ainsi son cours, et le retour au discours direct libre, attribué au personnage, est à nouveau clairement marqué dans la fin du paragraphe par la ponctuation affective, notamment la double ponctuation « ?! », et la nouvelle référence à Ulrich comme sujet pensant, « dachte Ulrich ».

L'on peut considérer que cette confusion des voix du narrateur et d'Ulrich sert deux procédés différents, l'un comme l'autre fondamentaux pour le repérage de l'ironie. D'un point de vue énonciatif tout d'abord, la confusion de voix personnage-narrateur sert les mêmes objectifs que la confusion de voix narrateur-auteur : elle permet d'une part de repérer les énoncés ironiques dans le discours d'Ulrich lorsque ceux-ci contrastent de façon trop évidente avec le point de vue du narrateur (ou inversement). Ainsi par exemple, Ulrich annonce au banquier Leo Fischel :

« Ich schwöre Ihnen », erwiderte Ulrich ernst, « dass weder ich noch irgend jemand weiß, was der, die, das Wahre ist, aber ich kann Ihnen versichern, dass es im Begriff steht, verwirklicht zu werden! » (*MoE*, p. 135.)<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> « Les maisons voisines, la voûte du ciel au-dessus, [...] l'air et l'expression des gens qui passaient dans la rue en-dessous, leurs livres et leur morale, les arbres de la rue... : tout cela est parfois [...] si achevé et si complet que l'on n'est plus à côté qu'un brouillard superflu. » (*HsqI*, p. 163.)

<sup>21</sup> « [...] quand au-dehors pèsent sur la langue, les mains et les yeux un monde lourd, cette lune refroidie qu'est la terre, des maisons, des mœurs, des tableaux et des livres, et quand il n'y a rien au-dedans qu'un brouillard informe et toujours changeant. » (*HsqI*, p. 165.)

<sup>22</sup> « – Je vous jure, répliqua Ulrich gravement, que ni moi ni personne ne sait ce qu'est le vrai, mais je puis vous certifier qu'il est en passe de devenir réalité ! » (*HsqI*, p. 168.)

Après que le narrateur a caricaturé, comme nous l'avons vu, l'infertilité de l'action parallèle<sup>23</sup> et clairement laissé entendre qu'elle n'aboutirait jamais à rien, ce point de vue exprimé sur le mode du sérieux par Ulrich ne peut qu'être interprété comme profondément ironique. Toujours d'un point de vue énonciatif, la confusion des voix introduit d'autre part, au sein même du personnel du roman, une instance énonciative relativement fiable, dont le point de vue peut servir de « norme » de référence. Du point de vue du sens ensuite, en brouillant ainsi l'origine du discours, Musil adapte la forme même de son texte à sa problématique, à savoir la crise de la narration et la crise du sujet. L'instance d'énonciation tend à se dissoudre dans le texte, comme le moi se dissout dans le réel, ce qui introduit une distanciation ironique par rapport au roman traditionnel et à la fonction du narrateur, mais également par rapport à la conception d'un sujet pensant, saisissable dans son unité.

Nous avons vu que dans le second livre Ulrich rencontre sa sœur Agathe en qui il reconnaît son double parfait. Certes, ils ont tous deux des personnalités légèrement différentes, Ulrich représentant l'intellect et Agathe penchant plutôt du côté de la sensibilité, mais dans leurs discussions ces distinctions se complètent plutôt qu'elles ne s'opposent. De manière générale, ils partagent un point de vue très similaire sur le monde qui les entoure, ils sont des « créations symétriques d'un caprice de la nature »<sup>24</sup>, ils sont l'un pour l'autre un « double de l'autre sexe »<sup>25</sup>. De ce fait, le statut particulier du personnage d'Ulrich, sur le plan de l'énonciation, vaut également pour le personnage d'Agathe. Sa voix peut elle aussi servir de discours de référence pour repérer des discours dissonants potentiellement ironiques.

### 1.1.3 Confusion des voix du personnage principal et de l'auteur

En brouillant la frontière qui sépare l'instance narrative des personnages d'Ulrich et d'Agathe, en mêlant des niveaux d'énonciation traditionnellement distincts, le texte se distancie également de l'illusion fictionnelle, ce qui n'est pas sans rappeler les procédés de l'ironie romantique. C'est en particulier le cas dans les passages (auto-) réflexifs consacrés plus ou moins directement aux questions de l'écriture, comme par exemple dans le chapitre 62, où est développé, comme nous l'avons vu, le thème de l'essai. Nous avons également déjà cité ce passage où Ulrich analyse sa vie à l'aide de notions directement tirées du vocabulaire littéraire, proposant à Diotime, dans le chapitre 114, de s'identifier à des personnages issus de l'imagination d'un écrivain et qui se

---

<sup>23</sup> Cf. « Satire sociale », partie II, 1.1.2.

<sup>24</sup> *HsqII*, p. 284, cf. « symmetrische Geschöpfe der Naturlaune » (*MoE*, p. 904.)

<sup>25</sup> *HsqII*, p. 285, cf. « Doppelgänger im anderen Geschlecht » (*MoE*, p. 905.)



rencontreraient sur les pages d'un livre<sup>26</sup>. Même si elle ne présente pas explicitement les personnages comme êtres de fiction, l'ironie de cette remarque ne peut pas échapper au lecteur et le tire de l'illusion romanesque. Ce genre de réflexions introduit une nouvelle confusion des voix, à savoir entre celle du personnage et celle de l'auteur, qui fait effectivement se rencontrer ses personnages sur les pages de son roman. Cette confusion des voix semble assez naturelle lorsque l'on considère que, si le point de vue de l'auteur se reflète dans celui du narrateur et que les positions de ce dernier se retrouvent dans le discours d'Ulrich, alors nécessairement l'auteur et Ulrich doivent exprimer des opinions similaires. Cependant, la proximité des voix de Musil et d'Ulrich ne se réduit pas à cette simple déduction logique. Elle semble occuper une place importante dans le projet de Musil, qui voulait clore son roman sur une postface dans laquelle Ulrich aurait livré certains commentaires sur son auteur<sup>27</sup>. Une telle conclusion aurait confirmé la confusion possible et totale des voix du personnage et de l'auteur sans passer par l'intermédiaire du narrateur. Nous avons vu également dans la deuxième partie de notre travail les affinités qui lient les réflexions existentielles du personnage et les problèmes stylistiques de l'auteur<sup>28</sup>. Mais cela ne nous autorise pas pour autant à considérer Ulrich comme le double, ni même comme le porte-parole de Musil. Musil et Ulrich restent deux instances d'énonciation bien distinctes : Ulrich fait lui-même l'objet d'une certaine ironie de la part de l'auteur qui l'a créé, il suffit par exemple d'évoquer l'ironie situationnelle qui le conduit à devenir le secrétaire de l'Action Parallèle au moment même où il décide de prendre « un congé de la vie active »<sup>29</sup>. Peut-être faut-il voir en Ulrich moins l'incarnation de l'auteur dans son roman que l'incarnation de la théorie romanesque de ce dernier. C'est ce que semble confirmer notamment l'analyse qu'en fait Walter Moser dans son article sur « La Mise à l'essai des discours dans *L'Homme sans qualités* »<sup>30</sup> : selon lui, les trois tentatives d'Ulrich cherchant à devenir un homme important (en tant qu'officier, ingénieur et mathématicien) lui ont permis de maîtriser de multiples types de langages, de devenir « le point d'intersection d'un nombre étonnant de discours »<sup>31</sup>. Cependant Ulrich se sert de cette facilité discursive non pas pour dominer le monde (comme le fait le personnage d'Arnheim), mais pour « explorer et modifier le monde discursif »<sup>32</sup>. Cette

---

<sup>26</sup> Cf. *MoE*, p. 573 et *HsqI*, p. 722.

<sup>27</sup> Dans son journal de Janvier 1942, Musil parle à ce sujet d'« ironie romantique, voire pirandellienne : le personnage à propos de l'auteur » [je traduis], cf. « romantische oder gar Pirandellosche Ironie : die Figur über den Autor », in Lothar HUBER, *op. cit.* p. 103.

<sup>28</sup> Les sonorités proches de leurs noms respectifs, Musil / Ulrich, laissent déjà pressentir ces affinités.

<sup>29</sup> Cf. *HsqI*, p. 59.

<sup>30</sup> Walter MOSER, « La Mise à l'essai des discours dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil », in *Canadian Review of Comparative Literature*, numéro spécial de mars 1985, p. 12-45.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 35.

description du personnage d'Ulrich, l'homme sans qualités, pourrait être appliquée mot pour mot au roman lui-même, à *L'Homme sans qualités*, point d'intersection d'un nombre étonnant de discours, dont la valeur est « explorée et modifiée » de façon ironique.

La triade auteur-narrateur-personnage principal forme ainsi une norme de référence complexe à laquelle viennent se confronter d'autres points de vue. Mais avant de voir comment se signalent les dissonances ironiques dans ce jeu complexe de voix, il faut analyser encore un autre type de confusion de voix, beaucoup plus ponctuelle dans le roman, à savoir la confusion de la voix du narrateur ou d'Ulrich avec celle d'autres personnages du roman.

#### 1.1.4 Confusion des voix du narrateur et des autres personnages

L'illusion fictionnelle, mise à mal comme on l'a vu par la confusion des voix de l'auteur et du personnage principal, est également remise en question par un autre type de polyphonie. On observe en effet dans le roman de nombreux passages présentant toutes les caractéristiques d'un discours indirect libre associé de façon évidente à l'un des personnages, mais dont le narrateur précise paradoxalement qu'ils ne peuvent en aucun cas être attribués auxdits personnages. Ce procédé énonciatif est employé essentiellement lorsqu'il est question du personnage de Moosbrugger, qui, comme on l'a vu précédemment, n'a pas accès au langage. Ainsi, au chapitre 59 intitulé « Moosbrugger denkt nach »<sup>33</sup>, après qu'il a été explicitement indiqué que le personnage est incapable de verbaliser ses impressions :

Das Bewusstsein, dass seine Zunge oder etwas, das noch weiter drinnen in ihm sich befand, wie mit Leim gefesselt sei, bereitete ihm eine klägliche Unsicherheit. (*MoE*, p. 238.)<sup>34</sup>

on se retrouve paradoxalement face à une sorte de flux de conscience verbalisé :

[...] leider konnte er sich selbst an seine Erlebnisse nur unscharf und dem Sinn nach erinnern. Denn diese Zeiten waren ganz Sinn! Sie dauerten manchmal Minuten, manchmal hielten sie auch tagelang an, und manchmal gingen sie in andere, ähnliche über, die monatelang dauern konnten. Um mit diesen zu beginnen, weil sie die einfacheren sind, die auch ein Richter nach Moosbruggers Meinung begreifen konnte, so hörte er dann Stimmen oder Musik oder ein Wehen und Summen, auch Sausen und Rasseln oder Schießen, Donnern, Lachen, Rufen, Sprechen und Flüstern. Das kam von überall her; es saß in den Wänden, in der Luft, in den Kleidern und in seinem Körper. [...] Moosbrugger konnte nur darüber lachen, dass man ihn deshalb

---

<sup>33</sup> *MoE*, p. 235. (« Moosbrugger réfléchit »)

<sup>34</sup> « La conscience que sa langue, ou quelque chose de plus profond encore en lui, était paralysée comme par de la colle, lui donnait un sentiment d'insécurité pitoyable [...] » (*HsqI*, p. 300.)

für krank erklären wollte; er selbst behandelte diese Stimmen und Gesichte nicht anders wie die Affen. Es unterhielt ihn, zu hören und zu sehen, was sie trieben; das war unvergleichlich schöner als die zähen, schweren Gedanken, die er selbst hatte. (*MoE*, p. 239.)<sup>35</sup>

L'on peut considérer qu'on a affaire ici à du discours indirect libre. Marcel Vuillaume montre bien qu'en raison de son autonomie syntaxique, le DIL est extrêmement délicat à délimiter, et il considère finalement qu'un seul procédé est universellement applicable pour le repérer : se demander « qui prend en charge le discours »<sup>36</sup>. Dans notre extrait, la description des hallucinations du personnage ne peut être mise qu'à son propre compte ou à celui d'un narrateur omniscient. Or le narrateur, dont nous avons précédemment montré qu'il sert de norme de référence, ne peut pas être d'avis que ces hallucinations ne sont pas pathologiques. Cela ne peut donc que correspondre au point de vue de Moosbrugger. Sur le plan formel, le discours indirect libre est confirmé par l'emploi d'une ponctuation affective (!), d'énumérations imitant le mouvement d'une pensée qui se précise petit à petit (« Stimmen oder Musik oder ein Wehen und Summen, auch Sausen und Rasseln oder Schießen, Donnern, Lachen, Rufen, Sprechen und Flüstern », « in den Wänden, in der Luft, in den Kleidern und in seinem Körper »), d'adjectifs évaluatifs imputables au personnage de Moosbrugger (« einfach », « schöner », « zäh », « schwer ») ainsi que par l'adverbe « selbst » qui accompagne par deux fois à la fin de l'extrait le pronom « er » et souligne le côté autoréflexif de ces considérations. L'on peut donc légitimement se demander qui parle, dans ces lignes, puisque le discours est présenté comme formulé par Moosbrugger, lui-même présenté comme incapable de le formuler... Les nuances de la première énumération notamment, qui fait appel à un champ lexical du bruit à la fois riche et complet, ne peuvent pas concorder à la description qui est faite du personnage et de son rapport au langage. Le même paradoxe surgit au chapitre 87 où, après avoir rappelé que les seuls mots dont dispose Moosbrugger sont « Hmhm » et « soso »<sup>37</sup>, le

---

<sup>35</sup> « [...] lui-même, malheureusement ne pouvait se rappeler ses expériences que vaguement, d'après leur sens. Car ces périodes étaient tout entières sens ! Elles duraient parfois quelques minutes, parfois elles s'étendaient sur toute une journée, parfois encore elles se prolongeaient en d'autres, semblables, qui pouvaient durer des mois. Pour commencer par ces dernières, parce qu'elles sont les plus simples, de celles que même un juge, de l'avis de Moosbrugger, pouvait comprendre, c'étaient des périodes où il entendait des voix, de la musique, ou bien des souffles, des bourdonnements, des sifflements aussi, des cliquetis, ou encore des coups de feu, de tonnerre, des rires, des appels, des paroles, des murmures. Cela lui venait de partout ; c'était logé dans les cloisons, dans l'air, dans les habits et dans son corps même. [...] Que cela suffit à le faire juger malade, Moosbrugger ne pouvait qu'en rire ; lui-même ne traitait pas ces voix et ces visions autrement que si ç'avait été des singes. Cela le distrait de les entendre et de les voir se démener ; c'était incomparablement plus beau que les pensées pesantes et tenaces qu'il avait lui-même. » (*HsqI*, p. 301-302.)

<sup>36</sup> Cf. Marcel VUILLAUME, « Y a-t-il des procédés d'identification du discours indirect libre ? », *op. cit.* et *Grammaire temporelle des récits*, *op. cit.* p. 46.

<sup>37</sup> « Die Worte, die er hatte, waren: - Hmhm, soso. » (*MoE*, p. 395), cf. « Les mots dont il disposait, c'était : hm, hm, tiens ! tiens ! » (*HsqI*, p. 496.)

narrateur relate un monologue intérieur particulièrement complexe et nuancé. On pourrait argumenter que, comme nous l'avons expliqué dans la seconde partie, le personnage de Moosbrugger n'a qu'un accès très limité au langage, et que la voix du narrateur supplante justement ici celle d'un personnage qui n'en a pas.<sup>38</sup>

Mais ce type de remise en question de la vraisemblance énonciative vaut également pour des personnages qui pourraient prendre en charge eux-mêmes le contenu du discours qui est associé à leur personne. Ainsi peut-on lire, au chapitre 112:

Natürlich war es Arnheim niemals entgangen, dass Ulrich gegen ihn arbeite. [...] Er gestand sich ein, dass ihm etwas ähnliches lange nicht widerfahren sei. Die gewöhnliche Methode seiner Erfolge versagte dagegen. Denn die Wirkung eines großen und ganzen Mannes ist wie die der Schönheit: sie verträgt so wenig eine Leugnung, wie man einen Ballon anbohren darf oder eine Statue einen Hut auf den Kopf setzen. Eine schöne Frau wirkt hässlich, wenn sie nicht gefällt, und ein großer Mann, wenn man ihn nicht beachtet, wird vielleicht etwas Größeres, aber er hört auf, ein großer Mann zu sein. Das gestand sich Arnheim nun allerdings nicht mit diesen Worten ein [...]. (*MoE*, p. 539.)<sup>39</sup>

De tous les personnages du roman, Arnheim est sans aucun doute le plus à l'aise dans le maniement de la parole. Rien n'empêcherait donc, du point de vue du sens, d'en faire l'énonciateur explicite du discours tenu ici. C'est d'ailleurs le cas au début de l'extrait : le verbe introducteur de discours « er gestand sich ein » ainsi que la conjugaison du verbe au subjonctif I signalent tout d'abord qu'on a affaire à du discours rapporté. On part donc du principe que la comparaison qui suit, établissant un parallèle entre le grand homme et la beauté, est à mettre également au compte d'Arnheim, ce qui n'aurait rien de choquant. Le choix de l'argumentatif « allerdings » (plutôt que « natürlich » par exemple), pour introduire la réfutation de cette hypothèse, nous signale d'ailleurs que cette réfutation n'a rien d'évident. En effet, le point de vue exprimé est bien celui d'Arnheim, mais les « mots » employés ne sont pas à mettre à son compte. Le narrateur emploie ses propres

---

<sup>38</sup> Cette idée est également évoquée en note de l'article « Y a-t-il des procédés d'identification du discours indirect libre ? » de Marcel Vuillaume : « le DIL nous donne accès à des contenus de conscience. or, sans être psychologue, on se rend bien compte que les contenus de conscience sont hiérarchisés, en ce sens que certains sont pratiquement traduits en énoncés linguistiques, alors que d'autres ne sont pas explicités, mais peuvent l'être (cf. A Banfield, 1979, 24). Le DIL ne peut nous donner accès à ces contenus de conscience qu'en les exprimant avec des mots, donc en effaçant la différence de statut qui les distingue des contenus de conscience plus élaborés. », *op. cit.* p. 77.

<sup>39</sup> « Bien entendu, il n'avait jamais échappé à Arnheim qu'Ulrich travaillait contre lui. [...] Il dut s'avouer qu'il ne lui était rien arrivé de semblable depuis longtemps. La méthode dont il usait ordinairement pour réussir échouait sur cet obstacle. Car l'effet produit par un grand homme intégral est comme celui d'une beauté : il ne supporte pas plus un déni que l'on ne peut crever un ballon sans dommage ou mettre un chapeau sur la tête d'une statue. Une belle femme devient laide, quand elle ne plaît pas, et un grand homme, quand on ne fait pas attention à lui, devient peut-être quelque chose de plus grand, mais cesse sûrement d'être un grand homme. Sans doute Arnheim ne le reconnaissait-il pas dans ces propres termes [...] » (*HsqI*, p. 679-680.)

mots et ses propres images pour traduire les pensées du personnage et exprimer en même temps l'idée que, paradoxalement, Arnheim n'assume pas le point de vue qui est pourtant le sien...

Toujours selon le même modèle, il est dit du conseiller d'État Meseritscher, qui fait son apparition à une soirée mondaine organisée par Diotime dans le chapitre 36 du second livre:

Wenn man überzeugt ist, dass man in einer sehr wichtigen, sehr schönen und sehr großen Zeit lebe, verträgt man nicht die Vorstellung, dass in ihr noch etwas besonders Wichtiges, Schönes und Großes geschehen könnte. Meseritscher war kein Alpinist, aber wäre er einer gewesen, so würde er gesagt haben, das sei so richtig wie die Tatsache, dass man Aussichtstürme ins Mittelgebirge setzt, und niemals auf Hochgebirgsgipfel. Da ihm solche Vergleiche fehlten, begnügte er sich mit einem Unbehagen [...]. (*MoE*, p. 1002.)<sup>40</sup>

Là encore le point de vue énoncé est paradoxalement présenté à la fois comme du discours rapporté, notamment par l'emploi du subjonctif I (« sei »), et comme du discours non performé.

Ces paradoxes énonciatifs contribuent à brouiller encore un peu plus l'origine de la parole. Dans ces divers exemples, il ne s'agit ni du discours du narrateur, puisque les points de vue exprimés sont attribués aux personnages, ni de celui des personnages, puisque le narrateur précise explicitement que ceux-ci n'en sont pas les énonciateurs. On se retrouve ainsi face à un discours qui peut certes être attribué à un locuteur, en l'occurrence le narrateur, mais qui n'a pas d'énonciateur. L'in vraisemblance ostensible de la situation d'énonciation n'est pas sans rappeler, une fois encore, les pratiques de l'ironie romantique, dont l'objectif est de souligner la différence entre le réel et l'œuvre d'art, reflet de l'Idéal. Mais contrairement aux romantiques, Musil ne croit plus en un idéal qui transcenderait ce réel. Son propre idéal, à savoir l'utopie de la synthèse entre l'âme et la précision, se réalise au sein du texte lui-même, par le fait même de construire par exemple un système énonciatif paradoxal, « impossible », mais pourtant rendu possible par l'écriture et nous obligeant à remettre en question les systèmes tout faits.

Cependant, ces espaces de « flottements énonciatifs » restent rares dans le roman. Comme on l'a dit, pour être efficace, la remise en question de la norme ne peut pas être généralisée, sous peine de conduire à un texte incohérent. Certes, la voix du narrateur peut occasionnellement être le support d'un discours privé d'énonciateur, certes elle ne

---

<sup>40</sup> « Quand on est convaincu de vivre dans une très importante, très belle et très grande époque, on ne supporte pas l'idée qu'il puisse encore s'y produire d'importants, beaux et grands événements. Meseritscher n'était pas alpiniste. S'il l'avait été, il eût pu évoquer le fait qu'on n'installe jamais de belvédères sur les grands sommets, mais toujours sur des montagnes d'altitude moyenne. Comme de telles métaphores lui faisaient défaut, il se contenta d'un léger malaise [...] » (*HsqII*, p. 398.)

coïncide pas toujours avec celle du personnage principal Ulrich ni avec celle de Musil lui-même, mais ces nuances sont ponctuelles. De façon générale, l'ironie du texte repose, du point de vue de l'énonciation, sur une distinction entre une voix de référence, qui peut être associée à celle de l'auteur, du narrateur ou du personnage principal Ulrich (voire de celui d'Agathe), et toutes les autres voix du texte, qui viennent se confronter à cette référence.

## 1.2 Ironie, polyphonie et dissonances

### 1.2.1 « Polyphonie », « parodie », « intertextualité »

Les notions de polyphonie, de parodie et d'intertextualité ont déjà été convoquées à plusieurs reprises pour expliquer certains fonctionnements de l'ironie. Avant de les employer comme outils d'analyse pour étudier le texte de Musil, rappelons rapidement ce qu'elles désignent respectivement.

Comme nous l'avons déjà expliqué, la notion de polyphonie<sup>41</sup> a été introduite dans le discours littéraire par Mikhaïl Bakhtine pour désigner le phénomène selon lequel le romancier fait intervenir dans son œuvre de multiples voix autres que la sienne. Bakhtine distingue, on l'a vu, diverses façons pour l'auteur d'intégrer ces voix à son discours : il peut « confondre totalement sa voix avec [elles] » ou au contraire s'en désolidariser, plus ou moins vivement et plus ou moins explicitement<sup>42</sup>. Bakhtine parle de « construction hybride » pour les énoncés où la voix de référence se distancie explicitement des autres voix en présence, et qualifie ces énoncés de « parodiques »<sup>43</sup>. En nous appuyant sur ces considérations et en nous référant aux conclusions que nous avons tirées dans la première partie de ce travail<sup>44</sup>, nous pouvons donc considérer de façon générale comme parodiques les situations d'énonciation qui ont une apparence sérieuse, mais où il y a dissonance entre la voix de référence et d'autres voix. Ces « autres voix » peuvent être d'ordres divers. Bakhtine distingue plusieurs formes possibles du discours d'autrui : il peut s'agir tout d'abord du « langage courant de l'opinion générale », qui se teinte d'ironie pour peu

---

<sup>41</sup> Ou de « plurilinguisme » si l'on se réfère à la traduction de *Esthétique et théorie du roman* par Daria Olivier.

<sup>42</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.* p. 123.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Où l'on définissait comme « parodie » toute ironie où il est fait référence à un discours antérieur, identifiable par le récepteur et présenté sous une forme inacceptable, par la mise en évidence des mécanismes qui le caractérisent.

qu'il soit « parodiquement outré ou légèrement objectivé »<sup>45</sup>, à ce langage anonyme vient s'ajouter le langage de certains personnages, qui reflète dans la majorité des cas leur appartenance sociale et peut donc être considéré comme un sociolecte. Ces « stylisations parodiques propres à une profession, un genre, etc. »<sup>46</sup> amènent également Bakhtine à parler de la « parodie du discours idéologique (philosophique, éthique, savant, rhétorique, poétique) » et finalement de la « parodie littéraire »<sup>47</sup>.

C'est sur ces considérations que se base Julia Kristeva<sup>48</sup> à la fin des années 60, lorsqu'elle propose le terme d'« intertextualité » pour rendre en français la notion bakhtinienne de « dialogisme » (et donc de « polyphonie »). Comme la notion de « dialogisme » chez Bakhtine, le terme d'« intertextualité » désigne alors des relations aussi diverses que celles qui lient deux textes littéraires, mais aussi un texte littéraire et le langage de la société ou encore un texte littéraire et son destinataire. Cette première définition de la notion d'intertextualité se fonde en effet sur une conception très large de la notion de « texte », et désigne en fait des phénomènes d'interdiscursivité. Selon cette conception, tout texte littéraire peut être considéré comme la transformation et la combinaison de différents textes antérieurs, utilisés comme des « codes » par l'auteur. C'est à cette définition que se réfère également Roland Barthes lorsqu'il affirme que :

Tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.<sup>49</sup>

Si l'on considère que tout texte se fonde sur un langage, les notions de polyphonie, de parodie et d'intertextualité, dès lors qu'elles sont appliquées au roman, désignent en fait le même phénomène. On pourrait éventuellement voir la spécificité de la notion d'intertextualité dans le fait qu'elle ne désigne pas uniquement la référence, dans un texte, à des textes et à des discours antérieurs, mais également la relation qui s'établit entre les deux textes, et qui modifie tout autant la perception du texte antérieur que celle du texte

---

<sup>45</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.* p. 123.

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

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 130.

<sup>48</sup> Julia KRISTEVA, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, p. 145.

<sup>49</sup> Roland BARTHES, article « Texte (Théorie du) » de l'*Encyclopaedia Universalis* sur DVD-ROM, 1999.

plus récent. Pour les sémioticiens du groupe « Tel Quel », il ne s'agit plus de rechercher les sources d'un texte selon un axe bidimensionnel, mais d'interpréter ce texte en fonction d'un réseau en « trois dimensions »<sup>50</sup> dont il fait partie intégrante. À cette conception très « extensive » de l'intertextualité, qui selon Michel Riffaterre peut finalement désigner la littérarité elle-même, dans la mesure où « l'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que du sens »<sup>51</sup>, certains critiques préfèrent une définition plus « intensive »<sup>52</sup>, plus restreinte.

Ainsi, Gérard Genette propose une taxonomie plus claire et plus stricte : il désigne « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »<sup>53</sup> par le terme de « transtextualité », et réserve la notion d'« intertextualité » à la « présence effective d'un texte dans un autre »<sup>54</sup>. Il établit alors au sein des phénomènes d'intertextualité une distinction entre la citation (qui est une référence littérale et explicite à un autre texte), le plagiat (qui est une référence littérale mais non explicite) et l'allusion (qui est une référence non littérale et non explicite). Dans la nomenclature de Genette, l'intertextualité ne désigne que des références ponctuelles à d'autres textes et, pour cette raison, ne coïncide pas avec ce qu'il nomme « parodie ». Dans *Palimpsestes* il propose de clarifier cette notion et remonte à son étymologie<sup>55</sup> et à ses premiers emplois pour en donner une définition plus réduite et la distinguer d'autres procédés qui y ont été assimilés au cours des siècles. Ainsi, selon lui, la parodie relève non pas de l'intertextualité, mais de l'« hypertextualité », c'est-à-dire d'une dérivation « massive et déclarée »<sup>56</sup> d'un texte à un autre. Au sein des genres hypertextuels, la parodie correspond, selon Genette, à la déformation ludique d'un texte (sans intention agressive ni moqueuse). Il la distingue de ce qu'il nomme le « travestissement », c'est-à-dire de la transformation burlesque d'un texte (transformation stylistique à fonction dégradante) et du « pastiche satirique », c'est-à-dire de l'imitation satirique d'un style. Il établit donc une

---

<sup>50</sup> Julia KRISTEVA, *op. cit.* p. 144.

<sup>51</sup> Michel RIFFATERRE, « La syllepse intertextuelle », in *Poétique* 40, novembre 1979, p. 496.

<sup>52</sup> Les termes « extensif » et « intensif » sont empruntés à la classification des formes d'intertextualité proposée par Susanne Holthuis : « „Extensive“ Intertextualität entspricht jenem Intertextualitätskonzept, das mit dem Postulat der universalen Intertextualität verbunden ist, „intensive“ Intertextualität hingegen jenem eingegrenzten, restriktiven Konzept, das nur von bestimmten intertextuellen Relationen zwischen verbalen Objekten ausgeht. », in Susanne HOLTHUIS, *Intertextualität*, Stauffenburg, Tübingen, 1992, p. 43.

<sup>53</sup> Gérard GENETTE, *op. cit.* p. 7.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 8.

<sup>55</sup> « *ôdè*, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce sera (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix en contrechant – en contrepoint – ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie. », *ibid.* p. 20.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 19.



double distinction : une distinction d'ordre structural entre transformation (parodie et travestissement) et imitation (pastiche) et, au sein des procédés de transformation, entre un régime ludique (parodie) et un régime satirique (travestissement)<sup>57</sup>. Genette insiste cependant sur le fait que les frontières entre les différents régimes qu'il propose sont floues. Il évoque par exemple la possibilité d'introduire la notion de « régime ironique » entre le ludique et le satirique. De même, il considère que les divers types de transtextualité (donc entre autres l'intertextualité et l'hypertextualité) qu'il distingue ne sont pas des classes étanches. Et surtout il est conscient de ne proposer qu'une classification parmi d'autres possibles :

En proposant cette réforme taxinomique et terminologique [...] je ne prétends pas censurer l'abus du mot parodie, mais seulement le signaler et, faute de pouvoir effectivement amender ce canton du lexique, fournir au moins à ses usagers un instrument de contrôle et de mise au point qui leur permette, en cas de besoin, de déterminer assez vite à quoi ils pensent (éventuellement) lorsqu'ils prononcent (à tout hasard) le mot *parodie*.<sup>58</sup>

Pour analyser les différentes formes de polyphonie dans *L'Homme sans qualités*, nous nous inspirerons donc à la fois des définitions de Bakhtine et de Genette. Comme l'objet de notre étude est l'ironie et non la parodie, nous emploierons le terme de parodie dans le sens assez large que lui prête Bakhtine pour désigner tout discours (quelle que soit sa taille) imitant un autre discours et dont on sait que le locuteur se distancie stylistiquement ou idéologiquement (les dissonances au niveau du style et du lexique jouent ici un rôle fondamental). Mais nous intégrerons les considérations de Genette à notre réflexion en essayant de distinguer le plus précisément possible les diverses formes de dissonances polyphoniques présentes dans le texte de Musil.

Nous nous intéresserons tout d'abord à la polyphonie en général, c'est-à-dire aux dissonances entre ce que nous avons précédemment défini comme la « voix de référence » et les voix des personnages du roman (à l'exclusion d'Ulrich et d'Agathe, donc, qui participent de la voix de référence). Les voix et les points de vue du personnel romanesque sont certes des inventions de l'auteur, elles n'existent nulle part ailleurs que dans le texte du roman. Cependant ces voix reflètent très souvent un discours extérieur au texte de Musil, et lorsque ce discours détone clairement par rapport au style et à l'idéologie de l'auteur, on pourra parler de parodie. Nous distinguerons alors entre les parodies de sociolectes, nombreuses dans *L'Homme sans qualités*, et les parodies de textes littéraires, correspondant à ce que Genette nomme « le pastiche satirique » c'est-à-dire à une « imitation stylistique à fonction critique ou ridiculisante » de textes préexistants.

---

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 45.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 41.

## 1.2.2 Dissonances entre la voix de référence et celles des autres personnages

Les voix de l'auteur, du narrateur et du personnage principal peuvent servir de pôle de référence, à l'aune duquel sont mesurés les discours des autres personnages. Le maintien de ce pôle de référence, permet d'établir dans *L'Homme sans qualités* une distanciation ironique par rapport aux discours dissonants, dont nous proposons d'analyser ici deux exemples, tirés l'un de la présentation du personnage de Bonadea, l'autre de celle du personnage de Diotime.

### ▪ Bonadea, l'opinion publique et le narrateur

[Bonadeas] Gatte, der erheblich älter und körperlich größer war als sie, erschien als ein rücksichtsloses Untier, und schon in den ersten Stunden ihrer neuen Liebe hatte sie auch zu Ulrich traurig bedeutsam davon gesprochen. Erst einiges später kam er darauf, dass dieser Mann ein bekannter und angesehener Jurist war, mit werktätigen Fähigkeiten in der Ausübung seines Berufs, harmlos tötender Jagdliebhaber dazu und gern gesehener Gast an verschiedenen Stammtischen von Jägern und Rechtskundigen, wo von Männerfragen gesprochen wurde statt von Kunst und Liebe. Die einzige Verfehlung dieses etwas flauenlosen, gutmütigen und lebensfrohen Mannes bestand darin, dass er mit seiner Gattin verheiratet war und sich dadurch öfter als andere Männer in jenem Verhältnis zu ihr befand, das man in der Sprache der Delikte ein Gelegenheitsverhältnis nennt. (*MoE*, p. 43.)<sup>59</sup>

Toute l'ironie de cet extrait repose sur le mélange des discours, c'est-à-dire sur l'alternance des énonciateurs (puisque le locuteur est toujours le narrateur). Le passage débute avec le point de vue de Bonadea. Même si l'expression fortement dépréciative « rücksichtsloses Untier » ne lui est pas forcément directement imputable, c'est la présentation qu'elle fait de son mari qui suscite cette image. De même, le complément de manière très subjectif « traurig bedeutsam » rend compte de la manière dont Bonadea souhaite être comprise par son amant, de l'effet qu'elle souhaite produire : elle désire à la fois être prise au sérieux et jouer le rôle de la victime, afin de légitimer ses écarts extraconjugaux. Puis la perspective change, le narrateur se réfère à d'autres sources d'information et donc à d'autres points de vue sur la personne du mari. Cette nouvelle perspective correspond à l'image sociale de ce personnage, elle reprend le discours public

---

<sup>59</sup> « Ce mari, qui était considérablement plus âgé et physiquement plus grand qu'elle, apparaissait comme un monstre brutal ; dès les premières heures de son nouvel amour, elle en avait parlé à Ulrich avec tristesse et gravité. Celui-ci devait découvrir un peu plus tard que ce mari était un juriste très connu et très considéré, très efficace dans l'exercice de sa profession, par-dessus le marché grand chasseur, massacreur sans y songer, et toujours bienvenu aux tables de Nemrods ou de légistes où l'on parlait d'affaires plutôt que d'amour et d'art. La seule erreur de cet homme sans détours, débonnaire et content de vivre était d'être marié avec sa femme, de sorte qu'il avait avec elle, plus souvent que d'autres, ce que les tribunaux appelleraient peut-être des « rapports occasionnels ». » (*HsqI*, p. 54.)

collectif qui y est associé et qui peut être assimilé au point de vue de son entourage en général et de ses collègues en particulier. Ce discours le présente en termes avantageux mais repose sur des formules toutes faites (« ein bekannter und angesehener Jurist », « gern gesehener Gast an verschiedenen Stammtischen von Jägern und Rechtskundigen »), naïves (notamment dans l'emploi de l'oxymore « harmlos tötender Jagdliebhaber ») et empruntées d'un certain machisme (« wo von Männerfragen gesprochen wurde statt von Kunst und Liebe »). Les trois adjectifs qui résument ensuite cette seconde perspective confirment de façon explicite la contradiction qui oppose ce discours à celui de Bonadea : « rücksichtslos » est transformé en un synonyme à connotation positive, « flauenlos », et les adjectifs « gutmütig » et « lebensfroh » entrent en collision frontale avec la notion de « Untier ». La fin de cet extrait introduit une nouvelle instance d'énonciation en plagiant, par l'emploi des termes « Verfehlung » et « Gelegenheitsverhältnis », le registre du monde juridique. Cependant, il est évident que ni les collègues juristes, ni a fortiori le mari de Bonadea (qui ignore tout de la nymphomanie de sa femme à laquelle il est clairement fait allusion) ne peuvent être considérés comme les énonciateurs du point de vue proposé dans cette dernière phrase. On ne peut leur imputer que le lexique, les termes techniques juridiques considérés de façon isolée. Le « jugement » est à mettre sur le compte du narrateur (voire du personnage d'Ulrich si on lui attribue ces considérations). On constate donc que dans cet extrait la polyphonie se base plus sur des jeux de points de vue, voire, pour la toute fin du passage, sur la parodie d'un sociolecte, que sur la notion de discours rapporté. Mais en parodiant le discours juridique pour décrire la situation du mari trompé, le narrateur tourne en ridicule le point de vue des juristes, des collègues, qui avait lui-même permis de relativiser le point de vue de Bonadea. Ainsi, les discours mimés se disqualifient mutuellement, sans qu'un discours présenté comme plus adéquat ne transparaisse en filigrane. La voix du narrateur ne propose pas sa propre vérité, elle se contente de rapporter des faits en adoptant des discours contradictoires. Le narrateur n'apparaît pas en tant qu'énonciateur, mais se contente de jouer le rôle du locuteur, qui, en associant des points de vue qui s'excluent mutuellement, véhicule une vision du monde totalement distanciée.

Étudions un autre exemple, la présentation du personnage de Diotime, au chapitre 22.

- Diotime et Ulrich

In Wirklichkeit hieß sie aber Ermelinda Tuzzi und in Wahrheit sogar nur Hermine. Nun ist Ermelinda zwar nicht einmal die Übersetzung von Hermine, aber sie hatte das Recht auf diesen schönen Namen doch eines Tags durch intuitive Eingebung erworben, indem er plötzlich als höhere Wahrheit vor ihrem geistigen Ohre stand, wiewohl ihr Gatte auch weiterhin Hans und nicht Giovanni hieß [...]

Als [Ulrich] ihr seine Aufwartung machte, empfing ihn Diotima mit dem nachsichtigen Lächeln der bedeutenden Frau, die weiß, dass sie auch schön ist, und den oberflächlichen Männern verzeihen muss, dass sie daran immer zuerst denken. [...]

Er hielt sie [Diotimas Hand] einen Augenblick zu lang fest, seine Gedanken vermochten sich nicht gleich von dieser Hand zu trennen. Wie ein dickes Blütenblatt lag sie in der seinen. [...] Die Überspanntheit der Frauenhand hatte ihn überwältigt, eines im Grunde ziemlich schamlos menschlichen Organs, das wie eine Hundeschnauze alles betastet, aber öffentlich der Sitz von Treue, Adel und Zartheit ist. (*MoE*, p. 92-93.)<sup>60</sup>

L'ironie de cette présentation de Diotime, dont nous avons extrait ici trois passages qui nous semblent significatifs, repose elle aussi sur un jeu de contraste entre différents points de vue. Nous avons déjà proposé une analyse du premier extrait sur le plan du contenu<sup>61</sup>, il s'agit maintenant de voir comment il fonctionne du point de vue de l'énonciation. La première phrase et le début de la deuxième sont encore à mettre au compte du narrateur ou d'Ulrich, qui rencontre sa cousine avec un *a priori* négatif. Du fait que tout son entourage la dépeint comme une « grâce spirituelle »<sup>62</sup>, Ulrich lui a attribué le surnom de Diotime. Au moment de présenter ce personnage, il est donc fait référence à son « véritable » nom, Hermine Tuzzi. Il nous est donné en termes apparemment objectifs, mais connotant tout de même, par l'emploi des particules graduatives « nur » et « nicht einmal », l'idée d'une insuffisance. Cette insuffisance reflète, dans le texte, la méfiance d'Ulrich vis-à-vis de l'image trop parfaite qui lui a été faite de Diotime. Puis s'opère, dans la même phrase encore, un changement de perspective : la première approche, extérieure, du personnage est immédiatement suivie d'une série de remarques qui traduisent la manière dont Diotime perçoit le réel et dont elle se perçoit elle-même. On a alors affaire, comme on l'a déjà évoqué, à une caricature du discours idéaliste qui caractérise son personnage tout au long du roman. Le discours de Diotime accumule les

---

<sup>60</sup> « En réalité Diotime se nommait Ermelinda Tuzzi et même, en vérité, tout bonnement Hermine. Ermelinda n'est pas du tout la traduction d'Hermine ; mais elle avait acquis le droit de porter ce beau nom par une sorte d'inspiration intuitive, du jour où il était tombé dans son oreille telle une révélation, bien que son mari s'appelât simplement Hans et non Giovanni [...]

Lorsqu'[Ulrich] lui rendit ses devoirs, Diotime le reçut avec le sourire indulgent de la femme importante qui se sait belle par-dessus le marché et doit bien pardonner aux hommes, toujours superficiels, de ne penser jamais qu'à sa beauté. [...]

Il retint [la main de Diotime] un instant de trop, car de cette main, ses pensées ne parvinrent pas à se détacher tout de suite. Elle était dans la sienne tel un pétale épais ; [...] Ulrich avait été subjugué par l'extravagance de la main féminine, cet organe somme toute indécent qui, comme la queue [le museau, dans le texte de Musil] des chiens, touche à tout, mais n'en est pas moins officiellement le siège de la fidélité, de la noblesse et de la tendresse. » (*HsqI*, p. 116.)

<sup>61</sup> Cf. partie II, 1.2.

<sup>62</sup> *HsqI*, p. 114.

termes renvoyant à l'idée d'une vérité spirituelle supérieure dans un contexte où ils n'ont pas lieu d'être, puisque son changement de nom renvoie au contraire à une coquetterie directement liée à l'image qu'elle désire donner d'elle dans la société et relève du temporel bien plus que du spirituel. Ce faux idéalisme est dénoncé encore plus nettement comme une pose dans le second paragraphe de notre sélection. À première vue, on se trouve là encore en présence du point de vue de Diotime : c'est son opinion qui est reflétée dans les expressions évaluatives « nachsichtiges Lächeln », « bedeutende Frau », « schön[e Frau] » et « oberflächliche Männer ». Mais le côté paradoxal de cette phrase est évident : si Diotime sourit avec indulgence c'est parce qu'elle pense elle-même à sa beauté, et elle n'est donc pas moins superficielle que ces hommes à qui elle fait mine de devoir pardonner la frivolité. Ce paradoxe, qui surgit du contraste entre la polarisation des évaluations (adjectifs connotés positivement pour décrire Diotime et négativement pour décrire ses admirateurs), et la conclusion qui en découle (Diotime et ses admirateurs pensent en réalité de la même manière) naît de l'ambiguïté énonciative de cette phrase. Si le vocabulaire employé est bien celui de Diotime, le décryptage de la situation est à mettre quant à lui au compte d'un autre énonciateur, vraisemblablement d'Ulrich, qui perce à jour sa cousine, et c'est l'entremêlement de ces deux voix qui fait la subtile ironie de ce passage. La voix d'Ulrich prend ensuite plus catégoriquement le dessus dans le troisième paragraphe de notre extrait : les comparaisons qui peuvent lui être attribuées en tant qu'énonciateur ne renvoient plus à une vérité supérieure mais à des objets du monde n'ayant aucune dimension poétique ou esthétique. Les deux comparants appartiennent l'un au monde végétal, l'autre au règne animal, c'est-à-dire symboliquement à des domaines du réel considérés comme inférieurs à l'homme et qui contrastent avec les sphères supérieures de la pensée auxquelles était préalablement associée Diotime. De plus, ces comparants ne sont aucunement employés dans un sens symbolique, comme cela peut être le cas pour les plantes et les animaux. Il y est fait allusion au museau du chien, animal traditionnellement associé aux qualités que sont la fidélité, la noblesse et la tendresse, mais ces valeurs ne sont évoquées que pour être mieux congédiées : le museau du chien n'est ici associé à la main de Diotime que parce que tous deux « touchent à tout » de façon indécente. De même, « das dicke Blütenblatt » (« un pétale épais ») éveille l'image d'une plante grasse dénuée de toute noblesse, et qui ne partage avec la main de Diotime que la mollesse. Dans ce dernier paragraphe, Ulrich désidéalisait donc totalement la situation, offrant ainsi un contraste sensible avec le début de l'extrait. Il sert de référence, de contre-point critique, à partir duquel l'image idéalisée de Diotime « sonne faux » et peut ainsi être considérée comme ironique.

- Une frontière perméable entre les diverses références polyphoniques

Ces extraits présentent donc bien des situations énonciatives où le narrateur se distancie de diverses autres voix s'exprimant dans les énoncés en question. L'analyse de ces deux exemples nous permet cependant de constater que la frontière entre les diverses références de la polyphonie est perméable. Dans l'exemple de Bonadea, le jeu de voix réside dans un système de contrastes et de dissonances entre le point de vue du narrateur (qui peut aussi être celui du personnage principal), le point de vue d'un autre personnage et divers sociolectes. Le discours individuel des personnages tend à se réduire à un discours représentatif d'un groupe, d'un type social. On a vu dans la seconde partie de ce travail que la tendance du roman moderne, influencé par l'évolution exponentielle des sciences exactes, était de rechercher des « types », et que Musil accordait beaucoup d'importance à cet aspect de son écriture<sup>63</sup>. L'on peut certes considérer que le fait de décrire le général dans le particulier est le fondement même de toute écriture romanesque, et remonte même à l'épopée. La description et la satire de types sociaux n'est pas une nouveauté. Ce qui est nouveau, c'est que cette tendance est poussée ici à son extrême, c'est qu'ici le destin particulier de chacun des personnages perd totalement son importance, et tend à s'effacer définitivement derrière la notion de « type ».

Une autre tradition littéraire est également reprise par Musil, pour être mise au service de ses propres objectifs : celle du pastiche satirique. Revenons à l'analyse qui a été proposée du portrait de Diotime. On peut aller plus loin encore qu'on ne l'a fait dans l'étude polyphonique de ce passage et considérer que Diotime elle-même n'est pas seule énonciatrice de son propre discours. En effet, elle emprunte son vocabulaire à un courant de pensée et à une esthétique, celle du *Jugendstil*, dont les valeurs sont ironisées à travers son personnage. On a donc affaire ici à une référence intertextuelle à la littérature Art Nouveau.

Analysons donc plus spécifiquement ces deux formes d'ironie que sont la parodie de sociolectes et le pastiche de textes littéraires.

### 1.2.3 Parodie de sociolectes

Nous avons vu dans la seconde partie de notre étude que Musil critique dans son roman le mauvais usage qui est fait du langage. Cette critique s'exprime notamment dans l'emploi ironique d'un certain nombre de sociolectes, dissonant par rapport aux voix de référence. Pour comprendre sur quoi repose l'ironie de ces passages, nous analyserons

---

<sup>63</sup> Cf. partie II, 2.2.2.

plusieurs types de sociolectes (les jargons journalistique, universitaire et administratif) ainsi que les diverses manières dont ils sont cités dans le texte.

- Le jargon journalistique

Nous avons déjà évoqué précédemment le fait que Musil reproche essentiellement aux journalistes de son temps leur manque de précision dans l'emploi qu'ils font du langage. Cette critique s'exprime de façon indirecte mais très efficace dans le chapitre 3 du second livre, qui met en scène justement un journaliste, venu poser quelques questions à Ulrich sur son père récemment décédé, afin de rédiger une nécrologie pour le journal local :

[...] sowie [Ulrich] auf die Frage nach dem Wichtigsten in seines Vaters Leben zu antworten begann, wusste er schon nicht, was wichtig sei und was nicht, und sein Besucher musste ihm zu Hilfe kommen. Erst da ging es, angefasst mit den Fragenzungen einer beruflich auf das Wissenswerte geschulten Neugier, vorwärts, und Ulrich bekam ein Gefühl, als wohne er der Erschaffung der Welt bei. Der Journalist, ein junger Mann, fragte, ob der Tod des alten Herrn nach langem Leiden oder unerwartet gekommen sei, und als Ulrich zur Antwort gab, dass sein Vater bis zur letzten Woche seine Vorlesungen abgehalten habe, formte er daraus: in voller Arbeitsrüstigkeit und Frische. Dann flogen von dem Leben des alten Herrn die Späne davon bis auf ein paar Rippen und Knoten: Geboren in Protiwin im Jahre 1844, die und die Schulen besucht, ernannt zum ... , ernannt am ...; mit fünf Ernennungen und Auszeichnungen war das Wesentliche fast schon erschöpft. Eine Heirat dazwischen. Ein paar Bücher. Einmal beinahe Justizminister geworden; es scheitert am Widerspruch von irgendeiner Seite. Der Journalist schrieb, Ulrich begutachtete es, es stimmte. Der Journalist war zufrieden, er hatte die nötige Zeilenzahl. Ulrich staunte über das kleine Häufchen Asche, das von einem Leben übrigbleibt. Der Journalist hatte für alle Auskünfte, die er empfing, sechs- und achtpännige Formeln bereit gehabt: großer Gelehrter, geöffneter Weltsinn, vorsichtig-schöpferischer Politiker, universale Begabung und so weiter. (*MoE*, p. 692-693.) [je souligne]<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> « Mais, comme on lui demandait ce qui avait été le plus important dans la vie de son père, [Ulrich] ne sut que répondre, et son visiteur dut lui venir en aide. Alors seulement, quand la curiosité d'un esprit formé professionnellement à discerner ce qui vaut la peine d'être su eut saisi la conversation dans les pinces du questionnaire, celle-ci alla de l'avant. Ulrich crut assister à la création du monde. Le journaliste, un jeune homme, lui ayant demandé si le décès de son père était survenu après de longues souffrances ou subitement, et Ulrich ayant répondu que son père avait continué à donner ses cours jusque dans la dernière semaine de sa vie, le journaliste façonna ces mots : « ayant conservé toute sa jeunesse et la vigueur de son esprit. » Puis la vie du vieux monsieur, hormis quelques rares nœuds et nervures vola en copeaux : Né à Protiwin en 1844, fréquenté telle et telle école, nommé ceci, nommé à cela... Cinq nominations et distinctions, et l'essentiel était déjà presque épuisé. Un mariage entre-temps. Quelques livres. A failli devenir ministre de la Justice ; seule l'opposition d'un quelconque parti l'en empêcha. Le journaliste écrivait, Ulrich donnait son avis, l'accord se faisait. Le journaliste était satisfait, il avait sa ration de lignes. Ulrich s'étonna de ce petit amas de cendres que laisse une vie d'homme. Le journaliste avait eu sous la main, pour tous les renseignements qu'il recevait, des formules à six ou huit chevaux :

Mise à part la première occurrence de discours rapporté, qui prend la forme du discours indirect, le jargon journalistique est présenté dans ce texte sous forme de citations au discours direct. Mais l'emploi qui est fait ici du discours direct ménage une large place à la voix que nous avons qualifiée de « voix de référence », et qui correspond ici à la fois au point de vue du narrateur et à celui du personnage d'Ulrich. En effet, le discours direct du journaliste n'est pas mis en scène dans un dialogue, mais rapporté par la médiation du narrateur. C'est cette médiation qui permet de créer l'effet de dissonance sur lequel repose l'ironie de ce passage. Cette satire du langage journalistique consiste à montrer que le journaliste réduit ses informations à des stéréotypes, dépourvus de toute nuance et totalement impersonnels. Ce fonctionnement du jargon journalistique est résumé dans les deux analogies du passage, qui comparent le texte journalistique à un morceau de bois taillé à l'extrême dont il ne subsiste que « quelques rares nœuds et nervures » puis à un « petit amas de cendre », c'est-à-dire dans les deux cas, aux restes finalement peu représentatifs d'un ensemble à l'origine beaucoup plus conséquent et chargé d'un sens tout différent. Les conséquences de cette stratégie langagière sur le discours sont mises en évidence grâce aux deux citations, censées être équivalentes au niveau du sens : « sein Vater [hatte] bis zur letzten Woche seine Vorlesungen abgehalten » et « in voller Arbeitsrüstigkeit und Frische ». Si la première formulation, attribuée à Ulrich, fait référence à un élément concret et personnel de la vie de son père, la seconde, correspondant à la reformulation journalistique, est au contraire abstraite et froide. Or ces caractéristiques du langage de la presse sont peu à peu intégrées dans le discours du narrateur lui-même. C'est dans cette mesure que l'on peut parler de dissonance et d'ironie. Le narrateur semble reprendre à son compte un type de langage qui ne correspond en rien à son propre langage, c'est-à-dire à sa propre philosophie du langage. De même que le journaliste simplifie et résume les informations sous forme de clichés, le narrateur adopte un style de plus en plus simple, et dénué de nuances. Cela concerne tout d'abord le discours du journaliste, rapporté selon ses propres principes, poussés de plus en plus à l'extrême : on passe ainsi de groupes syntagmatiques complets (« geboren in Protiwin im Jahre 1844 ») à des groupes syntagmatiques tronqués, dont a disparu l'essentiel, c'est-à-dire l'information (« die und die Schulen besucht », « ernannt zum ... », « ernannt am ... », « von irgendeiner Seite »), et finalement à une énumération parataxique de syntagmes nominaux, tous construits sur le même modèle adjectif-nom (« großer Gelehrter », « geöffneter Weltsinn », « vorsichtig-schöpferischer Politiker », « universale Begabung »). Mais cette réduction de la richesse du langage contamine également le discours attribué au narrateur lui-même. Alors que le début du passage propose des énoncés complexes et nuancés, enchaînant des procédés de subordination

---

grand savant, humaniste européen, politicien inventif et prudent à la fois, dons universels, et ainsi de suite. » (*HsqII*, p. 35.)



(« sowie [Ulrich] auf die Frage nach dem Wichtigsten in seines Vaters Leben zu antworten begann »), de coordination (« und sein Besucher musste ihm zu Hilfe kommen ») et d'apposition (« angefasst mit den Fragensangen einer beruflich auf das Wissenswerte geschulten Neugier »), les derniers énoncés prennent peu à peu eux aussi une forme parataxique (« Der Journalist schrieb, Ulrich begutachtete es, es stimmte. Der Journalist war zufrieden, er hatte die nötige Zeilenzahl. ») En imitant progressivement un discours qui ne lui correspond pas et en l'associant à une évaluation exagérément positive (« Ulrich bekam ein Gefühl, als wohne er der Erschaffung der Welt bei ») le narrateur en souligne en réalité les profondes insuffisances. Ces insuffisances sont essentiellement dues au fait que l'objectif premier de ce discours n'est pas de transmettre un message, il ne s'agit pas ici de communiquer, mais simplement de remplir des lignes de façon consensuelle. L'effet de dissonance qui ressort du contraste entre le report du discours journalistique et ce que l'on sait du point de vue du narrateur nous permet donc de parler ici d'ironie. Le narrateur prétend adhérer au style journalistique pour mieux s'en distancier dans les faits.

#### ▪ Le jargon universitaire

Le jargon universitaire, incarné par le personnage de Hagauer, le mari d'Agathe, apparaît du point de vue stylistique, comme l'extrême inverse du discours journalistique :

Und [Agathe] begann ihren Mann wie ein Schulkind nachzuäffen: „Weißt du wirklich nicht, dass das *Lanium album* die weiße Taubnessel ist?“ „Und wie sollten wir anders vorwärts kommen, wenn nicht den gleichen mühevollen Gang der Induktion, der das Menschengeschlecht in vieltausendjähriger, mühevoller Arbeit, voll von Irrtümern, schrittweise zum heutigen Stande der Erkenntnis gebracht hat, an der Hand eines treuen Führers zurücklegend?!“ [...] „Und geistige Zucht bedeutet jene Disziplinierung des Geistes, vermöge welcher der Mensch immer mehr in den Stand gesetzt wird, längere Gedankenreihen unter beständigem Zweifel gegen die eigenen Einfälle vernunftgemäß, das heißt durch einwandfreie Syllogismen, durch Schlussketten und Kettenschlüsse, durch Induktionen oder Schlüsse aus dem Zeichen, durchzuarbeiten und das schließlich gewonnene Urteil so lange der Verifikation zu unterziehen, bis alle Gedanken aneinander angepasst sind!“ [...] Sie behauptete, so spräche Hagauer.

Ulrich glaubte es nicht. „Wie könntest du dir solche langen, verwickelten Sätze denn bloß aus Gesprächen gemerkt haben!“

„Sie haben sich mir eingeprägt“ erwiderte Agathe. „Ich bin so.“

„Weißt du denn überhaupt,“ fragte Ulrich erstaunt „was ein Schluss aus dem Zeichen oder eine Verifikation ist?“

„Keine Ahnung!“ räumte Agathe lachend ein. (*MoE*, p. 703.)<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> « Et [Agathe] de singer alors son mari comme une écolière : « Vraiment, tu ne sais pas que *lanium album*, c'est le lamier blanc ?...Et comment progresserions-nous autrement qu'en suivant, à l'aide d'un

La parodie du discours universitaire se caractérise ici par une complexité syntaxique exacerbée. Si l'on analyse le second exemple proposé par Agathe, on peut constater que l'énoncé consiste en une phrase matrice interrogative (« wie sollten wir anders vorwärts kommen ») complétée par une proposition subordonnée participiale (« wenn nicht den gleichen mühevollen Gang der Induktion [...] an der Hand eines treuen Führers zurücklegend ») s'articulant autour d'un gérondif (qui n'est pas sans rappeler une tournure latine, c'est-à-dire la langue de l'érudition) et dans laquelle s'imbriquent, comme des poupées gigognes, une proposition relative (« der das Menschengeschlecht [...] schrittweise zum heutigen Stande der Erkenntnis gebracht hat ») et un complément de manière extraposé à droite (« in vieltausendjähriger, mühevoller Arbeit, voll von Irrtümern »). L'autre caractéristique fondamentale de ce discours est l'emploi d'un lexique si pointu qu'il est parfois incompréhensible pour les non-spécialistes : termes latins (« *Lamium album* »), emploi de tournures ampoulées (« vermöge welcher »), termes du discours littéraire (« Syllogismen ») ou scientifiques (« Induktionen », « Verifikation »). Ces deux procédés rendent l'accès au sens pratiquement impossible, et montrent que, comme dans le cas du discours journalistique, l'objectif de ce langage n'est pas de transmettre un message ou un enseignement (ce que l'on pourrait légitimement attendre d'un discours universitaire). Il s'agit bien plutôt ici de mettre en évidence l'érudition de celui qui le tient. La stigmatisation de ce jargon repose elle aussi sur un emploi très particulier du discours direct. La situation d'énonciation est ici particulièrement élaborée. On a affaire à du discours direct attribué au personnage d'Agathe, mais Agathe est présentée comme rapportant elle-même au discours direct les paroles de son mari. Cette situation d'énonciation est rendue encore plus complexe par la fin du passage, où le dialogue entre Agathe et son frère souligne le côté invraisemblable de ce report de discours. Il est si peu vraisemblable qu'Agathe rapporte mot pour mot les discours de son mari, dont elle ne comprend pas même le sens, que le narrateur se sent obligé de souligner lui-même l'incongruité de la situation d'énonciation. Cette incongruité a tendance à rappeler au lecteur que le texte qu'il lit n'est qu'une construction

---

guide fidèle, le pénible chemin de l'induction, celui-là même qui a conduit l'humanité pas à pas, par un travail pénible et séculaire, semé d'erreur, au stade actuel de la connaissance ? [...] La discipline intellectuelle est un dressage de l'esprit grâce auquel l'homme est progressivement mis en état d'élaborer rationnellement, c'est-à-dire par le moyen de syllogismes impeccables, de polysyllogismes, de sorties et d'inductions, en se défendant constamment contre ses propres idées, de longues séries de raisons, et de soustraire le jugement ainsi obtenu à la vérification jusqu'à ce que toutes les pensées se soient ajustées parfaitement les unes aux autres. » [...] Elle affirmait qu'ainsi parlait Hagauer. Ulrich ne la crut pas.

« Comment pourrais-tu te rappeler des phrases aussi longues et aussi compliquées simplement pour les avoir entendues ?

- Elles se sont gravées en moi, répartit Agathe. Je suis comme ça.

- D'ailleurs, sais-tu ce que c'est, demanda Ulrich surpris, qu'un polysyllogisme et une vérification ?

- Aucune idée, dit Agathe en riant. » (*HsqII*, p. 47.)

littéraire, qu'il n'y a pas eu de discours véritablement tenu par Hagauer, et qu'il n'existe en réalité que le discours qu'il lit, attribué par Agathe à son mari, par le narrateur à Agathe et qu'il est fortement tenté d'attribuer lui-même à la « voix de référence » du roman, qu'il s'agisse dans ce cas du narrateur ou de l'auteur Musil. On peut éventuellement résoudre cette complexité énonciative en considérant qu'Agathe peut elle-même être considérée comme une « voix de référence ». En rapportant, comme si elle en était elle-même l'énonciateur, les paroles de son mari, alors que le texte précise explicitement qu'elle ne supporte pas sa manière de penser, elle crée donc un effet de dissonance. On peut donc considérer qu'Agathe (et à travers elle le narrateur) fait preuve d'ironie.

#### ▪ Le jargon administratif

Le jargon administratif, tel qu'il est présenté par exemple au début du chapitre 84 du premier livre, semble quant à lui conjuguer les défauts précédemment mis en évidence du jargon universitaire et ceux du jargon journalistique :

Er fand dort den üblichen Haufen von Schriftstücken vor, den ihm Graf Leinsdorf schickte. [...] Das Komitee für Kultus und Unterricht berichtete über den Erfolg der definitiv vorläufig hinausgegebenen Anregung eines großen Frieden-kaiser-und-Völker-Österreichs-Denkmal in der Nähe der Residenz; nach Fühlungnahme mit dem k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht und Befragung der führenden Künstlervereinigungen, Ingenieur- und Architektenvereine hatten sich derartige Meinungsverschiedenheiten ergeben, dass sich das Komitee in die Lage versetzt sah, unbeschadet später sich herausstellen sollender Erfordernisse, falls der Zentralausschuss zustimmte, einen Wettbewerb um die beste Idee eines Wettbewerbs in Hinsicht auf das eventuell zu errichtende Denkmal auszuschreiben. Die Hofkanzlei schickte dem Zentralausschuss nach genommener Einsicht die vor drei Wochen zur Einsichtnahme vorgelegten Vorschläge zurück und erklärte, eine Allerhöchste Willensmeinung derzeit dazu nicht übermitteln zu können, aber es als erwünscht zu erachten, auch in diesen Punkten die öffentliche Meinung zunächst noch sich selbst bilden zu lassen. [...] Und in solcher Art ging es weiter. Ulrich schob das Paket wirklicher Welt zurück und überlegte eine Weile. (*MoE*, p. 363.)<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> « Il y trouva l'habituelle pile de courrier que lui adressait le comte Leinsdorf. [...] Le Comité pour l'Instruction publique et les Cultes adressait un rapport sur le succès de la suggestion provisoirement définitive pour l'érection d'un grand monument, « L'Empereur de la Paix et les Peuples de l'Autriche », à proximité du Palais impérial ; après une prise de contact avec le Ministère impérial et royal de l'Instruction publique et des Cultes, et une enquête au sein des principales associations artistiques et sociétés d'ingénieurs et architectes, de telles divergences de vues s'étaient manifestées que le Comité se voyait dans l'obligation d'ouvrir, sans préjudice des besoins qui pourraient plus tard se faire jour au cas où le Comité central donnerait son approbation, un concours pour la meilleure idée de concours en vue de l'éventuelle érection dudit monument. La Chancellerie impériale renvoyait au Comité, après examen, les propositions qu'on lui avait soumises trois semaines auparavant, et déclarait ne pouvoir faire état du bon plaisir de Sa Gracieuse Majesté à ce sujet, mais juger à propos, même en ces matières, de laisser

Le jargon administratif possède formellement les mêmes caractéristiques que le discours universitaire, alliant la complexité syntaxique au lexique spécialisé, pour produire finalement un discours quasiment incompréhensible, aux limites de l'absurde. La différence entre ces deux types de discours réside dans les motifs de cette forme caractéristique : si le discours universitaire est avant tout destiné à célébrer la supériorité intellectuelle du locuteur, le discours administratif semble dépourvu de toute visée personnelle. Il ressemble donc plutôt, en ce sens, au discours journalistique, puisqu'il consiste, avant tout, à respecter les codes et les normes qui lui sont propres, en faisant passer au second plan ce qui devrait être son objectif premier, à savoir transmettre une information compréhensible. Dans cet extrait, le langage administratif est tout d'abord introduit sous forme de discours indirect par le verbe du dire « berichtete », mais ce discours se transforme peu à peu en une sorte de discours indirect libre (dont l'énonciateur serait « l'administration » de façon générale...), après le point-virgule, puis dans le report du contenu du second courrier. On peut considérer ici qu'il s'agit d'une parodie du discours administratif dans la mesure où le discours proposé par le narrateur ne correspond pas à un discours pouvant être vraisemblablement tenu par un fonctionnaire de l'administration austro-hongroise. S'y accumulent en effet oxymores (« definitiv vorläufig ») et non-sens (« einen Wettbewerb um die beste Idee eines Wettbewerbs [...] auszuschreiben »). L'objectif du narrateur est ici avant tout de caricaturer le discours formel de l'administration et de stigmatiser en même temps ce que nous avons analysé, dans la seconde partie de ce travail, comme l'incompétence et surtout l'inactivisme de tout le système. En effet, si l'on tente malgré tout de saisir le sens de ce charabia, il en ressort que le Comité pour l'Instruction publique et les Cultes tout comme la Chancellerie impériale écrivent à Ulrich pour lui annoncer en définitive qu'aucune décision n'a été prise ni n'est en passe de l'être. On a donc à faire ici à cette forme d'ironie qui présente le discours qu'elle prend pour cible sous une forme « tout à fait inacceptable, même pour celui que [l'ironiste] prend pour cible »<sup>67</sup>. On peut parler d'ironie ici dans la mesure où les voix du narrateur (ou du personnage d'Ulrich, présenté comme lisant son courrier) et de l'énonciateur (c'est-à-dire la voix quasi anonyme et caricaturée à l'extrême de l'administration austro-hongroise) se mêlent intimement. En effet, le lexique et la structure syntaxique de l'énoncé sont à mettre au compte de l'énonciateur, à savoir ici la cible de l'ironie, mais les temps verbaux et les pronoms sont le fait du locuteur, en l'occurrence du narrateur. Le narrateur prend donc en charge un discours représentatif d'une norme, et s'en distancie en même temps, en le présentant d'une manière caricaturale.

---

tout d'abord l'opinion publique se prononcer. [...] Et cela continuait dans le même style. Ulrich repoussa le paquet de monde réel et resta un moment songeur. » (*HsqI*, p. 456.)

<sup>67</sup> Laurent PERRIN, *op. cit.* p. 130.

Si l'on considère, comme nous l'avons fait dans la première partie de ce travail que « la parodie est une forme d'ironie qui consiste à faire écho non seulement à la forme propositionnelle mais aussi partiellement à la forme linguistique d'un discours »<sup>68</sup>, il faut considérer ces reprises ironiques de divers jargons sociaux comme autant de parodies. Mais, comme on l'a dit, ces parodies stylistiques peuvent également se référer plus spécifiquement à des textes littéraires.

#### 1.2.4 Parodie de textes littéraires exogènes

- Parodie du discours scientifique / parodie d'incipit

Nous avons vu que les frontières entre les diverses formes de polyphonie ironique sont souvent floues dans *L'Homme sans qualités*. La frontière qui sépare la parodie de sociolectes et la parodie de textes littéraires ne fait pas exception. Dès les toutes premières phrases du roman, ces deux formes de parodies se confondent, mêlant une imitation satirique du discours scientifique à une transformation stylistique de l'incipit romanesque traditionnel :

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Russland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur, zur Temperatur des kältesten wie des wärmsten Monats und zur aperiodischen monatlichen Temperaturschwankung. Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes und viele andere bedeutsame Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913. (*MoE*, p. 9.)<sup>69</sup>

L'imitation satirique du discours scientifique repose essentiellement sur deux procédés : l'accumulation de termes scientifiques difficilement compréhensibles pour le

---

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 132.

<sup>69</sup> « On signalait une dépression au-dessus de l'Atlantique ; elle se déplaçait d'est en ouest en direction d'un anticyclone situé au-dessus de la Russie, et ne se manifestait encore aucune tendance à l'éviter par le nord. Les isothermes et les isothères remplissaient leurs obligations. Le rapport de la température de l'air et de la température annuelle moyenne, celle du mois le plus froid et du mois le plus chaud, et ses variations mensuelles apériodiques, était normal. Le lever et le coucher du soleil et de la lune, les phases de la lune, de Vénus et de l'anneau de Saturne, ainsi que nombre d'autres phénomènes importants, étaient conformes aux prédictions qu'en avaient faites les annuaires astronomiques. La tension de la vapeur dans l'air avait atteint son maximum, et l'humidité relative était faible. Autrement dit, si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée, mais parfaitement judicieuse : c'était une belle journée d'août 1913. » (*HsqI*, p. 11.)

lecteur profane, associée à l'emploi systématique, à partir de la seconde phrase, d'une structure syntaxique dénuée de toute subjectivité (sujet-verbe-complément(s)). Comme il s'agit des premières phrases du roman, l'on peut se demander s'il est possible de parler ici de « dissonance ». Certes, ce passage est dissonant par rapport au style du narrateur dans le reste du roman. La parodie du discours scientifique se déploie dans l'ensemble de *L'Homme sans qualités* et le ton est donné dès le premier chapitre, où la ville de Vienne et ses habitants sont présentés comme des forces naturelles, dénuées de toute individualité et de toute volonté, et qu'il s'agirait d'analyser et d'expliquer de manière rationnelle, avec l'objectivité détachée du scientifique. Cependant, au moment de la lecture des premières phrases du texte, la voix de référence ne s'est pas encore fait entendre. Or le lecteur se rend compte immédiatement que ces phrases « sonnent faux ». Cette impression de dissonance n'est donc pas liée à un effet de contraste entre ce discours et la voix de référence, mais à un effet de contraste entre ce discours et l'attente du lecteur, ce qu'il est habitué à lire au début d'un roman. Wolfdietrich Rasch propose une analyse très convaincante de cet extrait<sup>70</sup> : selon lui, cet incipit caricature la façon dont un roman doit débiter à l'ère de la modernité et de la toute puissance du modèle scientifique. Dans le contexte de la crise de la narration, cette concentration de termes scientifiques ironise les indications temporelles du roman traditionnel en s'en distanciant. On a donc bien affaire à la transformation stylistique et à la parodie ironique d'un incipit traditionnel. Mais cette ironie est à double tranchant, elle se distancie à la fois de la tradition romanesque et du discours scientifique qu'elle imite. En effet, si l'on y prête bien attention, l'indication temporelle « schöner Augusttag des Jahres 1913 » (« une belle journée d'août 1913 ») ne peut pas se traduire en termes météorologiques, le fait que tout soit météorologiquement en ordre ne nous renseigne pas sur la date précise. Les deux formulations, présentées comme deux alternatives possibles et équivalentes, ne recouvrent en fait pas la même réalité et le vocabulaire spécialisé occupe ici une place qui n'est pas la sienne. Inversement, si l'on se concentre sur le contenu du discours, l'emploi du prétérit, pourtant caractéristique d'un incipit, « sonne faux » lui aussi dans la mesure où un bulletin météo ne peut se donner qu'au présent ou au futur. Musil stigmatise donc ici à la fois l'emploi de termes techniques complexes pour désigner des phénomènes simples, et le mauvais usage qui peut être fait de la science, appliquée aveuglement et de façon exclusive à des domaines qui ne peuvent pas être abordés de façon aussi unilatérale.

L'étude de cet incipit permet de mieux analyser bon nombre de passages du roman. La volonté essayiste de Musil prend en effet régulièrement une dimension proprement « expérimentale »<sup>71</sup> dont l'objectivité, voire la froideur du ton, engendre à la

---

<sup>70</sup> Cf. Wolfdietrich RASCH, *op. cit.* p. 104-105.

<sup>71</sup> Musil parle lui-même de « moralische Experimentallandschaft » pour désigner le milieu qu'il décrit dans son roman (in Robert MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, op. cit.* p. 351.)

fois un décalage ironique par rapport au sujet évoqué et une distanciation par rapport au discours scientifique lui-même. Musil prend ainsi ses distances avec toute approche strictement rationnelle du réel, tout comme le fait son héros Ulrich lorsqu'il refuse lui aussi d'embrasser une carrière scientifique après avoir eu la nette intuition que :

Die innere Dürre, die ungeheuerliche Mischung von Schärfe im Einzelnen und Gleichgültigkeit im Ganzen, das ungeheure Verlassensein des Menschen in einer Wüste von Einzelheiten, seine Unruhe, Bosheit, Herzensgleichgültigkeit ohnegleichen, Geldsucht, Kälte und Gewalttätigkeit, wie sie unsere Zeit kennzeichnen, sollen [...] einzig und allein die Folge der Verluste sein, die ein logisch scharfes Denken der Seele zufügt! [...] die Mathematik, Mutter der exakten Naturwissenschaft, Großmutter der Technik, [ist] auch Erzmutter jenes Geistes, aus dem schließlich Giftgase und Kampfflieger aufgestiegen sind. (*MoE*, p. 40.)<sup>72</sup>

Cette méfiance vis-à-vis d'une rationalisation exacerbée du monde n'est pas sans rappeler la philosophie nietzschéenne. Mais cette philosophie est elle aussi parodiée dans de nombreux passages du roman. Musil semble soucieux, dès lors qu'il ironise un type de discours, de parodier également le discours inverse, et reste ainsi fidèle à sa volonté d'éviter tout dogmatisme.

#### ▪ Parodie du discours nietzschéen

Si la pensée de Nietzsche inspire l'ensemble du roman, la parodie de son discours est quant à elle directement liée à certains personnages, et en particulier à celui de Clarisse. Comme le montre Willi Feld dans sa thèse de doctorat consacrée à la satire au moyen de citations dans *L'Homme sans qualités*<sup>73</sup>, le personnage de Clarisse exprime une volonté de puissance certaine : elle est fière, croit au génie et à la supériorité de l'art, veut incarner le courage, la curiosité et la force qui, chez Nietzsche, caractérisent le surhomme<sup>74</sup>. La relation qui lie Clarisse à la philosophie nietzschéenne est d'ailleurs formulée clairement et à de multiples reprises dans le texte de Musil. Nous nous contenterons d'un exemple tiré du chapitre 84 du roman :

---

<sup>72</sup> « La sécheresse intérieure, le surprenant mélange de sensibilité aux détails et d'insouciance devant l'ensemble, l'extraordinaire solitude de l'homme dans un désert de détails, son inquiétude, sa méchanceté, l'indifférence sans égale de son cœur, sa cupidité, sa froideur et sa violence, toutes caractéristiques de notre temps, ne peuvent être autre chose [...] que la conséquence des pertes que ferait subir à notre âme une pensée aiguisée par la logique ! [...] La mathématique, mère de la science naturelle exacte et grand-mère de la technique, était aussi l'aïeule de cette mentalité qui suscita pour finir les gaz toxiques et les pilotes de guerre. » (*HsqI*, p. 50.)

<sup>73</sup> Willi FELD, *Funktionale Satire durch Zitieren in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, *Mit Exkursen zu Büchner und Frisch*, Philosophische Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, 1978.

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 249 et 257.

Clarisse, im langen, die Füße bedeckenden Nachthemd wie ein kleiner Engel anzusehen, stand aufgesprungen im Bett und deklamierte mit blitzenden Zähnen frei nach Nietzsche. „Wie ein Senkblei werfe ich meine Frage in deine Seele! Du wünschst dir Kind und Ehe, aber ich frage dich: Bist du der Mensch, der Siegreiche, der Gebieter deiner Tugenden? Oder reden aus dir Tier und Notdurft...!?“; im Halbdunkel des Schlafzimmers war das ganz grausig anzusehen gewesen, während Walter sie vergeblich in die Polster herab zu locken versuchte. (*MoE*, p. 368.)<sup>75</sup>

Willi Feld montre que cet extrait fait doublement référence à Nietzsche, dont le nom est d'ailleurs explicitement cité : Clarisse reprend d'une part des termes tirés d'*Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>76</sup> et fait usage du style nietzschéen, hyperbolique et métaphorique. Mais la situation d'énonciation renvoie également à l'œuvre du philosophe : en déclamant du Nietzsche en chemise de nuit, Clarisse semble mettre en pratique un extrait de l'*Ecce homo* (auquel fait d'ailleurs également référence, de façon indirecte, la question « bist du der Mensch ? ») :

Man hat mir gesagt, es sei nicht möglich, ein Buch von mir aus der Hand zu legen – ich störte selbst die Nachtruhe.<sup>77</sup>

Or l'ironie de ce passage réside moins dans la reprise des termes nietzschéens que dans le contraste entre ce discours et, justement, la description de son contexte d'énonciation. L'idéal du discours contraste avec les détails de cette description, qui discréditent le personnage : mi-« ange », mi-bête (avec ses dents qui luisent dans l'obscurité), Clarisse apparaît comme un être en décalage avec la réalité, imprévisible et parfois dérangeant, qu'il s'agit pour Walter de calmer et d'amadouer. Le texte nous montre ainsi clairement que Clarisse n'est pas à la mesure de la philosophie qu'elle énonce, et l'emploi qu'elle en fait devient grotesque justement parce qu'il ne s'agit pour elle que de répéter le discours nietzschéen. Clarisse ne correspond pas en réalité à l'idéal du surhomme, elle n'affirme pas d'identité forte et originale puisque son identité se constitue à partir de ce discours philosophique qu'elle endosse comme un rôle trop grand pour elle. Musil n'ironise donc pas ici la philosophie de Nietzsche, mais un type de réception de cette philosophie. L'ironie repose sur un jeu polyphonique particulièrement complexe, puisque le narrateur

---

<sup>75</sup> « Clarisse, l'air d'un petit ange, dans une longue chemise de nuit qui lui descendait jusqu'aux pieds, bondit sur le lit et déclama, les dents luisantes, dans une libre imitation de Nietzsche : « Comme une sonde je laisse filer ma question dans ton âme ! Tu voudrais enfant et mariage, mais écoute-moi : es-tu quelqu'un qui ait le droit de désirer un enfant ? Es-tu le triomphant, et le maître de tes vertus ? Ou est-ce la bête et le besoin qui parlent en toi ? » Dans la pénombre de la chambre à coucher, ç'avait été un spectacle cruel, tandis que Walter essayait vainement de la ramener sous les couvertures. » (*HsqI*, p. 463.)

<sup>76</sup> Cf. Willi FELD, *op. cit.* p. 253.

<sup>77</sup> *Ibid.* p. 251, cf. Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo*, in *Sämtliche Werke in 15 Bänden* vol. VI, *op. cit.* p. 302. (« On m'a dit qu'il était impossible de lâcher un de mes livres et que je troublais même le sommeil de la nuit. »)



(ou Ulrich, qui assiste à la scène, ce qui brouille encore un peu plus la situation d'énonciation...) présente le personnage de Clarisse comme prenant à son compte le discours nietzschéen, mais montre simultanément, par effet de contraste avec la description du contexte, que Clarisse n'est pas réellement énonciatrice de ses propos, car ceux-ci la dépassent. Paradoxalement Clarisse se perd elle-même, perd son identité, en cherchant celle-ci dans la citation.

Il en va de même pour le personnage de Diotime, qui incarne de manière parodique un autre type de discours littéraire, à savoir le discours *Jugendstil*.

- Parodie du spiritualisme et de l'esthétique *Jugendstil*

Dans le second livre du roman, le discours de Diotime (et en partie celui d'Arnheim) est explicitement associé aux réflexions de Maeterlinck<sup>78</sup>, c'est-à-dire au courant spiritualiste mais aussi à l'esthétique *Jugendstil* qui s'épanouit pleinement dans l'art viennois de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Musil parodie notamment l'idée fondamentale de l'Art nouveau, consistant à chercher l'essence esthétique dans l'étude de la nature. La fin du chapitre 45, relatant la rencontre de Diotime et d'Arnheim, en offre un exemple particulièrement ironique :

Die geheimnisvollen Kräfte in ihnen stießen aufeinander. Es lässt sich das nur mit dem Streichen der Passatwinde vergleichen, dem Golfstrom, den vulkanischen Zitterwellen der Erdrinde; Kräfte, ungeheuer denen des Menschen überlegen, den Sternen verwandt, setzten sich in Bewegung, vom einen zum anderen, über die Grenzen der Stunde und des Tages hinaus; unermessliche Ströme. Es ist in solchen Augenblicken ganz gleichgültig, was gesprochen wird. Aus der senkrechten Bügelfalte empor, schien Arnheims Leib in der Gotteseinsamkeit der Bergriesen dazustehn; durch die Welle des Tals mit ihm vereint, stand auf der anderen Seite einsamkeitsüberglänzt Diotima, in ihrem Kleid der damaligen Mode, das an den Oberarmen kleine Puffen bildete, über dem Magen den Busen in eine kunstvoll gefaltete Weite auflöste und unter der Kniekehle sich wieder an die Wade legte. Die Glasschnüre der Türbehänge spiegelten wie Weiher, die Lanzen und Pfeile an den Wänden zitterten ihre gefiederte und tödliche Leidenschaft aus, und die gelben Calman-Lévy-Bänder auf den Tischen schwiegen wie Zitronenhaine. Wir übergehen, mit Ehrfurcht, was anfangs gesprochen wurde. (*MoE*, p. 185.)<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Cf. « die beiden Behauptungen sind von Maeterlinck, wenn ich mich nicht irre. » (*MoE*, p. 804.)

<sup>79</sup> « Les puissances mystérieuses qui les habitaient se heurtèrent. On ne peut comparer cela qu'au passage des vents alizés, au Gulf Stream, aux vibrations sismiques de l'écorce terrestre ; des forces démesurément supérieures à celles de l'homme, apparentées aux astres, se mettaient en mouvement de l'un à l'autre au-delà des limites de l'heure et du jour ; d'incommensurables courants. Dans de tels instants, les paroles prononcées n'ont aucune importance. Hors du pli vertical de son pantalon, le corps d'Arnheim semblait s'élever dans la solitude de Dieu comme une montagne géante ; unie à lui par la vague de la vallée, Diotime, illuminée de solitude se dressait de l'autre côté, vêtue, à la mode d'alors,

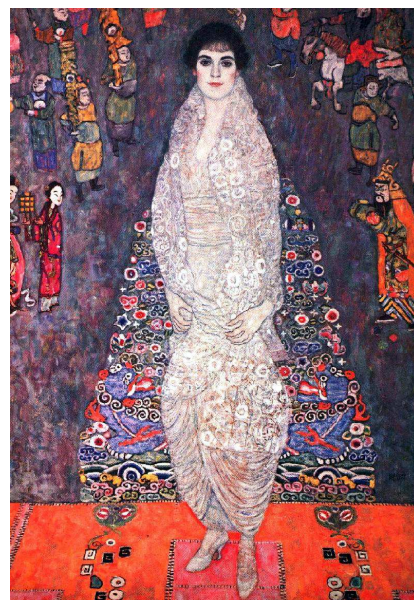
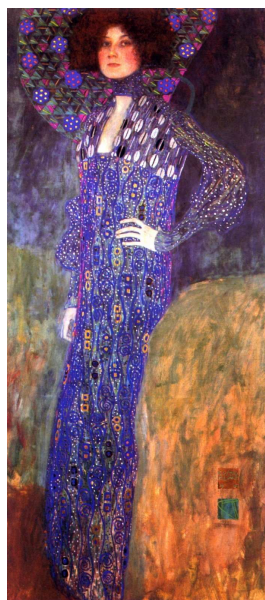
Cette scène de rencontre, présentée du point de vue des personnages, est entièrement imprégnée des tendances de l'Art nouveau. Le *Jugendstil* se manifeste en littérature, comme dans les arts plastiques, par la recherche d'une pureté esthétique, l'importance de l'ornementation, le goût pour l'allégorie et le détail, et surtout par l'importance accordée à la nature<sup>80</sup>. Toutes ces caractéristiques se trouvent concentrées dans cet extrait. Les constructions syntaxiques sont à la fois élaborées et épurées, proches du langage poétique. On peut constater par exemple que la parataxe prévaut sur l'emploi de conjonctions de coordination, ce qui donne à l'ensemble de l'extrait un rythme à la fois plus léger et plus précieux. De manière générale, le rythme syntaxique est très travaillé. Dans la phrase « Kräfte, ungeheuer denen des Menschen überlegen, den Sternen verwandt, setzten sich in Bewegung, vom einen zum anderen, über die Grenzen der Stunde und des Tages hinaus; unermessliche Ströme » par exemple, la juxtaposition de deux propositions participiales apposées et l'accumulation d'éléments en après-dernière position (après le dernier élément de la locution à verbe support « sich in Bewegung setzen »), créent un effet rythmique particulièrement travaillé, comme des coups de pinceaux successifs qui préciseraient et nuanceraient à la fois le thème représenté. Cette imitation des caractéristiques stylistiques de l'Art nouveau se double d'une parodie de ses thématiques. La puissance des sentiments des deux protagonistes est mesurée à l'aune de la nature et du cosmos. La dimension symbolique de ces correspondances est renforcée par l'évocation des quatre éléments, l'air, l'eau, la terre et le feu, se manifestant dans des formes à la fois colossales et dynamiques (les vents, les courants marins, les séismes, les astres). La présence des quatre éléments pourrait renvoyer à l'idée d'une harmonie supérieure, mystérieuse et atemporelle si ces éléments apparaissaient sous une dénomination poétique. Or ce n'est pas le cas ici : les trois premiers termes employés, « Passatwinde » (« vents alizés »), « Golfstrom » (« Gulf Stream ») et « vulkanische Zitterwellen der Erdrinde » (« vibrations sismiques de l'écorce terrestre »), sont tirés du vocabulaire de la géographie ou de la géologie. La dimension ésotérique des « puissances mystérieuses » (« geheimnisvolle Kräfte ») est ironisée ici par la superposition d'un autre type de discours, attribuable aux personnages eux-mêmes qui ne s'abandonneraient pas totalement à la dimension purement spirituelle de leurs sentiments et pour lesquels l'image culturelle et temporelle qu'ils veulent donner d'eux garde une importance

---

d'une robe aux manches légèrement bouffantes qui dissolvait la gorge, juste au-dessus de l'estomac, en une ampleur adroitement plissée et, à partir du genou, revenait mouler le mollet. Les perles de verre des rideaux de porte miroitaient comme des viviers, les lances et les flèches contre les murs tremblaient de leur passion emplumée et mortelle, et sur les tables, les volumes jaunes de Calmann-Lévy restaient silencieux tels des bosquets de citronniers. Nous passerons respectueusement sur les premiers mots échangés. » (*HsqI*, p. 233.)

<sup>80</sup> Pour Peter Altenberg, la nature est la plus grande des artistes (« Die größte Künstlerin vor allem ist die Natur »), cf. Peter ALTENBERG, article « Kunst », in Gotthard WUNBERG (éd.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 504.

fondamentale. La connaissance des phénomènes géographiques cités entrerait alors dans la définition du personnage mondain cultivé, et contredirait l'affirmation hypocrite (mais en accord avec la dimension ésotérique évoquée) selon laquelle « les paroles prononcées n'ont aucune importance » (« Es ist in solchen Augenblicken ganz gleichgültig, was gesprochen wird »). La démythification du discours spiritualiste et de l'esthétique *Jugendstil* se poursuit de la même manière dans la fin du passage : l'évocation de la dimension cosmique des sentiments des personnages est suivie d'une description précise de leurs vêtements, du pli de pantalon d'Arnheim à la robe dernière mode de Diotime. La description de ces vêtements évoque certes elle aussi l'esthétique Art nouveau, qui s'intéresse au jeu des lignes, des courbes et des arabesques. La robe de Diotime (aux manches bouffantes, plissée, resserrée aux mollets) n'est pas sans rappeler certaines affiches de Mucha ou certains tableaux de Gustav Klimt, où la stylisation des formes et l'importance accordée aux motifs végétaux s'expriment de manière plastique :



Mucha, *Moët et Chandon* (1899)    Klimt, *Emilie Flöge* (1902)    Klimt, *Bildnis Baronin Elisabeth Bachofen-Echt* (1914)

Mais dans le même temps, cette description contraste violemment avec la peinture de sentiments qui la précède et semble souligner surtout le fait que les personnages sont avant tout soucieux de leur paraître. L'association de ces signes extérieurs de réussite sociale à l'esthétique Art Nouveau, privilégiant les motifs naturels et végétaux, se poursuit dans la description de la pièce où elle atteint le sommet du ridicule et de l'artifice, puisque l'on a du mal à saisir ce qui permet d'associer « les perles de verre des rideaux de porte » à des « viviers » ou encore les « volumes de Calmann-Lévy » à des « citronniers ». Le monde de correspondances « naturelles », tel que se le représente Diotime, reste en réalité factice et stéréotypé, déterminé par l'idéologie et l'idéal esthétique dont elle est la caricature. En mêlant au discours *Jugendstil* des descriptions et des dénominations matérielles concrètes, Musil en dénonce le caractère artificiel. La

phraséologie de cette esthétique qui, associée au spiritualisme, se fonde sur l'élévation de l'esprit et le détachement par rapport aux valeurs matérielles, ne fait que saupoudrer superficiellement le désir de reconnaissance sociale qui caractérise Diotime et Arnheim. Leur culture est présentée indirectement, c'est-à-dire ironiquement, comme une culture postiche qui ne saurait combler « ce grand trou que l'on appelle âme »<sup>81</sup>. On a donc bien affaire ici à une parodie du *Jugendstil* et du spiritualisme. Même s'il n'est pas fait explicitement référence à des œuvres précises, les allusions suffisent à créer une tension ironique. Cette parodie critique donc ironiquement les discours de l'époque qui, en déplorant le manque d'âme et l'aridité de la science, tombent dans l'excès inverse. Musil revendique au contraire, nous l'avons vu, la conciliation de ces deux modes de connaissance, opposés en apparence, mais selon lui complémentaires, que sont l'intuition (à dimension quasi mystique) et l'exactitude de la pensée rationnelle (qui ne consiste pas uniquement à se gargariser de termes spécialisés).

On voit donc que la polyphonie de *L'Homme sans qualités* peut adopter de multiples formes et entremêler, selon des combinaisons très variées, les voix de l'auteur, du narrateur, du personnage principal, des autres personnages et d'intertextes (sociolectes ou références littéraires) produisant de la sorte de subtils effets de dissonances ironiques. Ces dissonances sont d'autant plus sensibles que Musil joue souvent avec les diverses voix de son roman en juxtaposant des registres stylistiques et idéologiques fortement contrastés.

### 1.2.5 Le jeu de contraste entre les registres

Si l'on observe par exemple plus attentivement le contexte d'apparition des références intertextuelles se rapportant au spiritualisme, l'on peut constater qu'elles entrent très fréquemment dans un jeu de contraste avec d'autres types de discours.

Lors d'une réunion de l'action parallèle, les personnages de Diotime et d'Arnheim se retrouvent assis autour d'une même table, ce qui conduit, dans le texte de Musil à une nouvelle parodie du *Jugendstil*, concentrant en deux phrases toutes les caractéristiques de ce discours, telles que nous les avons déjà analysées précédemment : style parataxique, recours à l'allégorie sous forme de comparaisons, références systématiques à des éléments de la nature. Mais le style change brutalement dès que le narrateur passe à la description d'un autre personnage, en l'occurrence le général von Stumm, représentant d'un esprit beaucoup plus terre-à-terre :

---

<sup>81</sup> *HsqI*, p. 233, cf. *MoE*, p. 185, « das große Loch [...], das man Seele nennt », titre du chapitre qui suit directement ce passage.

Arnheim saß ungerührt dabei, die Lippen wie eine aufgesprungene Knospe atmend geöffnet. Wie ein verschlossener Turm des Fleisches sah Diotima über ein tiefes Tal zu ihm hinüber.

Der General putzte seine Hornbrille. (*MoE*, p. 595.)<sup>82</sup>

Le général représente le milieu militaire, mais est passionné par le monde intellectuel dans lequel évolue Diotime et essaie naïvement de le comprendre sans y parvenir (et pour cause, puisque ce monde nous est présenté d'autre part comme un monde creux). Ses lunettes (caractérisées plus loin dans le texte comme « instrument civil de sagesse »<sup>83</sup> ...) symbolisent sa volonté de se fondre dans le milieu intellectuel de l'action parallèle, qu'il observe à la fois avec curiosité et admiration. En le décrivant en train de les nettoyer, le narrateur caractérise en une phrase la position du général au sein de ce milieu étranger : il tente d'y trouver sa place, nettoyer ses lunettes est une occupation qui lui permet de se donner une certaine contenance, mais trahit en même temps le fait qu'il s'y trouve mal à l'aise. Il s'occupe de ses lunettes, parce qu'il ne participe pas à la discussion. Symboliquement, l'on peut aussi considérer qu'il nettoie ses lunettes parce qu'il voit flou, c'est-à-dire qu'il ne perçoit qu'indistinctement le monde qu'il observe : les discours abstraits et élaborés de Diotime lui sont inaccessibles car il évolue dans un monde beaucoup plus pragmatique et prosaïque. Et ce monde est parfaitement reflété par le caractère simplement informatif de l'énoncé qui le décrit. En adaptant son style aux personnages qu'il dépeint, le narrateur crée donc des effets de contraste qui soulignent plus encore les spécificités des divers discours mis en confrontation et renforcent par là leur aspect caricatural.

On retrouve exactement le même procédé dans l'extrait suivant :

Arnheim hatte unterdessen dem General mitgeteilt, dass sich die Welt seit zwei Menschenaltern in der größten Umwälzung befinde: die Seele gehe zu Ende.

Dem General gab es einen Stich. Du lieber Himmel, das war ja nun wieder etwas Neues! (*MoE*, p. 568.)<sup>84</sup>

Là aussi le discours spiritualiste d'Arnheim entre en collision avec l'esprit terre-à-terre du général von Stumm, qui prend les considérations idéalistes de l'intellectuel au pied de la lettre. Cependant, si l'effet de contraste est identique à celui de l'exemple précédent, la forme change. Dans le premier extrait, les descriptions étaient à mettre au compte du narrateur, même s'ils représentaient l'état d'esprit, la manière de penser des personnages.

---

<sup>82</sup> « Arnheim était assis à côté, serein, les lèvres entrouvertes comme un bouton de rose par la respiration. Pareille à une tour de chair verrouillée, Diotime semblait le regarder par-dessus une profonde vallée. Le général astiquait ses lunettes d'écaille. » (*HsqI*, p. 749.)

<sup>83</sup> Cf. « dieses zivile Instrument der Weisheit » (*MoE*, p. 600.)

<sup>84</sup> « Arnheim, cependant, avait révélé au général que le monde se trouvait depuis deux générations en proie à un bouleversement formidable : l'âme approchait à sa fin. Le général sursauta. Bon Dieu, encore du nouveau ! se dit-il. » (*HsqI*, p. 715.)

Dans ce second exemple, le contraste naît de la confrontation de deux discours à mettre au compte des personnages : le discours indirect rapporté d'Arnheim (signalé par le verbe du dire « mitgeteilt » et l'emploi du subjonctif I), et le discours indirect libre du général (caractérisé par l'interjection « du lieber Himmel », la particule illocutoire « ja » et la ponctuation affective).

Ces effets de contraste peuvent également prendre la forme du discours direct, comme dans l'exemple suivant, où l'idéalisme de Diotime ne s'oppose plus au prosaïsme naïf du général, mais au pragmatisme provocateur de son cousin Ulrich :

So war es einmal bei einer Ausfahrt über Land vorgekommen, dass der Wagen an entzückenden Tälern vorbeirollte, zwischen denen von dunklen Fichtenwäldern bedeckte Berghänge nahe an die Straße herantraten, und Diotima mit den Versen: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben...?“ darauf hindeutete; sie zitierte diese Verse selbstverständlich als Gedicht, ohne den dazugehörigen Gesang auch nur anzudeuten, denn das wäre ihr verbraucht und nichtssagend erschienen. Aber Ulrich erwiderte: „Die Niederösterreichische Bodenbank. Das wissen Sie nicht, Kusine, dass alle Wälder hier der Bodenbank gehören? Und der Meister, den Sie loben wollen, ist ein bei ihr angestellter Forstmeister. Die Natur hier ist ein planmäßiges Produkt der Forstindustrie, ein reihenweise gesetzter Speicher der Zellulosefabrikation, was man ihr auch ohne weiteres ansehen kann.“ (*MoE*, p. 280.)<sup>85</sup>

Le discours totalement pragmatique et matérialiste d'Ulrich entre en collision frontale avec la référence intertextuelle de Diotime au poème romantique « Jäger Abschied » de Joseph von Eichendorff<sup>86</sup>. Le spiritualisme du début du XX<sup>e</sup> siècle partage avec le romantisme du XIX<sup>e</sup> sa méfiance vis-à-vis de la modernité et de l'industrialisation, et sa croyance (parfois proche du mysticisme) en la nécessité d'une réconciliation entre l'homme et la nature. La citation est donc en adéquation avec l'idéologie qui est associée au personnage. Elle reflète également l'autre facette de Diotime, à savoir l'importance qu'elle accorde à son image : en citant Eichendorff, elle prend une pose, se met elle-même en scène en tant que mondaine cultivée. Le narrateur adopte le point de vue correspondant à cette facette du personnage pour commenter la citation : le modalisateur

---

<sup>85</sup> « C'est ainsi qu'un jour, comme ils roulaient à travers la campagne, la voiture avait longé de charmantes vallées entre lesquelles des coteaux couverts de forêts de sapins s'avançaient presque jusqu'à toucher la route ; et Diotime, en les montrant du doigt avait dit : « Qui t'a donc, belle forêt, bâtie si haut dans les airs ?... » Bien entendu, elle citait le poème, sans même seulement faire allusion à la chanson, car cela lui eût semblé banal et vulgaire. Ulrich lui répliqua : « Le Crédit foncier de Basse-Autriche. Vous ignorez, cousine, que toutes les forêts appartiennent au Crédit foncier ? Le Maître que vous alliez célébrer est un inspecteur forestier attaché audit établissement. La nature est ici le produit planifié de l'industrie forestière ; les entrepôts bien alignés d'une fabrique de cellulose, ainsi qu'on peut en juger au premier coup d'œil. » (*HsqI*, p. 353.)

<sup>86</sup> Poème composé en 1810 et mis en musique en 1841 par Felix Mendelssohn-Bartholdy, cf. <http://www.cantate-musikverlag.de/probe/35100.pdf>, consulté le 15-11-2009.

« selbstverständlich » souligne la suffisance de Diotime, en insistant sur le fait qu'elle cite le poème d'Eichendorff et non pas le lied, plus populaire (« verbraucht », si l'on adopte le point de vue de Diotime) de Mendelssohn composé à partir de ce poème. À cette référence culturelle reflétant une vision idéaliste de la nature, Ulrich répond par un discours totalement antipodique. Il fait mine de prendre la question de Diotime au pied de la lettre et explique de façon entièrement pragmatique l'existence de la forêt dont il est question. Cette forêt n'est plus associée à la nature sauvage du romantisme, mais à l'homme de la société moderne, dont les fondements sont le capitalisme (la forêt appartient au Crédit foncier), l'industrie (ici l'industrie forestière), la science et l'utilitarisme (on ne considère plus la beauté esthétique de la forêt, mais son utilité du point de vue industriel ; il s'agit désormais moins d'une forêt, que d'une fabrique de cellulose). La mise en contraste de ces deux discours n'est cependant pas présentée dans le texte comme le fait du narrateur, mais est directement attribuée au personnage d'Ulrich. En effet, sa réponse montre qu'il a compris la référence poétique à laquelle sa cousine fait allusion, puisqu'il en poursuit indirectement la citation en parlant du « Meister, den Sie loben wollen » (« le Maître que vous alliez célébrer »)<sup>87</sup>. L'effet de contraste est donc une réponse provocatrice et ironique d'Ulrich à sa cousine. Mais comme Ulrich est l'une des voix de référence du texte de Musil, le contraste engendré par l'opposition exacerbée des points de vue a de toute manière pour but de relativiser une vision idéalisée du monde, en particulier lorsqu'elle est présentée, comme c'est le cas ici, comme une pose artificielle et fumeuse.

La confrontation entre cette vision idéalisée (mais peu sincère) du monde et la réalité de l'homme moderne apparaît à diverses reprises dans le texte du roman. Dans l'exemple suivant, elle se manifeste dans un discours direct attribué cette fois au personnage de Tuzzi. Mais ici le contraste entre les points de vue divergents ne naît plus d'une opposition entre deux répliques d'un même dialogue, il apparaît au sein du discours d'un unique locuteur (Tuzzi) :

„Darf eine Seele rauchen?“ fragte er und zündete sich eine Zigarette an. (*MoE*, p. 805.)<sup>88</sup>

Le personnage de Tuzzi fait ici preuve d'ironie dans la mesure où il intègre dans son discours un énonciateur dont il se distancie. Cet énonciateur correspond notamment au

---

<sup>87</sup> la première strophe du poème d'Eichendorff est en effet la suivante (je souligne) :

Wer hat dich du schöner Wald  
 Aufgebaut so hoch da droben?  
Wohl den Meister will ich loben,  
 So lang noch mein´ Stimm´ erschallt.  
 Lebe wohl,  
 Lebe wohl, du schöner Wald!

<sup>88</sup> « « Une âme a-t-elle le droit de fumer ? » demanda-t-il en allumant une cigarette. » (*HsqI*, p. 168.)

point de vue spiritualiste de sa femme Diotime qui accorde une place toute particulière à la notion d'âme. Le terme d'« âme » correspond tout bonnement pour elle à la notion d'individu, transposée dans le monde des idées. L'abus qui est fait de cette notion dans le discours spiritualiste de Diotime et d'Arnheim est dénoncé tout au long du roman, et l'emploi ironique du terme « âme » pour désigner tout simplement une personne n'est pas nouveau. Il apparaît notamment dans le titre du chapitre 25, « Leiden einer verheirateten Seele »<sup>89</sup>. En associant le terme d'« âme » à une action aussi prosaïque que celle de fumer, Tuzzi caricature, par contraste, le discours idéaliste et le présente comme inadéquat dans le monde moderne.

Le jeu de contraste entre les différentes voix du roman permet donc de souligner les excès propres à chaque type de discours, ceux des sociolectes, mais aussi et surtout ceux des discours idéologiques. En faisant réciproquement ressortir leurs excès, les discours dogmatiques se discréditent mutuellement et remettent en cause toute interprétation unilatérale du monde, selon les principes de l'ironie constructive. Or cette mise à distance de tout dogmatisme et de tout schéma prédéfini semble concerner l'écriture polyphonique elle-même.

### 1.2.6 Parodie de la polyphonie elle-même

On a vu que l'ironie constructive de Musil se prenait elle-même pour cible, et il semble que ce soit le cas également en ce qui concerne son aspect polyphonique. En effet, dans le chapitre 43 du livre I, Musil pousse le procédé d'écriture polyphonique jusqu'à la dérision, en adoptant, le temps d'une digression, le point de vue de Pepi et Hans, les chevaux du comte Leinsdorf :

[...] es war ein schöner Vormittag, und sie liefen. Vielleicht sind Futter und Laufen die einzigen großen Pferdeleidenschaften, wenn man berücksichtigt, dass Pepi und Hans verschnitten waren und die Liebe nicht als greifbares Verlangen kannten, sondern nur als einen Hauch und Schmelz, der ihr Weltbild zuweilen mit dünn leuchtenden Wolken überzog. Die Leidenschaft des Futters war in einer marmornen Krippe mit köstlichen Haferkörnern aufbewahrt, in einer Raufe mit grünem Heu, dem Schnurren der Stallhalfter am Ring; und in dem Brodgeruch des warmen Stalls zusammengezogen, durch dessen würzigen, glatten Duft wie Nadeln das ammoniakhaltige starke Ichgefühl drang: hier sind Pferde! (*MoE*, p. 175.)<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> « Souffrances d'une âme mariée »

<sup>90</sup> « [...] la matinée était belle, et ils couraient. L'avoine et la course sont peut-être les uniques grandes passions chevalines, si l'on considère que Hans et Pepi étaient castrés, et que l'amour n'était plus pour eux un désir tangible, mais un simple souffle, un éclat qui revêtait parfois leur vision de minces nuages éblouissants. La passion du fourrage était logée dans une crèche de marbre pleine de la meilleure avoine, dans un râtelier plein de foin vert, avec le grincement des licous dans les anneaux ; elle était condensée



Tout comme il adopte parfois le point de vue d'un personnage, sans que ce point de vue ne se réfère à du discours rapporté, voire sans que ce point de vue, poussé à l'extrême soit vraisemblablement acceptable pour la cible de l'ironie elle-même, le narrateur adopte ici la perspective totalement improbable des chevaux. Le début de l'extrait peut encore passer pour la tentative d'un locuteur-énonciateur externe, de deviner (comme l'indique le modalisateur « vielleicht ») ce en quoi peut consister la psychologie chevaline. Mais la subtilité de la description des « sentiments », l'emploi du terme « Liebe » (amour) plutôt que « Trieb » (instinct, pulsion) et l'opposition nuancée du ressenti (« greifbares Verlangen » qui s'oppose à « Hauch und Schmelz ») outrepassent déjà clairement ce que l'on est en droit d'attendre de la description d'un cheval. La suite de l'extrait va plus loin encore en adoptant explicitement le point de vue de l'animal : l'emploi des termes évaluatifs connotés de manière positive « Leidenschaft » et « köstlich » pour désigner le fourrage et l'avoine ne peuvent refléter aucune autre perspective que celle du cheval. Et cette focalisation interne, nous donnant accès au ressenti de Pepi et Hans, culmine dans le terme « Ichgefühl » (je souligne) associé à la forte odeur d'ammoniac qui règne dans l'écurie.

Il ne s'agit pas dans cet extrait de la critique ironique d'une vision du monde trop limitée ou trop dogmatique et l'on peut difficilement parler de dissonance d'un point de vue stylistique. La déstabilisation et l'amusement du lecteur est provoquée uniquement par l'incongruité du point de vue adopté. Il ne s'agit donc pas ici d'une « parodie du discours chevalin », mais bien plutôt d'une parodie de l'écriture polyphonique du roman elle-même. L'ironie de Musil, qui passe par la parodie et la polyphonie, se prend elle-même pour cible, pour ne pas tomber dans le travers qu'elle s'efforce justement de dénoncer, pour relativiser sa propre norme.

Le recours à une forme d'écriture polyphonique, imitant diverses normes de discours et les mettant en même temps en opposition pour mieux les relativiser, est donc l'un des principaux procédés employés par Musil pour créer des effets d'ironie. Or relativiser une idéologie ou un point de vue, cela revient en réalité à le déclasser sur une échelle axiologique qui l'aurait érigé en valeur suprême. Les notions d'évaluation et de scalarisation jouent donc également un rôle important dans l'élaboration de l'ironie du texte.

---

dans l'odeur de pain de l'étable chaude, dans ce parfum épicé, insinuant, que traversait comme des aiguilles, fortement chargé d'ammoniac, le sentiment du Moi, proclamant : « Il y a des chevaux ici ! » » (*HsqI*, p. 221.)

## 1.3 Ironie et évaluation / scalarisation

### 1.3.1 L'énoncé ironique : un énoncé évaluatif

Observons les divers énoncés ironiques analysés jusqu'à présent dans cette troisième partie. Certains d'entre eux expriment explicitement un jugement de valeur. C'est le cas notamment du portrait du « Grand-écrivain » qui regorge de termes évaluatifs positifs pour décrire le « Grand-écrivain » en question et négatifs pour décrire l'écrivain non-médiatique, qui se consacre véritablement à la littérature. Nous avons vu dans quelle mesure cet extrait est dissonant par rapport aux opinions de Musil et donc du narrateur. L'évaluation ironique proposée dans cet extrait est à prendre à rebours et reste donc de ce fait une évaluation : à l'auteur médiatique et plus soucieux de son image que de son œuvre, jugé négativement, Musil oppose l'image positive de l'écrivain passionné, consacré corps et âme à la littérature, et qui ne se laisse pas distraire par le pouvoir lié à la célébrité. Le jugement axiologique proposé dans cet extrait permet de le qualifier de satirique, dans la mesure où l'on a précédemment défini la satire comme une forme d'ironie qui condamne la norme en vigueur au nom de valeurs qu'elle jugerait supérieures. Mais ce type d'énoncés explicitement évaluatifs est assez rare dans *L'Homme sans qualités*.

La plupart du temps, l'évaluation n'est pas contenue dans les termes mêmes de l'énoncé, mais surgit, comme on l'a vu, de la confrontation entre l'énoncé et un autre point de vue possible, qui en disqualifie la suprématie. Ainsi, le récit de la rencontre sentimentale de Diotime et d'Arnheim, sous le signe du *Jugendstil*, ne comporte pas en soi d'éléments évaluatifs. Mais nous avons vu que la parodie du style Art nouveau, mêlée à la description physique détaillée des personnages, présente leur vision du monde à la fois comme une idéalisation exacerbée et par là-même ridicule de leurs sentiments et comme une hypocrisie intellectuelle consistant à dissimuler, sous le discours idéaliste, l'aspiration à une reconnaissance sociale bien concrète. On a donc bien affaire ici aussi à un jugement axiologique condamnant une idéologie et un comportement social, même s'il n'est pas explicitement fait référence à un comportement positif de référence. L'on peut donc dire que l'énoncé ironique n'est pas nécessairement un énoncé évaluatif, mais qu'il implique toujours une évaluation, dans la mesure où il oblige à adopter un point de vue distancié par rapport à la situation décrite et qu'il conduit ainsi à sa relativisation, en termes de valeur.

Toujours à partir des exemples développés précédemment dans cette partie, l'on peut à présent tenter de définir de façon plus systématique quels types de valeurs sont évaluées dans un énoncé ironique.

### 1.3.2 Qu'est-ce qui est évalué dans les énoncés ironiques de *L'Homme sans qualités* ?

Quel que soit l'extrait auquel l'on se réfère, il semble que l'énoncé ironique prenne tout d'abord pour cible de sa distanciation l'énonciateur du discours, que ce soit l'opinion publique dans l'extrait consacré au Grand-écrivain, les divers sociolectes épinglés dans les parodies satiriques de langages professionnels, ou certaines formes littéraires mises à mal dans les pastiches à références intertextuelles.

Mais dans *L'Homme sans qualités* chacun de ces énonciateurs représente en réalité une norme, le « Seinesgleichen », ce « langage tout fait, non seulement de nos lèvres, mais de nos sensations et sentiments »<sup>91</sup>, auxquels veut échapper le personnage d'Ulrich tout autant que son auteur Musil. L'on peut souligner en effet le fait que l'emploi des sociolectes dans le roman n'est pas mis au service de la « couleur locale ». Il ne s'agit pas pour Musil de représenter diverses classes sociales. Le seul exemple de dialecte est (ironiquement !) attribué à l'empereur François-Joseph lui-même :

Der Minister [des Äußeren und des Kaiserlichen Hauses] hatte während des letzten Vortrags bei Sr. Majestät vorgefühlt, welche äußeren Kundgebungen aus Anlass des Jubiläums unter Umständen auf Allerhöchste Billigung rechnen dürften, namentlich, wie weit an Allerhöchster Stelle der Plan genehm sein möchte, dem Zug der Zeit vorgreifend, sich an die Spitze einer internationalen pazifistischen Aktion zu stellen. [...] Aber Se. Majestät in Allerhöchst Ihrer weltbekannten Gewissenhaftigkeit und Zurückhaltung, erzählte er weiter, hätte sofort mit der energischen Bemerkung abgewehrt: „Ah, i mag mi net vordrängen lassen“; und nun wisse man nicht, ob es sich dabei um eine ausgesprochen entgegenstehende Allerhöchste Willensmeinung handle oder nicht. (*MoE*, p. 195.) [je souligne]<sup>92</sup>.

Tous les autres sociolectes parodiés dans le roman se réfèrent à des discours professionnels. À travers ces sociolectes, l'évaluation ne consiste donc pas en une critique sociale, mais en une critique des langages stéréotypés propres aux diverses professions représentées dans le texte. Dans l'extrait qui vient d'être cité, le langage dialectal informel de l'empereur n'a d'ailleurs pas non plus une fonction de peinture sociale. Il ne sert qu'à créer un effet de contraste par rapport au langage excessivement formel qui entoure tout

---

<sup>91</sup> *HsqI*, p. 162.

<sup>92</sup> « Lors du dernier rapport qu'il avait soumis à Sa Majesté, le ministre avait essayé de savoir quelles manifestations extérieures à l'occasion du Jubilé pourraient éventuellement compter sur Sa très haute approbation, et en particulier, jusqu'à quel point pourrait être agréable en haut lieu le projet de prendre la tête d'une vaste action pacifiste internationale, en anticipant sur le cours des événements. [...] Mais Sa Très Gracieuse Majesté, avec le scrupule et la réserve que le monde entier Lui connaissait, continua-t-il, en avait aussitôt écarté l'idée par cette énergique remarque « Ah ! j'n'aime point trop qu'on me mette en avant ! » ; maintenant, on ne savait pas s'il s'agissait d'un catégorique très gracieux refus, ou non. » (*HsqI*, p. 246.)

ce qui a trait à la personne du monarque, et qui est caricaturé ici par l'emploi systématique de l'adjectif « Allerhöchst ». Les parodies de sociolectes poursuivent donc les mêmes fins que les pastiches satiriques littéraires : ils dénoncent un emploi figé du langage. C'est d'ailleurs le propre de la parodie, puisqu'elle consiste à caricaturer un modèle. Or qui dit modèle, dit cadre, répétition de formes, norme. Or c'est justement aux schémas tout faits, qu'ils soient formels ou idéologiques, que Musil veut proposer une alternative. Ce sont eux qui constituent la cible de l'évaluation ironique.

L'on peut objecter que toute évaluation nécessite elle-même une échelle et une norme de référence. Et l'on a vu qu'il existe effectivement une telle norme dans le roman, incarnée par le discours du narrateur (reflétant celui de l'auteur et reflété parfois par le personnage principal Ulrich). Comment concilier dès lors le fait que la portée évaluative de l'ironie musilienne évalue négativement toute référence à une norme standard, et que cette évaluation ne puisse, dans le même temps s'opérer elle-même qu'à partir d'une norme de référence ?

### 1.3.3 L'évaluation ironique et la notion de norme dans *L'Homme sans qualités*

Certes, le discours ironique s'accompagne d'une évaluation. Mais, comme le rappelle Philippe Hamon<sup>93</sup> pour montrer que l'ironie ne saurait se réduire au phénomène de l'antiphrase, une « valeur » ne se définit pas forcément en termes structurellement binaires. Elle s'exprime selon des degrés et des échelles, c'est-à-dire la scalarisation plus ou moins fine d'un champ sémantique. Cela est particulièrement vrai dans *L'Homme sans qualités* où, selon le principe d'ironie constructive, les valeurs ne sont pas prônées ou condamnées de façon manichéenne, mais entrent, grâce aux effets de polyphonie précédemment analysés, dans un système complexe de comparaisons et de relativisations. On a déjà cité cet extrait de « L'Europe déséparée ou petit voyage du coq à l'âne » où Musil oppose « l'homme qui évalue » selon un système naïf d'oppositions antithétiques et « l'homme qui pense, et pour qui les contraires se résolvent en des séries de transitions »<sup>94</sup>.

Musil refuse donc toute vision manichéenne du monde. Cependant il a besoin d'une norme de référence à partir de laquelle peut s'exercer la remise en question ironique des idéologies dogmatiques. Mais il évite de tomber lui-même dans l'écueil qu'il dénonce, dans la mesure où sa norme de référence n'est pas érigée en valeur suprême,

---

<sup>93</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 28.

<sup>94</sup> « L'Europe déséparée ou petit voyage du coq à l'âne », *op. cit.*, p. 149, cf. « Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste », *op. cit.* p. 1088.

garante d'une vérité absolue à partir de laquelle seraient jugées toutes les autres formes de pensée. La norme, dans *L'Homme sans qualités*, est elle-même mouvante, discrète, difficile à cerner, répartie, comme on l'a vu, sur plusieurs instances énonciatives : l'auteur, le narrateur, le personnage principal, voire d'autres personnages du roman. Elle n'entre parfois pas même en jeu dans le processus de relativisation de divers discours contradictoires, qui se discréditent mutuellement par simple effet de juxtaposition.

De plus cette norme ne se prend pas elle-même au sérieux. On a vu par exemple que les effets de polyphonie, que l'on peut considérer comme une constante et donc d'une certaine manière comme une norme propre à l'écriture de Musil, sont eux-mêmes parodiés et entrent par là à leur tour dans un processus d'évaluation ironique. À l'inverse, certains points de vue, pris généralement pour cible de l'évaluation ironique, peuvent basculer ponctuellement du côté de la « norme de référence », brouillant ainsi un peu plus cette notion. C'est le cas par exemple du discours de Diotime dans le chapitre 114 où Ulrich trouve ses propres réflexions mystiques reflétées dans les paroles de sa cousine<sup>95</sup>. Le principe d'écriture ironique de Musil respecte donc le principe de réalité qui permet au texte de rester lisible, tout en demeurant fidèle, y compris dans l'évaluation, à ses réflexions théoriques sur l'ironie constructive et à sa vision du monde ouverte à tous les possibles. Le terme de scalarisation est donc peut-être effectivement mieux approprié à décrire ce procédé d'évaluation se déplaçant sur une échelle de valeurs mouvante et toujours relative.

## 1.4 Synthèse

Au niveau de l'énonciation, l'ironie de Musil passe par des procédés communicatifs paradoxaux signalant que le locuteur adhère au discours qu'il tient ou qu'il rapporte et, en même temps, qu'il n'y adhère pas... Pour pouvoir juger du positionnement du locuteur par rapport au discours tenu, Musil a recours dans son roman à une norme énonciative (un locuteur) de référence, correspondant au narrateur, qui se superpose largement au « sujet parlant » qu'est l'auteur et qui peut également se

---

<sup>95</sup> « Es ist wie ein Netz ausgebreitet, das uns quält, weil es weder hält noch löst. Glauben Sie nicht, dass es Zeiten gegeben hat, wo das anders war? Das Innere trat stärker hervor; einzelne Menschen gingen einen erleuchteten Weg; mit einem Wort, sie gingen, wie man früher gesagt hat, den heiligen Weg, und Wunder wurden Wirklichkeit, weil sie nichts sind als eine immer vorhandene andere Art von Wirklichkeit. » (*MoE*, p. 566), cf. « Cela ressemble à un filet tendu qui nous tourmente parce qu'il ne nous retient ni ne nous laisse partir. Ne croyez-vous pas qu'il y ait eu des époques où les choses en allaient autrement ? La personne intérieure était plus apparente ; des hommes isolés suivaient un chemin éclairé ; en un mot, ainsi qu'on le disait jadis, ils suivaient la voie sacrée ; et les miracles devenaient réalité, puisqu'ils ne sont qu'une autre forme, toujours présente, de la réalité ! » (*HsqI*, p. 713.)

confondre avec l'un ou l'autre des personnages, notamment avec ceux d'Ulrich et d'Agathe. Cet enlacement de diverses voix pour former une voix de référence mouvante, mais fiable, passe par divers procédés polyphoniques, ayant en commun de souligner la consonance de ces instances énonciatives. En dehors de ces confusions entre l'auteur, le narrateur et Ulrich, qui ne prêtent pas à conséquence du point de vue de l'énonciation dans la mesure où ils reflètent une perspective commune, les flous énonciatifs sont rares.

À ces procédés de consonance viennent s'opposer des phénomènes de dissonances polyphoniques. Ces dissonances peuvent être considérées comme ironiques lorsqu'elles ne font pas l'objet d'une distanciation explicite de la part du narrateur. Les voix du texte qui ne reflètent pas la voix de référence précédemment définie correspondent soit à l'opinion commune, soit aux diverses voix des personnages, celles-ci pouvant à leur tour être associées à des sociolectes ou à des références littéraires intertextuelles. On peut alors parler de parodie. Ces diverses voix sont généralement mises en scène de façon « neutre » et apparemment objective par le narrateur. Mais elles donnent très souvent lieu à un texte ironique dans la mesure où un certain nombre d'informations indiquent que la voix de référence ne peut pas y être assimilée stylistiquement ou idéologiquement. Ces informations peuvent être tirées du contexte, qu'il s'agisse du contexte général de la création de l'œuvre (analysé dans la deuxième partie de ce travail) ou de la mise en contraste, au niveau du texte lui-même, de divers registres stylistiques et de divers points de vue. Cette mise en contraste des discours conduit à une relativisation de chacun d'entre eux sur une échelle de valeurs, et il semble donc que tout procédé ironique soit également lié à une forme d'évaluation. Cependant, les énoncés proprement satiriques, où l'on opposerait à la valeur ironisée une valeur supérieure, érigée en norme de référence absolue, sont extrêmement rares dans *L'Homme sans qualités*. On a généralement affaire à une relativisation des valeurs sans référence à une valeur alternative claire. Il est donc plus juste de parler, pour l'ironie de Musil, de nuanciation, de scalarisation sur une échelle instable, plutôt que d'évaluation. La seule certitude du roman est le refus de tout dogmatisme, tant d'un point de vue éthique que d'un point de vue esthétique : la lutte contre toute idéologie unilatérale se double d'une méfiance absolue vis-à-vis de tout discours stéréotypé. L'on comprend dans cette mesure que les seuls personnages échappant généralement à l'ironie du narrateur soient ceux d'Ulrich et d'Agathe, qui tentent de vivre en léger décalage par rapport aux normes de leur société, ainsi que le personnage de Moosbrugger, que la folie place hors de toutes normes.

Aux informations tirées du contexte et de l'énonciation, permettant de repérer les phénomènes de dissonance, viennent s'ajouter des signaux internes à l'énoncé lui-même. Nous en avons déjà vu quelques exemples à la faveur de l'analyse de l'énonciation. Il s'agit maintenant d'analyser de façon plus systématique ces signaux propres aux énoncés.

## 2 Signaux linguistiques de l'ironie au niveau des énoncés

---

Nous avons vu que l'ironie de *L'Homme sans qualités* repose avant tout sur un jeu de distanciation, de contraste et de nuances entre points de vue sur le monde. Au niveau concret du texte, ces divers points de vue sont avant tout reflétés par des variations subtiles au niveau de l'énonciation. Mais ces variations de perspectives énonciatives ne sont perceptibles que parce qu'elles sont signalées au niveau des énoncés par divers indices. Pour comprendre le fonctionnement de l'ironie dans *L'Homme sans qualités* au niveau concret du texte, il s'agit maintenant de déterminer quels sont ces signaux. Nous tenterons d'en établir une liste raisonnée, la plus exhaustive possible, en analysant successivement les énoncés ironiques du texte du point de vue de la syntaxe, de la modalisation et du style. Une fois encore, la catégorisation est un peu artificielle, dans la mesure où ces divers domaines se chevauchent : la modalisation peut s'appuyer sur la syntaxe et l'une et l'autre sont au service du style. Mais cette distinction nous permettra d'analyser le texte de Musil selon différentes problématiques. De même qu'il n'est pas facile de distinguer les angles d'analyse de l'énoncé, il est souvent difficile de séparer l'étude des énoncés de celle de l'énonciation. Nous nous appuierons donc entre autres sur les conclusions précédemment tirées de l'analyse de l'énonciation pour interpréter les signaux présents au niveau des énoncés.

### 2.1 Ironie et syntaxe

#### 2.1.1 Appositions et parenthèses

Le terme d'« apposition » renvoie à des phénomènes très variés. Elle peut apparaître sous la forme de groupes nominaux, adjectivaux ou prépositionnels qualifiants, de relatives explicatives ou encore de complétives. Mais nous nous intéresserons moins à la diversité de ces formes qu'à leur dénominateur commun. En effet, l'apposition peut toujours se définir comme une figure d'ajout, venant se greffer<sup>96</sup> sur un énoncé dit

---

<sup>96</sup> Pour reprendre le terme employé par Jean-Marie Zemb dans sa *Vergleichende Grammatik Französisch-Deutsch* (Teil 1, Dudenverlag, Mannheim, 1978, p. 707.)

« principal ». Ce statut particulier de l'apposition dans l'économie de la phrase permet de lui associer un certain nombre de fonctions stylistiques et pragmatiques. En effet, comme le montre la série d'articles publiés à ce sujet par Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala<sup>97</sup>, l'apposition, en tant que figure d'ajout, établit à la fois une hiérarchie entre le contingent (l'élément ajouté) et l'essentiel (ce à quoi il s'ajoute), et inquiète en retour cette hiérarchie elle-même puisqu'elle comble et souligne en même temps un manque dans la base de l'énoncé principal. Cette mise en cause du UN au niveau de la proposition, qui peut traduire une mise en cause du UN dans la perception du réel, va de pair, dans le texte littéraire, avec une ouverture sur un ailleurs du texte. Dans ce sens, l'apposition permettrait donc également de souligner la finitude du langage. Vue sous cet angle, elle partage ses fonctions stylistiques et pragmatiques avec les effets de parenthèse. Étant donné que l'apposition semble pouvoir être considérée comme un outil particulièrement bien adapté à l'expression d'un point de vue distancié sur le réel et sur le langage, il n'est pas surprenant qu'elle ait des affinités certaines avec l'expression de l'ironie. Dans *L'Homme sans qualités*, les appositions permettent d'introduire les divers types de distanciations évoqués dans la seconde partie de notre travail et propres à l'ironie de Musil : la distanciation par rapport au réel, par rapport à la notion de personne ou plus spécifiquement à la notion d'énonciateur et enfin par rapport à l'unité du texte et à la langue.

La distanciation du narrateur par rapport à la réalité narrée peut se manifester concrètement au niveau du texte par une apposition marquant littéralement une frontière entre les faits évoqués et le point de vue du narrateur. Celui-ci introduit par exemple de la façon suivante le portrait du chef de file de l'Action parallèle :

Die wahrhafte treibende Kraft der großen patriotischen Aktion – die von nun an, der Abkürzung wegen und weil sie „das volle Gewicht eines 70jährigen segens- und sorgenreichen Jubiläums gegenüber einem bloß 30jährigen zur Geltung zu bringen“ hatte, auch die Parallelaktion genannt werden soll – war aber nicht Graf Stallburg, sondern dessen Freund, Se Erlaucht Graf Leinsdorf. (*MoE*, p. 87.)<sup>98</sup> [je souligne]

La distanciation du narrateur se signale de façon tangible au niveau de la construction de la phrase : Le narrateur ne semble pas assumer le contenu de l'apposition, séparée de la proposition principale par deux tirets. Elle est en effet caractérisée par la présence du verbe de modalité « sollen » d'une part, qui joue certes ici le simple rôle d'auxiliaire du futur (et c'est ainsi que le traduit Philippe Jaccottet), mais qui, du fait qu'il peut en

---

<sup>97</sup> Jacqueline AUTHIER-REVUZ et Marie-Christine LALA (éds.), *Figures d'ajout – Phrase, texte, écriture*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.

<sup>98</sup> « Cependant, le véritable moteur de la grande Action patriotique (qui sera nommée désormais par abréviation, parce qu'elle avait à « faire valoir tout le poids d'un jubilé des soixante-dix années riches de soucis et de bénédictions à côté d'un petit jubilé de trente ans », l'*Action parallèle*), n'était pas le comte Stallburg, mais son ami, Son Altesse le comte Leinsdorf. » (*HsqI*, p. 108.)



d'autres circonstances signaler le discours rapporté, suggère malgré tout une légère distanciation de la part du narrateur. D'autre part, on y trouve une citation au discours direct, dont le narrateur ne prend pas la peine de préciser l'origine, puisqu'il s'agit ici surtout pour lui d'indiquer qu'il n'en est par lui-même l'énonciateur. La distanciation syntaxique introduit ainsi une distanciation du narrateur par rapport à l'objet qu'il décrit, et discrédite l'Action parallèle et ses initiateurs, au moment-même où il les présente. Ce recours à l'apposition peut de ce fait être qualifié de satirique.

La satire sociale par le biais des appositions, dans *L'Homme sans qualités*, ne se réduit pas uniquement à ces apartés satiriques du narrateur. Les appositions sont également au service de l'énonciation polyphonique et des dissonances ironiques caractéristiques du texte de Musil, et que nous avons analysées précédemment. Prenons quelques exemples dans des extraits consacrés aux relations qu'entretiennent Diotime et sa jeune suivante Rachel. Dans le chapitre 41 du premier livre, le narrateur décrit la dévotion, l'admiration sans borne que voue la suivante à sa maîtresse et présente comme suit Rachel au chevet de Diotime, juste avant le réveil de celle-ci :

Sie trat an Diotimas Bett, und ihr Auge glitt, anbetend wie ein Bergsteiger den Schneegipfel erblickt, der aus dem Morgendunkel ins erste Blau steigt, über deren Schulter, ehe sie die perlmutterzarte Wärme der Haut mit den Fingern berührte. (MoE, p. 165.)<sup>99</sup> [je souligne]

L'apposition permet ici d'introduire une parodie de l'esthétique *Jugendstil*, consistant, comme on l'a vu, à chercher l'essence esthétique dans la contemplation de la nature. L'apposition de notre exemple ne correspond pas du tout au style du narrateur et reflète donc la position d'un énonciateur autre. Cet énonciateur peut être soit le discours *Jugendstil* en général, soit Diotime, dont l'idéologie teinte tout le chapitre, soit la suivante Rachel elle-même, qui n'est certes pas présentée comme formulant explicitement ces pensées au réveil de Diotime, mais qui est toute imprégnée de la philosophie de cette dernière et des lectures que lui conseille sa maîtresse. Ces lectures servent d'ailleurs de prétexte à d'autres jeux polyphoniques :

[...] wenn sie [Rachel] einen Roman in der Hand hatte, den ihr Diotima als großes Kunstwerk bezeichnete,– und solche las sie am liebsten –, dann verstand sie die

---

<sup>99</sup> « Elle s'approchait du lit de Diotime, et ses regards, adorants comme ceux d'un alpiniste qui aperçoit, montant des ténèbres du matin, une cime de neige s'élever dans le bleu du ciel, glissaient sur les épaules de sa maîtresse, avant qu'elle n'effleurât de ses doigts la chaleur délicate comme nacre de la peau. » (HsqI, p. 208.)

Geschehnisse natürlich nur so, wie man einem lebhaften Vorgang aus großer Entfernung oder in einem fremden Land zusieht. (*MoE*, p. 164.)<sup>100</sup> [je souligne]

Il est difficile là aussi de déterminer qui peut être l'énonciateur du point de vue exprimé dans cette parenthèse. Qui de Diotime ou de Rachel lit avec prédilection les « grandes œuvres » ? Dans les deux cas, la parenthèse introduit un décalage ironique entre la notion de « préférence », de goût, qui désigne généralement une opinion personnelle, subjective, et la notion de « grandes œuvres ». En effet, si le contenu de la parenthèse est à mettre au compte de Rachel, celle-ci ne lit ces romans avec prédilection que parce que sa maîtresse les a qualifiés de grands romans, son opinion personnelle s'efface entièrement derrière celle de sa maîtresse. Mais il est également possible d'attribuer ce point de vue à Diotime : celle-ci est en effet si soucieuse d'affirmer son adéquation totale à un monde spirituel supérieur, tout entier tourné vers la notion d'« âme », que son orientation idéologique perd tout naturel et que le paraître semble finalement plus important pour elle que de réelles convictions. Il serait donc tout à fait vraisemblable que ses lectures de prédilection soient celles que l'élite culturelle qualifie de « grandes œuvres ». L'ambiguïté des voix dans cette parenthèse n'est sans doute pas accidentelle et permet de dénoncer ironiquement à la fois la naïveté de la suivante et la vanité de la maîtresse.

Pour relativiser, selon les principes de l'ironie constructive, cette ironie que l'on pourrait qualifier ici de satirique, Musil met également les appositions au service d'une distanciation par rapport à ce que nous avons qualifié précédemment de « voix de référence ». L'une de ces « voix de référence » dans le roman correspond au personnage principal Ulrich, dont le point de vue coïncide très fréquemment avec celui du narrateur. Dans le second livre du roman, celui-ci retrouve sa sœur Agathe qu'il n'avait pas vue depuis des années et reconnaît en elle son double sublimé. Tous deux font alors l'expérience de ce qu'Ulrich appelle « l'autre état », ont le sentiment d'être en union avec eux-mêmes et avec le monde, ce qui semble leur permettre de dépasser un instant ce que nous avons présenté comme la crise de la modernité. L'ironie « satirique » qui occupait une large place dans le premier livre se fait donc plus discrète dans le second, et cède la place à une autre forme d'ironie : en effet, Musil reste fidèle à son esprit de distanciation, même lorsqu'il donne à sentir un monde mystique proche du sublime. Et l'apposition occupe là encore une place de choix dans ce jeu de distanciations. Ainsi par exemple dans le chapitre 12 de ce second livre, alors même qu'il évoque une expérience quasi mystique, qui n'a rien en commun avec le spiritualisme de façade dont se réclame Diotime, Ulrich prend ses distances, par le biais d'une apposition, avec le vocabulaire des grands mystiques dans la lecture desquels il s'est plongé :

---

<sup>100</sup> « [...] lorsqu'elle avait entre les mains un roman dont Diotime lui avait dit que c'était un grand chef-d'œuvre (c'était ceux qu'elle préférait lire), elle n'en comprenait naturellement le déroulement que comme on assiste de très loin, ou dans un pays étranger, à des événements animés. » (*HsqI*, p. 206.)

„Sie nennen es ein ‚Entwerden‘ und behaupten doch, in vollerer Weise zu leben als je: Sind das nicht, wenn auch von der Schwierigkeit des Ausdrucks flimmernd verhüllt, dieselben Empfindungen, die man noch heute hat, wenn zufällig das Herz – gierig und gesättigt‘, wie sie sagen! – in jene utopischen Regionen gerät, die sich irgend- und nirgendwo zwischen einer unendlichen Zärtlichkeit und einer unendlichen Einsamkeit befindet?!“ (*MoE*, p. 753.)<sup>101</sup> [je souligne]

En appliquant la même attitude distanciée à son propre égard qu’à l’égard de ses contemporains, en réajustant et en nuancant constamment ses positions, y compris son autoanalyse, Ulrich évite tout dogmatisme et toute catégorisation. Cette distanciation, à l’œuvre dans le discours du personnage lui-même, est accentuée encore par le discours du narrateur qui l’accompagne. Ainsi par exemple, dans le chapitre 8 du second livre, Ulrich rejoint sa sœur dans le salon, et la scène est décrite comme suit :

Am Rande dieser stilvollen Unwirtlichkeit des Salons – denn das Arbeitszimmer, worin er sich am ersten Morgen niedergelassen hatte, war Ulrich überlassen geblieben – ungefähr dort, wo in einer ausgebrochenen Ecknische wie ein strenger Pfeiler der Ofen stand und eine Vase am Haupt trug (und genau in der Mittellinie seiner Vorderseite auf einem in Hüfthöhe rundum laufenden Bord einen einzelnen Leuchter), hatte sich Agathe eine höchstpersönliche Halbinsel geschaffen. (*MoE*, p. 717.)<sup>102</sup> [je souligne]

Si elle n’était entrecoupée de parenthèses, la description de cette scène donnerait à voir Agathe dans un décor hors du réel (cf. « am Rande »), isolée sur sa presqu’île de lumière, près d’un poêle qui prend des allures de colonne dans ce décors quasi mythologique. Même le style tend à s’élever (cf. « eine Vase am Haupt trug »), mais déjà presque trop, et l’on peut se demander s’il ne s’agit pas déjà de dérision. Car Musil veut clairement éviter la tentation de se laisser aller au lyrisme, comme en témoignent les deux parenthèses qui viennent briser le rythme de la phrase, en apportant prosaïquement des explications détaillées, l’une sur les raisons de la présence d’Agathe dans le salon, l’autre sur l’emplacement de la lampe. Ces explications non indispensables offrent un contre poids ironique qui relativise (mais par là-même autorise aussi peut-être, aux yeux de Musil) la

---

<sup>101</sup> « Ils appellent cet état une agonie et affirment pourtant vivre plus pleinement que jamais : ne sont-ce pas là, encore qu’enveloppées dans l’obscurité flamboyante de l’expression, les sensations mêmes que l’on éprouve aujourd’hui quand par hasard le cœur (avide et rassasié, comme ils disent !) pénètre dans ces régions utopiques qui s’étendent quelque part et nulle part entre une tendresse infinie et une infinie solitude ? » (*HsqII*, p. 107.)

<sup>102</sup> « Sur le bord de cette noble et froide austérité [du salon] (Ulrich ayant gardé le cabinet de travail où il s’était installé le premier matin), à peu près à l’endroit où, dans une niche d’angle, le poêle se dressait tel un sévère pilier, surmonté d’un vase et portant, sur un rebord qui le ceinturait à la hauteur des hanches, exactement dans la ligne médiane de sa face antérieure, un unique chandelier, Agathe s’était créé une presqu’île strictement personnelle. » (*HsqII*, p. 64.) [l’on peut constater que Philippe Jaccottet a pris ici la liberté de supprimer les marques typographiques de la seconde parenthèse.]

tonalité idéaliste de la scène. Le narrateur refuse ainsi que son texte soit pris trop au sérieux.

Cette distanciation par rapport à sa propre écriture exprime une relation ironique à la notion de narration elle-même. Nous avons vu, lors de l'analyse de l'énonciation ironique, que la distanciation passe aussi bien souvent par un jeu de contrastes entre deux « types » de discours. Cela vaut tout particulièrement pour la distanciation par rapport à la notion de narration, et là encore l'apposition, qui permet de créer un contraste entre l'énoncé apposé et l'énoncé principal, se montre très efficace. C'est de cette façon par exemple que Musil épingle, en souriant, le discours scientifique qu'il emploie sans distinction pour débattre de tous types de sujets, comme par exemple, dans l'extrait suivant, pour expliquer l'emploi d'un système de sténographie plutôt que d'un autre :

Die Handelsschulen lehrten das System Vogelbauch [Kurzschriftsystem] und setzten jeder Änderung ihren Widerstand entgegen, dem sich – dem Gesetz der Trägheit folgend – die Kaufmannschaft natürlich anschließe. (*MoE*, p. 350.)<sup>103</sup> [je souligne]

Le contraste entre le discours de l'énoncé apposé et celui de l'énoncé principal peut également fonctionner dans le sens inverse. Musil parodie ainsi dans le chapitre 60 du premier livre, intitulé déjà ironiquement « Ausflug ins logisch-sittliche Reich »<sup>104</sup>, le discours juridique de son temps. Il est question dans ce chapitre du personnage de Moosbrugger, dont les capacités mentales font débat et dont il s'agit de déterminer s'il est oui ou non responsable de ses actes. Musil parodie le langage juridique en exposant le problème dans un paragraphe structuré en trois points et reprenant le jargon technique des hommes de loi. Mais il insère dans ce discours une parenthèse complètement décalée :

Und drittens nimmt die juristische Logik an, dass in allen Geisteskranken – mit Ausnahme jener ganz unglücklichen, welche die Zunge herausstrecken, wenn man sie fragt, wie viel sieben mal sieben ist, oder „Ich“ sagen, wenn sie den Namen Sr. Kaiser- und Königlichen Majestät angeben sollen – ein Minimum von Unterscheidungs- und Selbstbestimmungsfähigkeit noch vorhanden sei. (*MoE*, p. 244.)<sup>105</sup> [je souligne]

---

<sup>103</sup> « Les Écoles de commerce enseignaient le système Vogelbauch et opposaient à tout changement une résistance à laquelle s'associait naturellement, selon le principe d'inertie, le monde commercial tout entier. » (*HsqI*, p. 440.)

<sup>104</sup> « Excursion dans le royaume logico-moral » (*HsqI*, p. 305.)

<sup>105</sup> « Tertio : la logique juridique admet qu'il demeure chez tous les aliénés (à l'exception de ces malheureux qui vous tirent la langue quand vous leur demandez combien font sept fois sept ou disent « Moi » quand ils devraient citer avec respect le nom de Son Impériale et Royale Majesté) un minimum de discernement dans la détermination. » (*HsqI*, p. 307.)

Le contraste entre cette parenthèse présentant avec humour certains exemples concrets d'aliénation et le discours sérieux et théorique dans lequel elle s'insère, accentue encore l'inanité de celui-ci. De plus elle permet d'éplinger au passage une autre catégorie socio-professionnelle, à savoir les psychologues chargés d'évaluer la santé mentale des criminels, puisque les questions posées à ces derniers sont en réalité aussi dénuées de sens que les réponses obtenues.

Les appositions sont donc un outil particulièrement bien adapté à l'expression de l'ironie. Elles peuvent introduire un décalage polyphonique entre la voix du narrateur et celle d'autres énonciateurs, qu'il s'agisse de certains personnages du texte ou plus généralement de courants de pensée propres à la Vienne du début du XX<sup>e</sup> siècle. L'ironie est souvent dans ce cas proche de la satire. Mais ces contrastes énonciatifs qu'introduisent les appositions au sein même de l'énoncé peuvent également prendre d'autres formes syntaxiques. Dans le texte de Musil, la parataxe, notamment, est mise au service des mêmes objectifs.

### 2.1.2 Enchaînements parataxiques et contrastes

Tout comme les appositions et les parenthèses, les contrastes au niveau des enchaînements d'énoncés introduisent des décalages énonciatifs, créant ainsi des effets de distanciation. Ces effets sont assez rares dans le texte, mais extrêmement efficaces lorsqu'ils apparaissent. On a déjà vu lors de l'analyse de l'énonciation que l'ironie du texte, lorsqu'elle repose sur la polyphonie, passe généralement par un jeu de contrastes entre des types de discours et des points de vue clairement distincts. Au niveau de la syntaxe, l'on peut constater que cet effet de contraste est encore plus efficace lorsque les énoncés s'enchaînent de manière parataxique. Reprenons un exemple déjà mentionné lors de l'analyse de l'énonciation :

Wie ein verschlossener Turm des Fleisches sah Diotima über ein tiefes Tal zu ihm hinüber.

Der General putzte seine Hornbrille. (*MoE*, p. 595.)<sup>106</sup>

L'on sent intuitivement que si les deux points de vue mis en balance étaient reliés de manière hypotaxique, par exemple de la façon suivante: « Wie ein verschlossener Turm des Fleisches sah Diotima über ein tiefes Tal zu ihm hinüber, während der General mittlerweile seine Hornbrille putzte »<sup>107</sup>, l'ironie du texte y perdrait en efficacité. Cette intuition peut s'expliquer plus objectivement par le fait que les deux discours en présence

---

<sup>106</sup> « Pareille à une tour de chair verrouillée, Diotime semblait le regarder par-dessus une profonde vallée. Le général astiquait ses lunettes d'écaille. » (*HsqI*, p. 749.)

<sup>107</sup> « Pareille à une tour de chair verrouillée, Diotime semblait le regarder par-dessus une profonde vallée, alors que le général astiquait, pendant ce temps, ses lunettes d'écaille. »

appartiennent à deux registres totalement différents : le premier énoncé, qui comporte une comparaison et une métaphore, relève d'un style très maniéré, représentatif du personnage de Diotime, alors que le second énoncé se caractérise par la sobriété toute militaire du général. Or la parataxe place ces deux types de discours totalement dissonants sur un plan d'égalité. Le narrateur ne se positionne pas par rapport à ces points de vue. Il les rapporte l'un comme l'autre avec la même apparence d'objectif et de sérieux, indispensable à toute formulation ironique.

La relation entre parataxe et polyphonie peut servir l'ironie du texte de diverses manières. Elle peut souligner, comme nous venons de le voir, le contraste entre deux points de vue antipodiques attribués à deux personnages différents. Elle peut également souligner les contradictions internes de certains personnages. C'est le cas notamment dans l'exemple suivant, tiré du chapitre 41 du premier livre, où Diotime prépare la première réunion des membres de l'Action parallèle :

Es wäre aber die sinnliche Berührung mit dem großartigen Frauenkörper bei weitem nicht so schön für [Rachel] gewesen, würde sie nicht völlig durchstrahlt worden sein von der moralischen Bedeutung Diotimas.

„Hast du für Seine Erlaucht den Stuhl mit den Armlehnen hingestellt? An meinen Platz die kleine silberne Glocke? Auf dem Platz des Schriftführers zwölf Bogen Papier gelegt? Und sechs Bleistifte, Rachelle, sechs, nicht bloß drei, am Platz des Schriftführers?“ sagte Diotima [...] (*MoE*, p. 166.)<sup>108</sup>

Au niveau de l'énonciation, le contraste réside dans la mise en parallèle des deux facettes de Diotime, telles que nous les avons déjà décryptées précédemment : d'une part, elle se donne l'apparence d'une femme tournée entièrement vers l'intellect et le spirituel. Cette image de Diotime est notamment reflétée par la vision que s'en fait sa naïve suivante, Rachel. La représentation sublimée que se fait Rachel de sa maîtresse repose en effet sur la « signification morale » à laquelle elle l'associe. À cette facette idéalisée de Diotime s'oppose d'autre part l'importance que ce personnage accorde à son image sociale et au monde matériel. C'est sur cette opposition que se fonde l'ironie de l'extrait analysé : Alors que l'objectif de la réunion de l'Action parallèle est supposé être la naissance d'une « grande idée » sur fond de riches débats intellectuels, Diotime ne se préoccupe en réalité que de sa préparation du point de vue des détails matériels. Cette importance accordée à l'aspect matériel des choses est caricaturée dans le texte par l'insistance du personnage sur des détails concrets parfaitement insignifiants, tels que le nombre exact de feuilles de papier et de crayons dont doit disposer le secrétaire. Au niveau syntaxique, cette mise en

---

<sup>108</sup> « Mais ce contact sensuel avec un majestueux corps de femme n'eût pas été de fort loin aussi beau pour elle, s'il n'avait été irradié tout entier par la signification morale de Diotime.

« As-tu pensé à mettre le fauteuil pour Son Altesse ? La petite cloche d'argent à ma place ? Douze feuilles de papier à la place du secrétaire ? Et six crayons, Rachèle, six, pas trois, pour le secrétaire ? » Tels furent, ce jour-là, les premières paroles de Diotime. » (*HsqI*, p. 208.)

opposition entre l'être et le paraître est rendue ironique par l'usage qui est fait de la parataxe. En effet, en passant sans transition de la vision idéalisée de Diotime par sa suivante au discours direct du personnage reflétant ses véritables priorités et préoccupations, le narrateur adopte la position d'apparente neutralité qui caractérise le discours ironique. Cette apparente objectivité du narrateur se double cependant, exactement dans le même temps, d'une distanciation efficace puisque la parataxe a en fait pour effet de souligner la contradiction entre l'image et la « réalité » du personnage, de même que la juxtaposition du noir et du blanc par exemple frappe l'œil plus efficacement que si ces deux couleurs sont séparées par un dégradé de gris.

Enfin, l'usage de la parataxe peut également servir l'ironie du texte sans qu'elle soit associée à une mise en contraste de discours opposés, comme par exemple dans l'extrait suivant, décrivant justement le début des débats idéologiques au sein de l'Action parallèle, après le discours d'introduction de Diotime :

[...] Mit diesen Worten eröffnete sie die Diskussion.  
Zunächst trat Schweigen ein. (*MoE*, p. 172.)<sup>109</sup>

L'effet de contraste accentué par la parataxe ne repose pas ici sur la polyphonie mais sur l'opposition de termes *Diskussion* (discussion) / *Schweigen* (silence). La locution verbale *die Diskussion eröffnen* (ouvrir la discussion) crée à la lecture un effet d'attente : puisque « ouvrir une discussion » signifie « commencer une discussion », l'on s'attend *a priori* à ce que cette discussion soit poursuivie. Or ce n'est pas le cas. En faisant l'économie, pour relier ces deux énoncés, de la conjonction de coordination *aber* qui aurait marqué cette opposition entre la situation attendue et la situation narrée, le texte de Musil accentue ce contraste et souligne par la même occasion, au niveau du sens, la stérilité et l'inactivisme de l'élite viennoise (déjà évoqués dans la deuxième partie de ce travail).

Citons un dernier exemple, où la conjonction de coordination « *aber* » n'est pas éludée, mais où la construction syntaxique n'en est pas moins parataxique. Il s'agit d'une petite scène où Soliman, le jeune serviteur d'Arnheim, persuadé d'être le fils d'un prince africain, prétend déclarer son amour et sa fidélité à Rachel, la suivante de Diotime :

[...] der afrikanische Fürsteneid bestand darin, dass Rachel ihre Hand zwischen den Knöpfen seiner Joppe und seines Hemdes auf seine nackte Brust legen sollte, während er die Beteuerung aussprechen und mit seiner eigenen Hand Rachel das gleiche tun würde wie sie ihm; aber Rachel wollte nicht. (*MoE*, p. 336.)<sup>110</sup>

<sup>109</sup> « C'est en ces termes qu'elle ouvrit la discussion.

Il n'y eut d'abord qu'un long silence. » (*HsqI*, p. 215.)

<sup>110</sup> « [...] le serment de prince africain consistait à ce que Rachel lui mît la main, entre les boutons de sa veste et de sa chemise, sur la poitrine nue, pendant qu'il prononcerait la formule et que sa propre main ferait à Rachel ce qu'elle-même lui devait faire ; mais Rachel ne voulait pas. » (*HsqI*, p. 421-422.)

La réaction de Rachel est exprimée de façon lapidaire par une proposition coordonnée séparée par un point-virgule de la proposition hypotaxique qui la précède. Cette séparation syntaxique reflète à l'échelle du texte le décalage entre l'attitude des deux personnages : celle de Soliman, personnage exubérant, tentant ici d'accéder à ses fins par sa loquacité et celle de Rachel, qui comprend bien les intentions du beau-parleur et y réagit avec prudence et retenue. L'ironie de cet extrait réside dans le fait que la brève description de la réaction de Rachel crée un effet de distanciation par rapport à l'énoncé complexe qui précède, et qui met en jeu deux propositions subordonnées conjonctives dont la seconde est, qui plus est, complétée par une proposition coordonnée. Alors que cet énoncé est présenté de manière apparemment neutre par le locuteur, le contraste permet de souligner le fait que la description du serment africain est en réalité à mettre au compte de Soliman. Le point de vue du locuteur, selon lequel l'unique objectif du jeune serviteur est de poser sa main sur la poitrine de Rachel, n'est pas exprimé, mais transparait clairement grâce à l'effet de décalage entre les deux énoncés.

La parataxe sert donc, tout comme l'apposition, à mettre en lumière des décalages énonciatifs. Mais, dans l'usage qui en est fait par Musil dans *L'Homme sans qualités*, elle se distingue de l'apposition par le fait qu'elle exprime ces contrastes en excluant en apparence (justement par l'absence de hiérarchisation syntaxique) tout positionnement subjectif de la part du narrateur. Cette absence de positionnement explique l'efficacité de la parataxe quand les discours mis en opposition sont assez contrastés pour que l'effet de distanciation puisse naître de leur simple juxtaposition. Mais comme nous l'avons vu précédemment, les positions exprimées dans le roman sont rarement manichéennes et les nuances dans les points de vue nécessitent généralement des signes tangibles de la distanciation (voire de l'évaluation) indispensable à tout effet d'ironie. Ces signaux de positionnement des énoncés par rapport à la « voix de référence » passent, au niveau concret du texte par divers marqueurs de modalisation.

## 2.2 Ironie et modalisation

Avant toute analyse il convient de définir ce que recouvre ici le terme de « modalisation » puisque, dans un article de 1981 déjà, André Meunier constatait que les termes liés à la notion de modalité et de modalisation présentent des emplois « variés » et « discordants »<sup>111</sup>. Les linguistes s'accordent cependant en général sur une définition large de la notion, comme expression, via certains marqueurs linguistiques, de la

---

<sup>111</sup> André MEUNIER, « Grammaire du français et modalités. Matériaux pour l'histoire d'une nébuleuse », in *DRLAV* 25, 1981, p. 119-144.



subjectivité ou de l'engagement du locuteur par rapport à ce qui est énoncé. Oswald Ducrot souligne que ces marqueurs peuvent concerner la nature des principes argumentatifs, la force avec laquelle ces principes sont convoqués ou encore l'attitude du locuteur à l'égard des énonciateurs<sup>112</sup>. Ces marqueurs se prêtent donc particulièrement bien à l'expression d'une distanciation ironique. Dans le roman de Musil, le positionnement ironique du locuteur peut être plus ou moins visible et plus ou moins sensible selon les marqueurs linguistiques de la subjectivité qui entrent en jeu et dont l'éventail s'étend d'une simple ponctuation affective à l'emploi de composants de proposition évaluatifs, en passant par toutes les nuances qu'offrent les mots du discours.

### 2.2.1 Ponctuation affective

L'un des signaux les plus économiques de la modalisation consiste en l'emploi d'une ponctuation affective, manifestant un positionnement du locuteur par rapport à l'énoncé qu'il vient de formuler.

Dans *L'Homme sans qualités*, les points d'exclamation ne sont pas rares. Il est cependant toujours difficile de décider s'ils accompagnent du discours indirect libre et sont alors à mettre au compte de l'énonciateur de ce discours, ou s'ils sont le fait du locuteur, c'est-à-dire (hors discours direct) du narrateur. Citons quelques exemples :

[...] aber bei den zwischen ehrbarer Unzerreißbarkeit und dem Spinnengewebe der Lüsternheit liegenden Abstufungen der Wäsche machte sie jetzt Zugeständnisse an die Schönheit, die sie vordem als unwürdig einer intelligenten Frau bezeichnet haben würde. Bemerkte es jedoch Giovanni (Tuzzi hieß Hans, aber er wurde aus Stilgründen zu seinem Nachnamen passend umgetauft), so errötete sie bis an die Schultern und erzählte etwas von der Frau von Stein, welche sogar einem Goethe keine Zugeständnisse gemacht hätte! (*MoE*, p. 334.)<sup>113</sup> [je souligne]

La coprésence dans l'énoncé de la proposition exclamative et d'une parenthèse ironique nous permet de voir que la ponctuation affective participe généralement de l'ambiguïté

---

<sup>112</sup> Oswald DUCROT, « À quoi sert le concept de modalité ? », in Norbert DITTMAR et Astrid REICH, *Modality in Language Acquisition*, de Gruyter, Berlin / New York, 1993, p. 128.

<sup>113</sup> « Mais dans les infinies nuances proposées par la lingerie, de l'honnête inusable à l'arachnéen lascif, elle faisait maintenant des concessions à la beauté qu'elle eût déclarées naguère indignes d'une femme intelligente. Que Giovanni cependant en fit la remarque (Tuzzi s'appelait Hans, mais pour des raisons de style on avait adapté son prénom à son patronyme), elle rougissait jusqu'aux épaules et parlait de Madame de Stein qui n'avait jamais fait de concessions, même à un homme comme Goethe ! » (*HsqI*, p. 419.) L'on peut noter que la traduction de la parenthèse par Philippe Jaccottet prend le parti, avec l'emploi du plus-que-parfait, d'attribuer à Diotime la responsabilité du changement de prénom. Ce parti-pris, associé à une volonté de fluidité, qui choisit de ne pas traduire le terme « etwas », a pour conséquence que, dans la version française du texte, l'exclamation s'interprète beaucoup plus clairement comme du discours indirect libre.

polyphonique sur laquelle repose très souvent l'ironie du roman. En effet, la parenthèse introduit d'emblée une confusion des points de vue énonciatifs : il est difficile ici de décider qui a rebaptisé Tuzzi, puisque la tendance à l'italianisation des prénoms a été précédemment attribuée à Diotime<sup>114</sup> mais que les décisions relatives au style du texte sont censées relever de l'autorité du narrateur. Et cette confusion des points de vue, initiée par la parenthèse, interdit toute interprétation univoque de l'exclamative finale : s'agit-il ici de discours indirect à mettre au compte de Diotime (comme le laisserait penser l'emploi du verbe introducteur de discours « erzählte » et l'emploi du subjonctif II « gemacht hätte ») ou d'un énoncé ironique à mettre au compte d'un narrateur qui parodierait le point de vue de son personnage (dans la mesure où le terme « etwas » indique qu'il ne s'agit pas de retranscrire fidèlement un discours tenu par Diotime) ?

Ce cas de figure se répète fréquemment dans le texte. Dans l'exemple suivant, l'ambiguïté naît de la possibilité d'attribuer l'exclamative soit au narrateur, soit au personnage du général Stumm :

Als Offizier besaß [Stumm] eine Weltanschauung! Der irrationale Rest darin hieß Ehre, Gehorsam, Allerhöchste Kriegsherr, Dienstregelment III. Teil, und als Zusammenfassung von alledem bestand er in der Überzeugung, dass der Krieg nichts ist wie die Fortsetzung des Friedens mit stärkeren Mitteln, eine kraftvolle Art der Ordnung, ohne die die Welt nicht mehr bestehen kann. (*MoE*, p. 521.)<sup>115</sup> [je souligne]

La phrase suivant l'exclamation initiale ne nous permet pas de trancher, puisque l'énumération hétéroclite des divers clichés composant la vision du monde du général est à mettre au compte du narrateur, alors que la définition paradoxale de la guerre comme garante de l'ordre (et par conséquent de la paix !) ne peut être attribuée qu'au général lui-même. L'exclamative peut donc être interprétée soit comme une revendication sérieuse du général, rapportée sous forme de discours indirect libre, soit comme un commentaire ironique du narrateur qui se distancie du point de vue ici exprimé, à savoir qu'on peut qualifier de « Weltanschauung » la série de clichés sur lesquels se fonde la pensée du personnage.

---

<sup>114</sup> Cf. *MoE*, p. 92.

<sup>115</sup> « Comme officier, il avait, lui, sa « conception du monde » ! Le reste irrationnel s'y appelait Honneur, Obéissance, Chef suprême des Forces armées, Règlement de service III<sup>e</sup> partie ; cet ensemble se résumait dans la conviction que la guerre n'était que la continuation de la paix en plus violent, une espèce particulièrement énergique d'ordre, sans laquelle le monde ne saurait subsister. » (*HsqrI*, p. 657.) Là aussi, la traduction de Philippe Jaccottet modifie légèrement le texte d'origine, en plaçant « conception du monde » entre guillemets. Mais cela ne modifie pas l'ambiguïté de l'interprétation : ces guillemets peuvent être considérés soit comme une marque de discours direct, attribuant directement ces paroles au général, soit comme une marque de distanciation de la part du narrateur, qui emploie cette expression sans aucune conviction.

L'on peut éventuellement résoudre la question en considérant que, dans tous les cas, même si l'on interprète ces énoncés ambigus comme du discours indirect libre, le narrateur en est toujours le locuteur et qu'il se distancie toujours du point de vue d'un énonciateur autre. L'on peut donc considérer, dans un cas comme dans l'autre, que l'on a affaire à un effet d'ironie basé sur une polyphonie dissonante. La ponctuation affective, qu'on l'attribue au discours du personnage (comme une marque d'indignation ou de revendication par exemple dans les extraits précédents) ou qu'on y voie une expression de la distanciation du narrateur, signale dans tous les cas la dissonance énonciative et facilite le repérage de l'ironie polyphonique. Un dernier exemple nous permet de mieux illustrer cette interprétation :

[die juristische Logik nimmt an], dass in allen Geisteskranken [...] ein Minimum von Unterscheidungs- und Selbstbestimmungsfähigkeit noch vorhanden sei, und es hätte bloß einer besonderen Anspannung der Intelligenz und Willenskraft bedurft, um den verbrecherischen Antrieben zu widerstehen. Das ist aber wohl das mindeste, was man von so gefährlichen Personen verlangen darf! (*MoE*, p. 244.)<sup>116</sup> [je souligne]

Dans l'énoncé final, le point d'exclamation peut être interprété à la fois comme une marque de l'indignation de l'opinion publique, qui applique naïvement ses propres principes moraux au cas très spécial des aliénés, mais également comme la signalisation de la distanciation prise par le narrateur par rapport à ce point de vue absurde. Et il n'est pas absolument nécessaire de trancher entre l'une ou l'autre de ces interprétations possibles. L'on peut considérer que, dans un cas comme dans l'autre, le point d'exclamation signale la présence d'un point de vue que le narrateur ne partage pas, et marque donc la distanciation subjective du narrateur par rapport à l'énoncé, qui fait de cet énoncé un énoncé ironique.

À cette modalisation, économique mais ambiguë, que constitue la ponctuation affective, viennent s'ajouter, dans le texte de Musil, des marqueurs plus explicites du positionnement du locuteur. C'est le cas notamment des mots du discours qui sont également au service de l'expression d'une subjectivité.

### 2.2.2 Les mots du discours

Avant d'analyser l'emploi des mots du discours dans le texte de Musil, définissons rapidement ce que recouvre cette notion. Fortement associée aux travaux d'Oswald

---

<sup>116</sup> « La logique juridique admet qu'il demeure chez tous les aliénés [...] un minimum de discernement dans la détermination, et qu'il leur eût donc suffi d'un effort particulier de l'intelligence et de la volonté pour reconnaître le caractère illicite de l'acte et résister aux impulsions mauvaises. C'est bien la moindre chose que l'on puisse exiger d'individus aussi dangereux ! » (*HsqI*, p. 308.)

Ducrot sur l'argumentation<sup>117</sup>, ces entités linguistiques ont été très précisément définies par Marcel Pérennec, qui a établi la liste des propriétés formelles permettant de distinguer mots du discours et groupes syntaxiques (ou constituants de proposition) : premièrement, un constituant de proposition peut répondre à une question partielle posée à l'aide d'un mot interrogatif en W- (Wer, Was, Wie, Wann, ...), un mot du discours ne le peut pas. Deuxièmement, un constituant de proposition est anaphorisable, un mot du discours ne l'est pas. Troisièmement, un mot du discours ne peut généralement pas porter l'accent d'énoncé. Quatrièmement, contrairement au constituant de proposition, un mot du discours ne peut généralement pas être dans le champ d'incidence d'une particule de focalisation. Cinquièmement, contrairement au constituant de proposition, un mot du discours ne peut généralement pas se trouver derrière la négation de phrase. Et enfin, un lexème pouvant être un constituant de proposition peut fournir le premier terme d'un mot composé de type déterminatif, un opérateur de discours ne le peut pas.<sup>118</sup>

Du fait qu'ils se distinguent des constituants de proposition, c'est-à-dire des groupes ayant une fonction grammaticale précise dans la phrase, et qu'ils viennent donc s'ajouter, comme en surimpression, à l'énoncé de base, ils sont particulièrement bien adaptés à l'ironie subtile qui caractérise le texte de *L'Homme sans qualités*. Mais plus que ces propriétés formelles, ce qui intéresse Marcel Pérennec sont les fonctions discursives et textuelles des mots du discours. Selon ces fonctions, il établit une distinction entre les modalisateurs, les appréciatifs, les particules illocutoires et les connecteurs. Nous reprendrons donc cette catégorisation pour analyser le fonctionnement des mots du discours dans le roman de Musil, mais nous commencerons par nous intéresser aux connecteurs dont l'analyse se situe à la charnière entre syntaxe et modalisation.

#### ▪ Connecteurs

Les connecteurs, mots du discours dont la fonction est de structurer le texte, se prêtent occasionnellement à un emploi ironique dans le roman de Musil. Observons les exemples suivants:

Dieser Mann [...] konnte sich keiner Zeit seines Lebens erinnern, die nicht von dem Willen beseelt gewesen wäre, ein bedeutender Mensch zu werden; mit diesem Wunsch schien Ulrich geboren worden zu sein [...] Das Fatale daran war bloß, dass

---

<sup>117</sup> Oswald DUCROT, *Les mots du discours*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.

<sup>118</sup> Marcel PÉRENNEC, *Sur le texte. Énonciation et mots du discours en allemand*, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 44-46.

er weder wusste, wie man einer wird, noch was ein bedeutender Mensch ist. (*MoE*, p. 35.)<sup>119</sup> [je souligne]

L'ironie de ce passage réside essentiellement dans l'emploi du connecteur « bloß ». En effet ce connecteur est généralement employé pour marquer certes une déception dans une attente, mais une déception relativement faible. Or dans notre exemple, la déception en question compromet en réalité tout ce qui précède : la volonté d'Ulrich de devenir un grand homme, présentée comme l'un des piliers de sa pensée, perd tout son sens, si ce concept de « grand homme » n'est qu'un concept creux, dépourvu de tout contenu. En introduisant, par l'emploi du connecteur « bloß », ce problème fondamental comme l'on introduirait un détail sans importance, le narrateur crée un contraste ironique entre l'énoncé et l'attente du lecteur et insiste donc ainsi sur ce qu'il prétend minimiser. Ce qui est présenté comme une simple restriction remet en réalité en cause toute l'argumentation<sup>120</sup>. L'on peut également considérer ce « bloß » comme une particule de graduation (étant donné que les mots du discours peuvent exercer diverses fonctions discursives<sup>121</sup>), qui minimiserait le problème tout en formant un contraste amusant avec l'adjectif substantivé « das Fatale ». Cette ironie prend ici pour cible (une fois n'est pas coutume) le personnage d'Ulrich, qui, en étant ouvert à tous les possibles, court le risque de ne rien atteindre de façon concrète et de mener finalement une existence vide de sens. On a donc affaire ici à un exemple de l'ironie constructive de Musil, qui remet en question sa propre relativisation du monde.

L'exemple suivant prend également pour cible un énonciateur de référence, à savoir le personnage d'Agathe :

Ulrichs Schwester kam nur mit wenigen Koffern an, so wie sie es sich ausgemalt hatte, alles hinter sich zu lassen; immerhin entsprach die Anzahl der Koffer nicht ganz dem Vorsatz: Wirf alles, was du hast, ins Feuer bis zu den Schuhen. (*MoE*, p. 892.)<sup>122</sup> [je souligne]

Dans cet extrait, le connecteur « immerhin » n'est certes pas employé lui-même dans un sens ironique, mais son association avec le quantificateur « nicht ganz » souligne l'ironie de la réévaluation opérée dans la seconde partie de l'énoncé. Comme l'explique Marcel Pérennec, l'emploi du connecteur « immerhin » repose sur un réaménagement de

---

<sup>119</sup> « Cet homme [...] ne pouvait se rappeler une seule période de sa vie que n'eût pas animée la volonté de devenir un grand homme ; Ulrich semblait être né avec ce désir. [...] Le seul ennui était qu'il ne sût ni comment on devient un grand homme, ni même ce que c'est. » (*HsqI*, p. 44.)

<sup>120</sup> C'est ce que montre également Marcel Pérennec dans son analyse du connecteur « nur », cf. Marcel PÉRENNEC, *op. cit.*, p. 116.

<sup>121</sup> *Ibid.* p. 59.

<sup>122</sup> « La sœur d'Ulrich débarqua avec peu de bagages, selon qu'elle avait rêvé de tout laisser derrière elle. Néanmoins, le nombre des valises ne correspondait pas tout à fait au précepte : *Jette tout ce que tu possèdes au feu, jusqu'à tes souliers.* » (*HsqII*, p. 270.)

l'ensemble orienté des arguments<sup>123</sup>. Ce qui est présenté au début de l'énoncé comme une sorte d'ascétisme est tout de suite relativisé de façon ironique. On peut éventuellement considérer que l'on a affaire ici à deux perspectives différentes : celle d'Agathe, qui considère n'avoir emporté que le strict minimum, et celle du narrateur (voire celle d'Ulrich qui accueille sa sœur) selon laquelle l'austérité dont il est question est toute relative. Le quantificateur « nicht ganz » place ironiquement l'évaluation dans la partie inférieure d'un ensemble scalaire nuançant la négation de « fast nicht » à « überhaupt nicht », alors que le connecteur « immerhin » et le substantif « Anzahl » (qui laisse entendre que le nombre des valises d'Agathe est assez conséquent) préparent le lecteur-allocuté à voir surgir un quantificateur appartenant à la partie supérieure de l'ensemble scalaire en question. Agathe est en réalité loin du précepte du mystique Farîd-ud-Dîn Attâr<sup>124</sup> auquel elle s'était référée au chapitre 20 du second livre. Le côté spirituel, « non-ratioïde », d'Agathe est donc relativisé ici au profit d'un matérialisme tout humain. L'on peut remarquer au passage que ce type d'ironie, dont le personnage de Diotime fait régulièrement les frais, est rarement appliqué au personnage d'Agathe. L'on peut donc considérer qu'il s'agit ici également d'un exemple d'ironie constructive, évitant à Musil de tomber lui-même dans le dogmatisme ou le manichéisme qui font l'objet de sa constante critique.

Le procédé de scalarisation sur lequel se fonde l'ironie de ce dernier exemple repose souvent, dans le roman, sur l'emploi d'autres mots du discours et tout particulièrement des particules illocutoires.

---

<sup>123</sup> Marcel PÉRENNEC, *op. cit.*, p. 112.

<sup>124</sup> Le précepte « Wirf alles was du hast ins Feuer, bis zu den Schuhen » est cité par Martin Buber dans ses *Confessions extatiques*, sur lesquelles s'appuie, comme nous l'avons vu, une grande partie des références mystiques dans *L'Homme sans qualités* (cf. Martin BUBER, *Ekstatische Konfessionen* [1909], Schneider Verlag, Heidelberg, 1984, p. 27.) Il est tiré du récit mystique *Mantiq at-Tayr* (Le langage des Oiseaux) du poète perse des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles Farîd-ud-Dîn Attâr. Ce récit décrit le cheminement mystique soufi à travers le voyage symbolique d'oiseaux pèlerins, qui, pour trouver leur roi, doivent traverser sept vallées périlleuses. « La première étape ou la première vallée est celle de la recherche, au cours de laquelle le pèlerin doit se purifier et se débarrasser de ses liens terrestres. La deuxième vallée est celle de l'amour. Le pèlerin y est si enflammé par l'amour divin qu'il en oublie sa propre existence. [...] La troisième vallée est celle de la connaissance, dans laquelle tout est oublié, hormis Lui. [...] La quatrième vallée est celle de l'indépendance et c'est lors de cette étape que le pèlerin réussit finalement à se libérer de tous ses liens terrestres. La cinquième vallée est la terre de la pure unité, le pèlerin s'y rend compte que Dieu connaît tous les secrets et découvre alors le mystère de l'Unité. Dans la sixième vallée, celle de la stupéfaction, le pèlerin se perd et quitte soudainement son moi. La septième vallée et la dernière est celle de la pauvreté et de l'anéantissement, expérience demeurant à jamais indescriptible. » (Arefeh HEDJAZI, « *Mantiq at-Tayr* (Le Langage des Oiseaux) d'Attâr Neyshâbouri : de la poésie mystique par excellence », in *La Revue de Téhéran* N°53, avril 2010, <http://www.teheran.ir/spip.php?article1167>, consulté le 22-01-11.). Le vers cité par Agathe est associé à la septième vallée. C'est en atteignant cette vallée que le pèlerin peut finalement trouver le repos et découvrir que le roi (le Dieu) qu'il cherchait ne fait qu'un avec lui-même.

## ▪ Particules modales

Du point de vue pragmatique, Marcel Pérennec, dans son étude sur les mots du discours, distingue en réalité entre « particules de focalisation » et « particules interactives », mais nous préférons adopter ici le terme plus général de « particules modales ». Ce terme plus large, proposé par René Métrich<sup>125</sup> et qui reprend la notion de « Modalpartikel » employée couramment en allemand, nous permet en effet d'introduire d'autres nuances dans l'analyse sémantique de ces particules, notamment la notion de graduation, qui accompagne les procédés de scalarisation et d'évaluation souvent associés, comme on vient de le voir, à l'ironie. Ces nuanciations nous semblent d'autant plus pertinentes que, comme le souligne Marcel Pérennec lui-même, « La quasi-totalité des mots du discours exerce la fonction de particule de focalisation »<sup>126</sup>.

Dans *L'Homme sans qualités*, Musil joue fréquemment sur l'emploi de particules de graduation pour nuancer ironiquement les jugements émis dans ses énoncés. En effet, ces particules mettent en relief un élément de l'énoncé, mais en même temps elles expriment un jugement de la part du locuteur, jugement élaboré en fonction d'une certaine attente de sa part (ou de la part de l'allocuté). Force est de constater que l'emploi ironique des particules modales dans *L'Homme sans qualités* est généralement mis au service de la satire sociale. Dans l'exemple qui suit, la particule sert notamment à dénoncer une fois de plus la vacuité des discours pseudo-théoriques de l'Action parallèle, tenus ici par le comte Leinsdorf :

„Wir *müssen* Besitz und Bildung eine letzte Gelegenheit geben! Wissen Sie so: entweder – oder anders!“

Diesen etwas unvollständigen Schlußsatz brachte er so drohend vor, dass nicht mißzuverstehen war, er wisse, was er wolle. (*MoE*, p. 995.)<sup>127</sup> [je souligne]

Le choix de la particule de graduation « etwas » pour accompagner l'adjectif « unvollständig », caractérisant la phrase lacunaire du comte est ironique dans la mesure où « le peu » qui manque à cette phrase est justement l'essentiel si l'on considère les attentes de l'allocuté. En effet, pour que les discours théoriques des membres de l'Action parallèle puissent déboucher sur une action concrète, il faut proposer les moyens de leur mise en œuvre. Or c'est précisément cette information essentielle que le comte omet de

---

<sup>125</sup> René MÉTRICH, Eugène FAUCHER et Gilbert COURDIER, *Les invariables difficiles. Dictionnaire allemand-français des particules, connecteurs, interjections et autres mots de la communication*, Université de Nancy II, Bibliothèque des nouveaux cahiers d'allemand Collection Outils, 1995. cf. tome 1, introduction.

<sup>126</sup> Marcel PÉRENNEC, *op. cit.*, p. 59.

<sup>127</sup> « « Nous devons donner à Capital et Culture une dernière occasion ! Ou comme ça...ou autrement ! » Cette conclusion tant soit peu incomplète fut prononcée sur un ton si menaçant qu'on ne pouvait douter que Son Altesse ne sût ce qu'elle voulait. » (*HsqII*, p. 389.)

mentionner. L'ironie repose donc ici non pas sur une évaluation antiphrastique de la situation (la conclusion du discours du comte est effectivement « incomplète ») mais sur un décalage dans l'échelle d'intensité possible de cette évaluation : « etwas » apparaît là où le lecteur-allocuté attend plutôt un « durchaus ». C'est donc en minimisant ironiquement les lacunes du discours de son personnage par l'emploi de la particule de gradation « etwas » que le narrateur en souligne les insuffisances. Et l'ironie de cet extrait réside justement dans ce décalage entre le ton apparemment neutre de l'énoncé et sa visée en réalité satirique.

L'extrait suivant est tiré de la description de Bonadea, la maîtresse d'Ulrich au début du roman, caractérisée par une nymphomanie notoire. Or elle est présentée comme suit :

Sie hatte nur einen Fehler, den, dass sie in einem ganz ungewöhnlichen Maß schon durch den Anblick von Männern erregbar war. Sie war durchaus nicht lüstern; sie war sinnlich, wie andere Menschen andere Leiden haben, zum Beispiel an den Händen schwitzen. (*MoE*, p. 42.)<sup>128</sup> [je souligne]

L'ironie de ces formulations repose en grande partie sur l'emploi qui y est fait des particules modales. L'on peut difficilement considérer que cet extrait met en scène le point de vue de Bonadea, qui n'a pas conscience de son propre état. En effet, un peu plus loin dans le roman, il est dit à son sujet, alors qu'elle se trouve contrariée au beau milieu d'un rendez-vous adultérin avec Ulrich :

Wie jede Frau in ähnlicher Lage hatte sie das feste Vertrauen in eine öffentliche Ordnung, die so gerecht sei, dass man, ohne an sie denken zu müssen, seinen privaten Angelegenheiten nachgehen könne. (*MoE*, p. 120.)<sup>129</sup>

Le jugement négatif porté sur son comportement, qui transparait dans l'emploi des substantifs « Fehler » et « Leiden », sont donc plutôt à mettre au compte de la voix de référence, et il en va nécessairement de même pour la tentative de relativiser ce « défaut » du personnage. Cette voix de référence peut ici être associée soit au narrateur, soit au personnage d'Ulrich, qui apprend peu à peu à connaître sa maîtresse et comprend que son comportement débridé va de pair avec une sincère naïveté. D'ailleurs c'est en raison de cette contradiction interne qu'il lui donne le nom de Bonadea,

[...] nach eine Göttin der Keuschheit, die im alten Rom einen Tempel besessen hat, der durch eine seltsame Umkehrung zum Mittelpunkt aller Ausschweifungen geworden ist. (*MoE*, p. 41.)<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> « Elle n'avait qu'un défaut, et c'était que la seule vue d'un homme l'excitât dans des proportions extraordinaires. Elle n'était absolument pas lubrique ; elle était sensuelle comme d'autres souffrent de telle ou telle affection, par exemple d'avoir les mains moites. » (*HsqI*, p. 52-53.)

<sup>129</sup> « Comme toutes les femmes en de telles circonstances, elle était sûre qu'il existait un ordre public assez juste pour qu'on pût, sans y songer davantage, vaquer à ses propres affaires. » (*HsqI*, p. 150.)



C'est à cette image paradoxale de Bonadea, proposée par le narrateur via le personnage d'Ulrich, que correspond la relativisation des penchants nymphomanes du personnage à la page 42. Grâce aux particules graduatives, le narrateur peut à la fois mettre l'accent sur les penchants particuliers de la jeune femme tout en prétendant les nuancer. C'est ce jeu sur le jugement porté sur Bonadea que l'on peut ici qualifier d'ironique. La particule de focalisation « nur » est censée exclure tous les défauts possibles à l'exception de celui qui est mentionné et donc faire de Bonadea un personnage quasi parfait. Cette particule peut éventuellement aussi être considérée comme une manière de relativiser le défaut sur lequel porte la focalisation. Dans tous les cas, elle contraste avec l'adjectif emphatique « ungewöhnlich » renforcé par le quantificateur « ganz » pour désigner son goût pour l'adultère et avec la particule de focalisation « schon », indiquant que l'élément focalisé « voir un homme » est une condition suffisante pour que le contenu propositionnel « Bonadea est excitée » soit vérifié... La facilité et la puissance de la réaction de Bonadea à un stimulus présenté comme minime, entrent donc en contradiction avec la particule de focalisation « nur » prétendant relativiser cette réaction et c'est de ce contraste que naît l'ironie de l'énoncé : le narrateur présente sur un mode sérieux un point de vue qu'il ne partage pas en réalité. Cette position ironique est renforcée par la phrase suivante, où la particule « durchaus » appliquée à la négation souligne le refus apparent de présenter la nymphomanie de Bonadea de manière négative et exprime la volonté, de la part du locuteur, de minimiser les faits. Cette minimisation passe également par le choix des adjectifs (« sinnlich », qui peut être connoté positivement, est préféré à « lüstern », qui sous-entend une condamnation morale) et par la comparaison à ce qui peut être considéré comme un petit désagrément plutôt qu'une véritable pathologie. Mais l'insistance même, véhiculée par la particule « durchaus », et l'incongruité de la comparaison discréditent le point de vue au moment même où il est énoncé, et révèlent par là son ironie.

Ces particules, dont l'emploi ironique repose généralement sur la modulation décalée du choix paradigmatique d'un élément de l'énoncé, se distinguent des modalisateurs et des appréciatifs qui portent sur l'ensemble de l'énoncé.

#### ▪ Modalisateurs

Les modalisateurs sont les mots du discours indiquant le degré de certitude de l'énoncé, c'est-à-dire le jugement du locuteur sur sa valeur de vérité. Puisque le procédé de l'ironie ne consiste pas uniquement à dire l'exact contraire de ce que l'on veut faire entendre, mais bien plus souvent à se distancier du sens véhiculé par l'énoncé explicite, l'on comprend que les modalisateurs puissent y jouer un rôle déterminant. Leur emploi à

---

<sup>130</sup> « Il l'avait baptisée Bonadea, la bonne déesse, [...] à cause d'une déesse de la Pudeur dont le temple, dans la Rome antique, était devenu, par un étrange retour, le centre de toutes les débauches. » (*HsqI*, p. 52.)

des fins ironiques est facilité par le fait que, comme le note Marcel Pérennec, les modalisateurs ne peuvent s'employer « que lorsque la valeur de vérité de l'énoncé asserté n'est pas vérifiable dans la situation d'énonciation »<sup>131</sup>.

Dans *L'Homme sans qualités*, les modalisateurs jouent notamment un rôle essentiel dans les passages au discours indirect libre, où ils soulignent l'assurance de l'énonciateur dans un contexte où l'on sait par ailleurs que le point de vue exprimé n'est pas partagé par la voix de référence (le narrateur-locuteur). Les modalisateurs accentuent alors l'effet de dissonance, comme le montre l'exemple suivant :

Ohne Zweifel, er selbst dachte zuviel! Das kam von der Berührung mit dem zivilistischen Geist; der zivilistische Geist hatte den Vorteil, eine feste Weltanschauung zu besitzen, offensichtlich verloren. (*MoE*, p. 520.)<sup>132</sup> [je souligne]

Dans ce discours indirect libre, qu'il faut attribuer au général Stumm, l'accumulation des modalisateurs ne fait que souligner la distanciation du narrateur par rapport au point de vue du militaire. L'on peut en effet partir du principe que la voix de référence, qui ne recule jamais devant une digression permettant d'approfondir une réflexion (comme nous l'avons déjà évoqué précédemment en parlant d'« écriture essayiste »), n'est pas d'avis que l'on puisse « trop penser ». Il en va de même pour la considération suivante. Certes, le narrateur partage *a priori* l'opinion selon laquelle il est devenu impossible, au début du XX<sup>e</sup> siècle c'est-à-dire à l'ère de la crise des valeurs et de l'identité, d'avoir une « vision du monde » solide et stable. Mais dans les réflexions consacrées à cette problématique tout au long du roman, la voix de référence ne considère pas cet état de fait comme le propre de l'« esprit civil » et ne l'évalue pas de façon utilitaire en termes d'« avantage » ou d'inconvénient. En associant à cette perspective des modalisateurs marquant la certitude (« Ohne Zweifel ») et l'évidence (« offensichtlich »), le narrateur-locuteur exprime donc sa distanciation ironique par rapport au discours de l'énonciateur. Dans cet énoncé ironique c'est donc paradoxalement par les modalisateurs indiquant le plus haut degré de certitude sur l'échelle de vérité qu'est en réalité discrédité le point de vue explicitement exprimé.

Mais nous avons vu que l'ironie de Musil est généralement plus subtile et ne peut pas s'expliquer par un simple renversement des valeurs. Prenons donc un autre exemple, tiré du chapitre 5. Il s'agit du passage, déjà évoqué précédemment, où Ulrich encore enfant, rédigeant une dissertation sur « l'amour de la patrie », formule pour la première fois sa philosophie du possible, remettant en question à la fois la perfection du monde et

---

<sup>131</sup> Marcel PÉRENNEC, *op. cit.*, p. 52, cf. « On ne peut pas dire *Peter trägt sicherlich / wirklich eine Brille* en présence de Pierre avec ses lunettes sur le nez. »

<sup>132</sup> « Sans aucun doute, il pensait trop ! Cela venait de ces contacts avec l'esprit civil : l'esprit civil, évidemment, n'avait plus l'avantage d'une conception du monde solide. » (*HsqI*, p. 655.)

celle de l'Autriche-Hongrie. L'on imagine le scandale provoqué par ces réflexions au sein du corps enseignant bien pensant. Or cette réaction de l'autorité est présentée comme suit :

Er war sehr stolz auf diesen Satz gewesen, aber er hatte sich vielleicht nicht verständlich genug ausgedrückt, denn es entstand große Aufregung darüber, und man hätte ihn beinahe aus der Schule entfernt. (*MoE*, p. 19.)<sup>133</sup> [je souligne]

L'ironie de cette phrase réside en grande partie dans le modalisateur « vielleicht ». L'on peut analyser cet extrait de la même manière que l'exemple précédent et considérer qu'il y a ici une dissonance entre le point de vue d'Ulrich (voire celui d'Ulrich enfant) et celui du narrateur. Mais il ne s'agit plus ici de discréditer ce point de vue. En effet, le modalisateur « vielleicht » ne va pas à l'encontre de la perspective du narrateur. Il introduit « simplement » l'expression d'un doute à un endroit où il n'a pas lieu d'être. En accord avec sa philosophie, Ulrich entrevoit une explication « possible », qui ne correspond pas à l'explication réelle. En réalité, ce n'est pas la formulation mais bien le fond de ses pensées qui pose problème à ses enseignants. Sans ce « vielleicht », l'ironie aurait effectivement consisté en un simple procédé d'antiphrase où l'expression « nicht verständlich genug » (pas assez clairement) aurait en réalité signifié « allzu sehr verständlich » (trop clairement). Mais l'introduction de ce « vielleicht » dans la proposition ne permet plus cette simple inversion et rend l'ironie plus subtile : elle empêche toute interprétation exclusive puisque le modalisateur sous-entend qu'il peut y avoir une autre explication, tout en feignant de ne pas pouvoir la deviner. L'ironie consiste moins ici à laisser entendre le contraire de ce qui est dit qu'à refléter une attitude naïve par rapport au point de vue exprimé. L'on peut mettre cette naïveté sur le compte de la candeur d'Ulrich enfant. Mais en adoptant cette perspective, l'énoncé souligne en réalité l'absurdité des positions du parti adverse, en faisant mine de ne pas même pouvoir se les représenter. Ce procédé rappelle donc plutôt celui de l'ironie socratique : « vielleicht » simule une incompetence et une ignorance, pour mieux affirmer une supériorité. C'est dans cette inversion de la scalarisation (de l'échelle des valeurs) et non dans l'inversion du sens que réside l'ironie de la phrase.

Enfin, il faut préciser que les modalisateurs ne sont pas uniquement au service de l'ironie lorsqu'ils reflètent le point de vue d'un énonciateur distinct du narrateur. Observons l'énoncé suivant :

Freilich, wenn man es durchaus Prostitution nennen will, wenn ein Mensch nicht, wie es üblich ist, seine ganze Person für Geld hergibt, sondern nur seinen Körper, so betrieb Leona gelegentlich Prostitution. (*MoE*, p. 23)<sup>134</sup> [je souligne]

---

<sup>133</sup> « Ulrich avait été très fier de cette phrase, mais peut-être ne s'était-il pas exprimé assez clairement, car elle provoqua un véritable scandale et on faillit le chasser de l'école. » (*HsqI*, p. 23.)

Le modalisateur « freilich » est à mettre au compte du narrateur, qui est ici à la fois le locuteur et l'énonciateur. Mais il n'en sert pas moins l'ironie de la phrase. En effet, le narrateur inverse ici les valeurs normatives associées à ce que l'on pourrait qualifier d'« opinion commune » d'une part et à un point de vue éminemment provocateur d'autre part. Le décalage ironique ne jaillit donc pas ici d'une dissonance entre la position exprimée et la voix qui l'exprime mais d'un contraste entre la position exprimée et « la vérité communément admise » qu'elle prétend représenter. Selon les normes de pensée de l'opinion commune, vendre son corps est la définition même de la prostitution. Or ce qui est censé être universellement admis est présenté ici comme un point de vue particulier par l'emploi de la particule de gradation « durchaus » (qui laisse entendre ici que le terme employé, « Prostitution », peut être considéré comme inapproprié) et du verbe de modalisation « will » (qui sous-entend qu'il s'agit là d'un point de vue subjectif et non d'une vérité générale). À l'inverse, le narrateur affirme, comme s'il s'agissait d'un fait établi, que tout le monde est au service de l'argent. Certes, l'on pourrait considérer qu'il s'agit là aussi de l'expression de l'opinion commune telle qu'on la retrouve par exemple dans l'expression « *Geld regiert die Welt* »<sup>135</sup>, mais dans le contexte du roman, qui fait une large place à la pensée idéaliste et mystique, cette vision du monde et de l'homme moderne penche plutôt du côté de la provocation. Or ce point de vue provocateur est introduit par l'expression « wie es üblich ist ». Le fait de considérer Leona comme une prostituée (ce qu'elle est selon la norme sociale) est donc présenté ici comme un point de vue particulier. Et ce décalage ironique entre la norme et l'énoncé est souligné par l'emploi du modalisateur « freilich », mis en relief dans l'énoncé par sa place en avant première position, qui indique que l'information est fiable, mais la teinte en même temps d'une valeur concessive.

Les modalisateurs, en permettant un jeu subtil entre l'expression d'une subjectivité et l'évaluation de la valeur de vérité de l'énoncé, servent donc l'ironie du texte de façon particulièrement efficace. Qu'en est-il des appréciatifs ?

- Appréciatifs

La fonction discursive des appréciatifs est de préciser l'opinion subjective (qu'elle soit affective ou non) du locuteur par rapport au contenu propositionnel de l'énoncé. Nous n'avons pas besoin d'avancer bien loin dans le texte de Musil pour constater que les appréciatifs peuvent également servir de base à une formulation ironique : ce procédé est employé dès le titre du premier chapitre, « Woraus bemerkenswerter Weise nichts

---

<sup>134</sup> « En vérité, si l'on tient absolument à nommer prostitution le fait d'offrir pour de l'argent non point toute sa personne, comme il est d'usage, mais seulement son corps, dans ce cas Léone pratiquait à l'occasion la prostitution. » (*HsqI*, p. 28.)

<sup>135</sup> « L'argent dirige le monde. »

hervorgeht » [je souligne]<sup>136</sup>. L'appréciatif « bemerkenswerter Weise » introduit en effet un contraste ironique avec le syntagme verbal qui suit en créant un effet d'attente aussitôt déçue. Dans ce cas non plus il n'est pas possible d'expliquer l'ironie de la formulation en inversant simplement son sens. Il s'agit à nouveau d'un jeu à partir des valeurs que nous attribuons spontanément à certaines expressions. En effet, l'association de l'appréciatif « bemerkenswerter Weise », qui connote l'intérêt, voire la surprise, au syntagme « nichts [geht hervor] », qui connote quant à lui l'ennui et le déjà connu, introduit un renversement des valeurs, un « paradoxe » ironique directement lié à la question de la crise du roman : alors que, dans le roman traditionnel, la narration commence dès les premières pages, le premier chapitre de *L'Homme sans qualités* ne nous apprend rien, n'introduit ni personnages ni intrigue, et est en cela même « remarquable ».

De même que les modalisateurs, les appréciatifs permettent également les décalages polyphoniques ironiques entre le point de vue du narrateur-locuteur et celui des personnages-énonciateurs. Les exemples en sont nombreux dans le texte de Musil. Ainsi, dans le chapitre 67 il est dit du personnage de Diotime :

In gewissem Sinn, natürlich nicht in einem ganz ernsten, unterhielt sie sich sogar mit Ulrich zuweilen lieber als mit Arnheim. (*MoE*, p. 283.)<sup>137</sup> [je souligne]

L'appréciatif « natürlich »<sup>138</sup> souligne ici les contradictions internes du personnage de Diotime. En effet, l'énoncé est *a priori* absurde : soit Diotime préfère s'entretenir avec Ulrich, soit elle préfère le faire avec Arnheim. La contradiction interne à l'énoncé devrait donc être considérée comme rien moins que « naturelle ». Cet énoncé ne devient compréhensible que si l'on analyse son aspect polyphonique et que l'on prend en compte les interférences ironiques entre les différents points de vue. En effet, il permet au narrateur de dire, via la proposition principale, que Diotime préfère les discussions d'Ulrich, tout en accordant une place, dans la proposition incise, au point de vue de

---

<sup>136</sup> « D'où, chose remarquable, rien ne s'ensuit ». On peut remarquer au passage que l'ironie de ce titre semble répondre au constat, établi par Musil après la lecture publique de deux chapitres de son roman, selon lequel le début du roman n'avait pas produit l'effet escompté sur les auditeurs parce que ceux-ci n'étaient pas préparés au subtil mélange d'ironie et de sérieux qui le caractérise. (« Das Publikum ging ganz gut mit, mit Ausnahme des Anfangs, der verpuffte, weil ich verabsäumt hatte, auf die Mischung von Ironie und Ernst vorzubereiten », in Robert MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, *op. cit.* p. 696-97). Le titre de ce premier chapitre a donc apparemment pour fonction de donner le ton, pour préparer le lecteur à cette association étonnante de sérieux et d'ironie qui fait le propre de *L'Homme sans qualités*.

<sup>137</sup> « Dans un certain sens, mais bien entendu ce n'était pas tout à fait sérieux, elle avait parfois presque plus d'agrément à s'entretenir avec Ulrich qu'avec Arnheim. » (*HsQL*, p. 356.)

<sup>138</sup> La classification de « natürlich » en tant qu'appréciatif ou modalisateur fait débat. Il nous a semblé plus juste de le traiter ici comme un appréciatif, eu égard à l'emploi qu'en fait Musil. L'on peut souligner au passage que, comme il se prête très bien à l'antiphrase, Musil semble l'affectionner tout particulièrement (cf. *MoE*, p. 357, 566, 646, 731, 778, 1024, ...)

Diotime elle-même, qui ne veut pas reconnaître cette préférence. L’appréciatif « natürlich » est à mettre au compte de Diotime, qui prend la position de l’énonciateur, alors que le narrateur-locuteur souligne au contraire, par l’absurdité même de l’énoncé, la mauvaise foi du personnage.

L’exemple suivant fonctionne selon le même principe :

Erfreulicherweise machten diese Ausschüsse von Woche zu Woche große Fortschritte. [...] Die Zuschriften der Ausschüsse [fingen mit den Worten an]: „Unter Bezugnahme auf diesstellige Zahl Nummer soundsoviel, beziehungsweise Nummer soundso, gebrochen durch römisch...“, worauf wieder eine Zahl folgte; und alle diese Zahlen wurden mit jeder Zuschrift größer. Das hatte schon etwas von gesundem Wachstum an sich. (*MoE*, p. 224.)<sup>139</sup> [je souligne]

La différence réside ici dans le fait que l’on n’a plus affaire à un appréciatif portant un jugement de valeur selon un axe « normal / anormal », comme c’était le cas dans les exemples précédents, mais à un appréciatif orienté selon un axe « bon / mauvais ». Le jugement de valeur positif porté ici sur une suite absurde de chiffres, ne menant absolument à rien, ne peut être attribué au narrateur. La distanciation du narrateur est d’ailleurs explicitement soulignée par le fait qu’il n’accorde aucune importance aux chiffres en question, remplacés par de vagues « soundsoviel » et finalement même par des points de suspension. L’appréciatif « erfreulicherweise » reflète donc le point de vue de l’énonciateur, à savoir ici les comités de l’Action parallèle, qui tournent à vide sans même s’en rendre compte. L’ironie du décalage entre l’absurdité du phénomène décrit et l’évaluation positive qui en est faite, est renforcée encore par l’emploi des adjectifs évaluatifs connotés positivement « groß » et « gesund ». L’emploi d’adjectifs et plus généralement de constituants de proposition évaluatifs est en effet une autre expression de la modalisation, mise au service de l’ironie du texte.

### 2.2.3 « Subjectivèmes » évaluatifs

Plus explicites encore peut-être que les mots du discours sont les constituants de proposition qui portent la marque de la subjectivité du locuteur. Nous avons montré précédemment, lors de l’analyse de l’énonciation, que le choix d’un lexique spécifique peut signaler la parodie ironique d’un sociolecte ou d’une référence littéraire extérieure. Nous ne reviendrons donc pas sur ce type d’analyses, mais observerons ici simplement

---

<sup>139</sup> « Par bonheur, ces comités faisaient de semaine en semaine de considérables progrès. [...] Les mémoires des comités [débutaient] par ces mots : « En nous référant à notre lettre-référence numéro un tel et un tel, respectivement numéro tant et tant, barre de fraction... » après laquelle barre venait un nouveau chiffre, romain cette fois-ci ; et tous ces chiffres grossissaient à chaque mémoire. Cela seul donnait déjà l’impression d’une saine croissance. » (*HsqI*, p. 282.)

comment la subjectivité du locuteur peut s'exprimer ponctuellement à travers le choix de constituants de proposition à caractère évaluatif ou affectif. Dans son ouvrage sur l'énonciation, Catherine Kerbrat-Orecchioni emploie le terme de « subjectivèmes » pour analyser ces unités lexicales<sup>140</sup>. Celles-ci se distinguent des autres constituants de proposition par le fait que, là où « le discours 'objectif' [...] s'efforce de gommer toute trace de l'existence d'un énonciateur individuel », les subjectivèmes portent la trace d'un « énonciateur qui s'avoue explicitement ou se pose implicitement comme la source évaluative de l'assertion »<sup>141</sup>. Comme pour les modalisateurs, ces subjectivèmes permettent de faire cohabiter au sein du même énoncé divers points de vue, généralement celui de la voix de référence et celui d'un énonciateur autre.

L'on classe au sein de ces subjectivèmes les verbes de modalité, qui peuvent être employés de façon ironique comme on peut le voir dans l'exemple suivant :

Ein Apparat war da, und weil er da war, musste er arbeiten, und weil er arbeitete, begann er zu laufen, und wenn ein Automobil in einem weiten Feld zu laufen beginnt, und es säße selbst niemand am Steuer, so wird es doch einen bestimmen, sogar sehr eindrucksvollen und besonderen Weg zurücklegen. (*MoE*, p. 224.)<sup>142</sup> [je souligne]

L'ironie de cet exemple repose sur le sophisme suivant : la structure administrative de l'Action parallèle a été mise en place. Une structure est faite pour organiser un travail. Donc l'Action parallèle doit travailler. Le fait que cette conclusion découle logiquement des deux prémisses est suggéré dans le texte par le verbe de modalité « müssen », qui véhicule ici une impression d'objectivité et de nécessité que n'aurait pas eue l'emploi du verbe « sollen ». Or la logique de cette réflexion apparaît, dans la suite de l'énoncé, comme totalement absurde : en réalité la structure de l'Action parallèle ne tourne que pour l'amour du sophisme qui veut qu'elle tourne et elle tourne à vide. L'ironie naît du décalage entre cette « réalité » reflétée par la voix de référence et l'apparente logique de la formulation. Elle invite le lecteur à retourner le problème et à reformuler le syllogisme : une structure est effectivement faite pour organiser un travail, un contenu. Or il n'y a pas de contenu. Donc la structure, à savoir l'Action parallèle, est inutile.

La dissonance peut également surgir du contraste entre la voix de référence et celle d'un autre personnage. Cela est particulièrement clair dans l'exemple suivant, extrait

---

<sup>140</sup> Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, op. cit.

<sup>141</sup> *Ibid.* p. 80.

<sup>142</sup> « Un appareil était là ; parce qu'il était là il fallait qu'il travaille, et parce qu'il travaillait, il se mit à courir : qu'une automobile commence à rouler sur de vastes étendues, n'y aurait-il personne au volant, elle n'en fera pas moins un certain chemin, et même un chemin assez singulier et impressionnant. » (*HsqI*, p. 283.)

d'un dialogue entre le général Stumm et Ulrich et mettant en jeu un verbe subjectif qui n'est plus cette fois un verbe de modalité :

„Seine Exzellenz hat das Gefühl: jetzt ist es an der Zeit. Der alte Leinsdorf hat auch das Gefühl: jetzt ist es an der Zeit. Der Chef des Generalstabs hat ebenfalls das Gefühl: jetzt ist es an der Zeit. Wenn viele das haben, dann kann schon etwas Wahres daran sein.“

„Aber wozu an der Zeit?“ forschte Ulrich weiter.

„Das braucht man deshalb noch nicht zu wissen!“ belehrte ihn der General. (*MoE*, p. 975-976.)<sup>143</sup> [je souligne]

Si l'on se réfère à la classification de Catherine Kerbrat-Orecchioni, l'on peut considérer que « belehren » est un verbe intrinsèquement subjectif puisqu'il implique une évaluation ayant pour source le sujet d'énonciation et cette évaluation est de type « vrai / faux »<sup>144</sup>. De cette manière, la dernière réplique du général est présentée comme ayant une valeur de vérité indiscutable. Le sens du verbe « belehren » va même plus loin et suggère que cette réplique révèle la supériorité, si ce n'est en termes d'intelligence du moins en termes de connaissances, du général sur Ulrich. Or le sens de ce verbe subjectif est en contradiction avec le contenu du discours puisque le général informe en réalité Ulrich que l'enthousiasme fébrile des membres hauts placés de l'administration impériale n'est absolument pas justifié, et c'est sur ce décalage que se fonde l'ironie satirique de cet extrait.

On retrouve le même type d'ironie, mais portée cette fois par un adjectif subjectif, dans l'exemple suivant, tiré d'un dialogue entre Diotime et son cousin :

„Wir müssen und wollen eine ganz große Idee verwirklichen [...]“

Ulrich fragte naiv: „Denken Sie an etwas Bestimmtes?“ (*MoE*, p. 93.)<sup>145</sup> [je souligne]

La question d'Ulrich semble en réalité tout à fait légitime dans la mesure où le verbe « verwirklichen » employé par Diotime sous-entend voire implique que la théorie va trouver une expression concrète dans le monde « réel ». Elle n'est naïve qu'aux yeux de Diotime pour qui, comme on l'a vu,

Niemand, der vom Größten und Wichtigsten der Welt spricht, meint, dass es das wirklich gebe. (*MoE*, p. 94.)<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> « « Son Excellence a le sentiment que maintenant, c'est le moment. Le vieux Leinsdorf a aussi le sentiment que maintenant, c'est le moment. Le Chef de l'État-major général de même. Si beaucoup de personnes ont ce sentiment, il peut bien être plus ou moins fondé.

- Mais le moment de quoi ? reprit Ulrich curieux.

- Il n'est pas nécessaire de le savoir, précisa le général [...] » » (*HsqII*, p. 366-367.)

<sup>144</sup> Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, op. cit. p. 114.

<sup>145</sup> « « Nous voulons et nous devons donner réalité à une très grande idée. [...] »

Naïvement, Ulrich demanda : « Pensez-vous à quelque chose de précis ? » » (*HsqI*, p. 117.)



L'adjectif subjectif « naïf », employé ici en tant qu'adverbe de manière et évaluant négativement la réaction d'Ulrich, entre donc en conflit avec les attentes et les jugements du lecteur, attente elle-même suscitée par le bon sens et par la représentation de la voix de référence construite au fil du roman. C'est de ce contraste entre l'évaluation ici proposée, incompatible avec l'image que l'on se fait du narrateur (ou du personnage d'Ulrich), et le ton apparemment sérieux de cette proposition introductrice de discours, que naît l'ironie du passage.

L'extrait suivant fonctionne plus ou moins selon le même principe :

Und während er auf [seinen Sekretär] wartete und seine Gedanken schon die ersten Sätze eines Wirtschaftsdiktats rundeten, kristallisierte sich das Erleben in ihm zu einer schönen und beziehungsreichen moralischen Form: „Ein seiner Verantwortung bewusster Mann“ sagte sich Arnheim überzeugt „darf schließlich auch, wenn er Seele schenkt, nur die Zinsen zum Opfer bringen und niemals das Kapital!“ (*MoE*, p. 511.)<sup>147</sup> [je souligne]

Là aussi une série d'adjectifs évaluatifs précède, en le commentant, le discours direct de l'un des personnages, en l'occurrence Arnheim. Or ce discours direct trouve un écho quelques chapitres plus loin dans le roman, où l'industriel prussien tente de définir non plus « l'homme conscient de ses responsabilités », mais Ulrich, « l'homme sans qualités » :

Es war [Arnheim] eingefallen, Ulrich wäre wohl ein Mann, der nicht nur die Zinsen, sondern das ganze Kapital seiner Seele zum Opfer bringen würde, wenn die Umstände es von ihm verlangten! (*MoE*, p. 541.)<sup>148</sup>

Les deux définitions sont clairement opposées et l'on peut donc en déduire qu'Ulrich se situe aux antipodes de la manière de penser d'Arnheim. Or, dans le chapitre précédent, nous avons souligné le fait que les voix d'Ulrich et du narrateur tendent à se confondre en une seule et même voix de référence. Le narrateur devrait donc lui aussi se distancer du point de vue selon lequel « lorsque l'on donne son âme, on ne doit sacrifier que les intérêts et pas le capital » et qui caractérise à merveille le personnage d'Arnheim dont le programme intellectuel consiste en « la fusion de l'Âme et de l'Économie »<sup>149</sup>. Ainsi, l'accumulation d'adjectifs laudatifs pour caractériser ce point de vue est incompatible

---

<sup>146</sup> « Aucun homme, parlant de ce qu'il y a de plus grand et de plus important au monde, ne prétend que ces choses aient une réalité. » (*HsqI*, p. 117.)

<sup>147</sup> « Tandis qu'il l'attendait et que ses pensées polissaient déjà les premières phrases d'une lettre d'affaires, ce qu'il venait de vivre cristallisa en lui sous une forme morale à la fois belle et signifiante : « Un homme conscient de ses responsabilités, se dit-il avec conviction, même lorsqu'il donne son âme, ne doit jamais sacrifier que les intérêts, en aucun cas le capital !... » » (*HsqI*, p. 644-645.)

<sup>148</sup> « Il lui était venu à l'esprit qu'Ulrich était homme à sacrifier non seulement les intérêts, mais le capital de son âme, quand les circonstances l'exigeaient de lui ! » (*HsqI*, p. 681.)

<sup>149</sup> *HsqI*, p. 135, cf. « die Vereinigung von Seele und Wirtschaft » (*MoE*, p. 108.)

avec la position du narrateur-locuteur. Le véritable énonciateur de ces adjectifs est Arnheim. Le contraste ironique entre les points de vue, qui surgit de l'emploi qui est fait des adjectifs évaluatifs, est encore accentué par leur concentration. Cette exagération formelle attire d'une part l'attention du lecteur sur le caractère improbable de cette évaluation de la part du narrateur et souligne donc la distanciation ironique. Et si l'on considère que l'énonciateur de ce point de vue est en réalité Arnheim, elle marque d'autre part la fatuité du personnage.

Il est cependant possible d'analyser ce dernier exemple de façon un peu différente. En effet, si l'on part du principe que le point de vue du narrateur se situe aux antipodes du point de vue du personnage d'Arnheim, alors les adjectifs « schön », « beziehungsreich » et « moralisch » placés dans sa bouche signifient en réalité exactement l'inverse de ce qu'il pense et de ce qu'il veut exprimer en réalité, à savoir que la vision du monde d'Arnheim non seulement n'a rien de beau, mais qu'en plus elle est absurde et immorale. Cette immoralité est d'ailleurs thématifiée dans la suite du roman, où l'on apprend que l'intérêt d'Arnheim pour l'Action parallèle n'est pas uniquement lié à ses sentiments pour Diotime, comme il le laisse entendre, mais est également fortement influencé par ses intérêts industriels<sup>150</sup>. L'on peut donc considérer qu'il s'agit ici d'une série d'adjectifs antiphrastiques. Le même type de remarque peut généralement s'appliquer à l'analyse des substantifs subjectifs du roman. Nous avons d'ailleurs souligné à plusieurs reprises que les frontières entre les divers domaines d'analyse ne sont jamais clairement définissables. Mais dans un souci de clarté terminologique, nous préférons passer, pour analyser les phénomènes d'antiphrase, de ce que nous avons défini comme l'analyse de la modalisation à une analyse proprement stylistique du texte.

## 2.3 Ironie et figures de style

Dans son introduction aux *Figures du discours* de Fontanier, Gérard Genette rappelle que, du point de vue de la stylistique, le « style » s'écarte de la norme qu'est « l'usage ». Il précise cependant que les difficultés commencent avec la nécessité de saisir cet usage et propose de prendre en compte également une autre définition du style, qui l'opposerait non pas à « l'expression commune », mais à « l'expression simple » ou littérale<sup>151</sup>. Le style constitue donc déjà en soi un écart par rapport à la norme linguistique et, parmi l'ensemble des écarts stylistiques possibles, l'emploi ostentatoire de figures de style peut servir de façon efficace l'ironie d'un énoncé. Et en effet, bon nombre des

---

<sup>150</sup> On apprend en effet au chapitre 119 qu'il convoite en réalité des gisements pétroliers en Galicie.

<sup>151</sup> Gérard GENETTE, Introduction aux *Figures du discours* de Pierre Fontanier, *op. cit.* p. 9-10.

figures de style dont Musil fait usage dans *L'Homme sans qualités* soulignent d'emblée un penchant pour une vision « biaisée » du langage et du monde. Nous nous intéresserons tout d'abord, dans la continuité de nos précédentes analyses, aux figures de style allant à l'encontre d'une énonciation « simple » et mettant en jeu diverses voix.

### 2.3.1 Figures de style et polyphonie

#### ▪ Antiphrases

L'antiphrase, figure de style à laquelle on réduit souvent l'ironie, n'est pas toute l'ironie du roman, mais y participe. Prenons deux exemples :

Er wusste nicht, ob die drei Männer, mit denen er in Streit geraten war, sie [seine Uhr und seine Brieftasche] geraubt hatten oder ob sie ihm während der kurzen Zeit, wo er bewusstlos auf dem Pflaster lag, von einem stillen Menschenfreund gestohlen worden waren. (*MoE*, p. 25.)<sup>152</sup> [je souligne]

Bonadea erwiderte etwas sehr Bedeutendes. „Ach du!“ erwiderte sie.<sup>153</sup> (*MoE*, p. 265.) [je souligne]

Le narrateur-locuteur dit ici le contraire de ce qu'il veut faire entendre. Dans le premier exemple, la montre et le portefeuille d'Ulrich lui ont été dérobés par un passant qui, au lieu de lui venir en aide comme l'aurait fait un philanthrope (ou même toute personne pourvue d'un minimum d'humanité), a profité de la situation pour le dépouiller et donc lui causer encore plus de tort. Et dans le second exemple, il s'agit de signaler que la remarque de Bonadea n'est pas d'une importance inouïe. On a souligné déjà le fait que l'antiphrase peut être également interprétée comme une marque de modalisation, c'est-à-dire comme une forme d'expression de la subjectivité du locuteur, qui emploie un terme fortement évaluatif pour mieux s'en distancier. L'on peut en effet analyser l'antiphrase selon le modèle énonciatif polyphonique élaboré par Ducrot : l'antiphrase consiste à faire dire, par un énonciateur dont le locuteur se distancie, des choses évidemment absurdes, par exemple ici qu'un voleur est un philanthrope et que « Ach du ! » est une réplique d'une importance fondamentale. Ces deux antiphrases sont d'autant plus efficaces qu'elles sont accompagnées de signaux qui expriment formellement le sérieux du narrateur et donnent donc plus de poids au décalage ironique. Dans le premier exemple, l'adjectif « still » qui accompagne l'antiphrase n'est pas antiphrastique, le voleur a effectivement été très discret et est resté anonyme. Mais ce qui aurait été une preuve de

---

<sup>152</sup> « Il ne savait pas s'ils [sa montre et son portefeuille] lui avaient été volés par les trois hommes avec qui il s'était battu, ou si quelque discret philanthrope les avait subtilisés dans le peu de temps où il était resté sans connaissance sur le carreau. » (*HsqI*, p. 31.)

<sup>153</sup> « Bonadea eut une réplique très importante. « Ah toi ! » répliqua-t-elle. » (*HsqI*, p. 334.)

modestie fort estimable dans le cas de l'intervention d'un bon samaritain ne fait ici que souligner l'ironie de l'emploi du terme « Menschenfreund », puisque le voleur ne poursuit que son propre intérêt en partant sans laisser d'adresse. Dans le second exemple, l'adverbe « sehr » qui accompagne l'adjectif substantivé « Bedeutendes » participe de l'antiphrase en accentuant une emphase hors de propos et peut donc également être considéré comme antiphrastique. L'apparence de sérieux est ici donnée par la reprise du verbe « erwidern ». La construction en chiasme des deux énoncés et la répétition du verbe soulignent formellement l'identité des éléments « etwas sehr Bedeutendes » et « Ach du! » ainsi que leur importance. Cette association de sérieux sur le plan formel et de distanciation sur le plan sémantique renforce l'effet d'ironie.

Les antiphrases de *L'Homme sans qualités* ne sont pas uniquement à mettre au compte du narrateur. Elles apparaissent également dans les discours des personnages. Dans l'extrait suivant, le général Stumm décrit Arnheim dans ces termes :

„Du hast keine Ahnung, was das für ein Geizhals ist! Ich bitte um Verzeihung,“ verbesserte er seinen Ausdruck „mit welcher sittlichen Würde der so ein Geschäft behandelt! Ich habe keine Ahnung gehabt, dass zum Beispiel zehn Heller pro Tonneisenbahnkilometer eine Gesinnungsfrage sind, wegen der man im Goethe oder in einer Philosophiegeschichte nachlesen muss!“ (*MoE*, p. 775.)<sup>154</sup> [je souligne]

Placée dans le bouche d'un personnage certes critique par rapport au monde intellectuel dépeint dans le roman, mais parfois associé à une vision du monde un peu naïve, l'antiphrase « sittliche Würde » est employée dans un contexte qui évite toute ambiguïté quant à son interprétation. Grâce à l'opposition avec le terme fortement dépréciatif « Geizhals » qui la précède, l'antiphrase connotée positivement mais présentée comme une reformulation, ne peut pas être prise au pied de la lettre. Le général n'est pas dupe en ce qui concerne le personnage d'Arnheim. Il a bien compris que les discours à tonalité fortement spirituelle de l'industriel ne servent en réalité qu'à enrober des préoccupations essentiellement matérielles et à servir ses intérêts économiques. L'antiphrase est donc là aussi totalement polyphonique, dans la mesure où elle soutient une position absurde (« l'avarice est l'expression d'une forte dignité morale ») à laquelle ne peut pas se rallier le locuteur, mais aussi dans la mesure où le général Stumm parodie ici en réalité la manière dont Arnheim présente lui-même sa manière d'aborder l'économie, et qui s'oppose à la vision bien plus prosaïque (mais présentée ici comme plus convaincante) du général. L'on peut constater que le narrateur renforce ici le jeu antiphrastique en adoptant également la tonalité faussement sérieuse du général. En effet, l'incise ne précise en

---

<sup>154</sup> « Tu n'imagines pas quel pingre c'est ! Je te demande pardon, dit-il pour corriger son expression, tu n'imagines pas avec quelle dignité morale il traite une affaire pareille ! Jamais je n'aurais cru, par exemple, que dix sous par tonne au kilomètre soient un problème de mentalité qui vous oblige à relire Goethe ou une philosophie de l'histoire ! » (*HsqII*, p. 132.)

aucune manière que la tonalité du général est ironique et le choix du verbe du dire « verbesserte » joue le jeu de l'antiphrase en présentant l'expression « sittliche Würde » comme une reformulation, meilleure au niveau de la forme mais équivalente au niveau du sens, de « Geizhals » alors que les deux expressions ont en réalité des connotations totalement opposées. L'on peut constater, à l'étude de cet exemple, que l'ambiguïté des antiphrases, lorsqu'elles sont placées dans la bouche de personnages faisant eux-mêmes, à divers moments du récit, l'objet de l'ironie du narrateur, doit être contrebalancée par un signal clair, tel qu'une contradiction de termes évidente.

Mais Musil joue de façon extrêmement subtile avec tous ces signaux. Observons l'extrait suivant :

[Tuzzi: ] „Der Pazifismus in den Händen von Dilettanten schließt ohne Zweifel eine große Gefahr ein“ fügte er bedeutsam hinzu.

Ulrich wollte lachen, aber Tuzzi meinte es tödlich ernst, und er hatte da zwei Dinge zusammengebracht, die wirklich entfernt verwandt waren, so komisch es auch sein mochte, Liebe und Pazifismus dadurch verbunden zu sehn, dass beide in ihm den Eindruck einer dilettantischen Ausschweifung hervorriefen. So wusste Ulrich nicht, was er antworten solle [...] (*MoE*, p. 807.)<sup>155</sup> [je souligne]

Comme dans l'exemple précédent, la contradiction de termes entre « Pazifismus » et « große Gefahr » semble ne laisser aucun doute quant à l'interprétation antiphrastique qu'il s'agit de faire de l'énoncé, et qui consisterait à comprendre que « Pazifismus » signifie en réalité « Bellizismus » ou « Militarismus » ou, autre possibilité envisageable, que l'expression « große Gefahr » doit être entendue comme « keine große Gefahr ». Le discours tenu par Tuzzi et selon lequel le pacifisme peut menacer la paix en Europe semble totalement absurde et le récepteur de cet énoncé part donc du principe qu'il ne peut pas être tenu de façon sérieuse par son locuteur, et donc qu'on est en présence d'ironie. C'est la réaction du récepteur du message dans le cadre de la fiction romanesque : Ulrich interprète tout d'abord les paroles de Tuzzi comme ironiques avant de se rendre compte que son interlocuteur est sérieux. Ce passage nous permet d'évoquer déjà ce que nous développerons plus longuement dans la suite de notre réflexion, à savoir les problèmes communicatifs que peut engendrer une mauvaise réception de l'ironie. En effet, la méprise d'Ulrich entraîne une interruption du dialogue, dans la mesure où les deux interlocuteurs se placent sur deux modes de compréhension du monde et d'usage de la parole totalement incompatibles : celui de l'ironie et celui du sérieux. Si l'on passe de

---

<sup>155</sup> « « Le pacifisme entre les mains des amateurs constitue sans aucun doute un grand danger », ajouta-il gravement.

Ulrich eut envie de rire, mais Tuzzi était terriblement sérieux. Il avait associé deux choses qui étaient en effet vaguement parentes, si comique qu'il pût être de voir l'amour et le pacifisme rapprochés par le fait qu'ils lui donnaient tous deux l'impression d'un libertinage d'amateurs. Ulrich ne sut que répondre [...] » (*HsqII*, p. 171.)

l'analyse du récit à l'analyse de l'écriture du roman, l'on peut constater que Musil manie l'ironie avec une subtilité extrême. Dans cet extrait, l'ironie apparente de Tuzzi, une fois contredite et présentée comme du discours sérieux, se retourne finalement contre lui. L'ironie n'est plus à mettre au compte du personnage, mais à celui de l'auteur, qui dénonce ainsi l'absurdité du discours anti-pacifiste. En insistant, dans cet extrait à la fois sur le sérieux (par l'adjectif « tödlich » en position d'adverbe qui renforce « ernst ») et sur l'absurdité du point de vue de Tuzzi (par le groupe participial « wirklich entfernt verwandt » et l'adjectif « komisch ») Musil ne fait finalement que déplacer la cible de l'ironie. La double énonciation associée au contexte de discours rapporté a pour effet de ne pas annihiler l'effet d'ironie, mais de modifier son interprétation : il ne s'agit pas ici d'une antiphrase à mettre au compte du personnage, mais d'une parodie du discours anti-pacifiste à mettre au compte de l'auteur ou du narrateur.

Qu'il s'agisse de véritables antiphrases ou d'un emploi détourné de cette figure de style, l'ironie reste ici fondée sur un jeu polyphonique. Ce jeu entre diverses voix caractérise également d'autres figures de style au service de l'ironie du texte, et notamment les périphrases.

#### ▪ Périphrases

La présence d'énonciateurs distincts du locuteur se retrouve également dans les périphrases du roman. Observons les deux exemples suivants:

Der General versorgte seine Hornbrille in der Revolvertasche seiner Hose, nachdem er vergeblich versucht hatte, sie in die Schöße seines Waffenrocks zu schieben, denn er hatte für dieses zivile Instrument der Weisheit noch keinen passenden Platz gefunden. (*MoE*, p. 600.)<sup>156</sup> [je souligne]

Ulrich schüttelte bloß den Kopf und gab [Diotima] dadurch [...] von neuem Gelegenheit, vergleichende Studien über Schweigen anzustellen.<sup>157</sup> (*MoE*, p. 815.) [je souligne]

Ces périphrases ne se contentent pas de remplacer un mot, à savoir « die Brille » dans le premier exemple et « schwieg » dans le second, par une expression plus longue mais de sens équivalent. Les périphrases ironiques portent en elles une valeur ajoutée clairement satirique et soulignent les aspects caricaturaux des personnages auxquels elles sont associées. Dans le premier exemple, le général, comme on l'a vu, représente un monde militaire naïf, revendiquant avec fierté une différence ontologique avec le monde civil et

<sup>156</sup> « Le général rangea ses lunettes d'écaïlle dans sa poche revolver après avoir vainement essayé de les glisser dans les basques de sa tunique : il n'avait pas encore trouvé la place qui convînt à cet instrument de la sagesse civile. » (*HsqI*, p. 755.)

<sup>157</sup> « Ulrich se contenta de hocher la tête et lui donna ainsi [...] une nouvelle occasion de faire des études comparées sur le silence. » (*HsqII*, p. 181.)

souffrant en même temps d'un complexe d'infériorité par rapport au milieu intellectuel. Or ces deux aspects sont tout entiers résumés dans la périphrase : l'emploi de l'adjectif « zivil » marque la frontière entre les deux mondes et la définition des lunettes, non pas comme objet corrigeant une déficience visuelle, mais comme symbole de sagesse (en passant par l'association d'idées lunettes → lecture → savoir) souligne à la fois sa naïveté et sa fascination pour ce milieu qu'il ne connaît pas. Dans le second exemple, Diotime est, à l'inverse, l'incarnation de la mondaine revendiquant une supériorité culturelle qui n'est en fait qu'une posture artificielle. Remplacer une description simple de la situation, « Ulrich schwieg », par la périphrase du second exemple revient à parodier la vision du monde de Diotime, qui ne peut adopter une attitude naturelle vis-à-vis du monde tel qu'il est, mais tente toujours d'intellectualiser sa relation aux personnes, aux sentiments, aux comportements. Les travers de ces deux personnages, c'est-à-dire l'idéalisation du monde civil via la fétichisation des lunettes pour le général, et la tendance aux élucubrations creuses pour Diotime sont ainsi littéralement « étalés » au regard du lecteur grâce à ces périphrases ironiques. On peut ici encore parler de polyphonie au sens de Ducrot, selon lequel ces énoncés mettent en scène des voix qui se réfèrent aux points de vue attribués aux personnages.

Mais les personnages n'ont pas l'exclusivité de la satire véhiculée par l'emploi de périphrases. Celles-ci peuvent s'adapter à divers types de cibles. Dans l'exemple suivant, déjà évoqué dans la seconde partie de notre étude, ce n'est pas un personnage, ni un type social qui est épinglé par l'ironie de la périphrase, mais la situation historique absurde que nous avons précédemment analysée plus en détail :

Der Österreicher kam nur in Ungarn vor, und dort als Abneigung; daheim nannte er sich einen Staatsangehörigen der im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder der österreichisch-ungarischen Monarchie, was das gleiche bedeutet wie einen Österreicher mehr einen Ungarn, weniger diesen Ungarn, und er tat das nicht etwa mit Begeisterung, sondern einer Idee zuliebe, die ihm zuwider war, denn er konnte die Ungarn ebenso wenig leiden, wie die Ungarn ihn, wodurch der Zusammenhang noch verwickelter wurde. (MoE, p. 170.)<sup>158</sup> [je souligne]

Cet extrait propose deux périphrases du terme « Österreicher », tout aussi absurdes l'une que l'autre. La première est l'appellation officielle des habitants des territoires en question (à savoir l'ancien « Empire d'Autriche »), dont la citation exacte dénonce

---

<sup>158</sup> « L'Autrichien n'avait d'existence qu'en Hongrie, et encore comme objet d'aversion ; chez lui, il se nommait citoyen-des-royaumes-et-pays-de-la-monarchie-austro-hongroise-représentés-au-Conseil-de-l'Empire, ce qui équivalait à dire « un Autrichien plus un Hongrois moins ce même Hongrois » ; et il le faisait moins par enthousiasme que par amour d'une idée qui lui déplaisait, puisqu'il ne pouvait souffrir les Hongrois plus que les Hongrois ne le souffraient, ce qui compliquait encore les choses. » (*HsqI*, p. 213.) On peut constater que dans la traduction française, la distance ironique est rendue plus visible encore que dans le texte original, par la création d'un mot composé exagérément long pour la première périphrase et par l'emploi de guillemets pour la seconde.

l'inanité et la lourdeur du langage administratif. La seconde périphrase correspond à l'explication de la situation politique des « Autrichiens », qui, comme on l'a vu<sup>159</sup>, sont depuis 1867 les habitants des territoires de la double-monarchie danubienne qui ne sont pas la Hongrie... Dans un cas comme dans l'autre, l'emploi de périphrases, alors que le terme qu'elles sont censées substituer est extrêmement simple et qu'il est lui-même cité, dénonce la complexité et l'absurdité de la situation politique pour les Autrichiens, et explique entre autres la crise identitaire qui les caractérise durant l'époque dont il est ici question.

L'on peut donc constater que tout comme les antiphrases, les périphrases penchent du côté de la satire. Cela peut s'expliquer par le fait que les antiphrases tout comme les périphrases ne se contentent pas de mettre leur cible en question. Elles supposent également qu'il existe une vision du monde plus adéquate : le contraire de ce qui est dit, dans le cas de l'antiphrase, et une formulation plus simple et plus économique dans le cas de la périphrase. C'est cette formulation plus adéquate qu'il s'agit de reconstruire pour comprendre le point de vue réel du locuteur (en général le narrateur), présenté comme supérieur au point de vue de l'énonciateur. Cette polyphonie est donc mise au service de la satire à travers l'emploi de figures portant sur la composante référentielle du discours, les antiphrases, et de figures portant sur sa composante formelle, les périphrases. Elle peut également être mise au service de l'ironie dans l'emploi de figures portant sur la composante sémantique du discours, en l'occurrence, dans le roman de Musil, dans l'emploi récurrent de paradoxes.

#### ▪ Paradoxes

Même si le paradoxe n'est pas traité comme une figure de style dans les ouvrages de référence, il nous semble intéressant de l'évoquer ici. En effet, si on le considère comme un procédé consistant à soutenir un point de vue contraire à l'opinion commune ou au bon sens (et donc à la norme), il apparaît comme particulièrement approprié à l'expression de l'ironie.

Nous avons déjà vu à l'occasion de l'analyse des antiphrases, que certaines d'entre elles sont repérables grâce à une contradiction entre plusieurs termes au sein d'un même énoncé. Lorsque cette contradiction peut être résolue en remplaçant un terme par son contraire, on a bien affaire à une antiphrase. Mais bien souvent, dans le roman, il s'agit d'un procédé plus complexe, où la contradiction ne peut se résoudre par un simple retournement de sens. L'exemple précédent de l'énoncé, placé dans la bouche de Tuzzi, selon lequel « der Pazifismus in den Händen von Dilettanten schließt ohne Zweifel eine große Gefahr ein », peut, dans la mesure où le texte-même lui dénie le statut d'antiphrase,

---

<sup>159</sup> Cf. « Satire politique », partie II, 1.1.2.



être interprété comme un paradoxe. Si, dans ce cas, l'interprétation prêtait à confusion, c'est parce qu'il était possible de rétablir un sens en remplaçant l'une ou l'autre expression par son contraire. Mais, dans la même thématique guerre-paix, le texte propose d'autres exemples qui ne permettent pas de permutation de sens et peuvent donc être considérés sans ambiguïté comme des paradoxes :

[Die Drangsal geht] für den Pazifismus über Leichen, wenn es sein muss. (*MoE*, p. 1005.)<sup>160</sup>

Nichts ist in der Diplomatie so gefährlich wie das unsachliche Reden vom Frieden! Jedesmal, wenn das Bedürfnis danach eine gewisse Höhe erreicht hat und nicht mehr zu halten war, ist noch ein Krieg daraus entstanden! (*MoE*, p. 1006.)<sup>161</sup>

Ces deux énoncés, attribués également au personnage de Tuzzi, sont éminemment paradoxaux dans la mesure où ils vont contre le sens commun : le pacifisme y est présenté comme l'un des principaux courants de pensée menant à la violence et à la guerre. L'ironie ne consiste pas ici à dire autre chose que ce que l'on veut faire entendre, il est impossible de rétablir un sens en modifiant l'un ou l'autre de leurs composants du point de vue référentiel ou formel. Cela est d'autant moins envisageable que ces énoncés ne sont pas ironiques en eux-mêmes, puisqu'ils sont énoncés avec beaucoup de sérieux par leur locuteur. L'ironie, comme nous l'avons vu précédemment, est uniquement présente du côté du narrateur qui introduit dans le texte ces points de vue de manière totalement neutre, sans relever leur forme paradoxale. En soulignant l'absurdité de certains raisonnements, ces paradoxes servent eux aussi à présenter de manière satirique certains modes de pensée. Dans les exemples analysés, il s'agit d'épingler la diplomatie autrichienne, qui fait preuve d'une mauvaise foi évidente en prétendant combattre le pacifisme pour éviter la guerre. Cette critique passe donc par la reprise (sur le mode de la polyphonie donc) de ses arguments absurdes et contradictoires. Au paradoxe du pacifisme belliqueux vient se superposer également l'argument inverse, celui du bellicisme pacifique, comme par exemple dans l'énoncé suivant, attribué au comte Leinsdorf, qui prône une politique hostile vis-à-vis de l'Allemagne pour mieux s'en rapprocher :

Also führte der Weg zu den Deutschen zunächst gegen die Deutschen und zur Bevorzugung der anderen Nationen. (*MoE*, p. 516.)<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> « Et la Drangsal [...] le couve avec tant d'ambition que, pour le pacifisme, elle marcherait sur des cadavres. » (*HsqII*, p. 402.)

<sup>161</sup> « Rien n'est plus dangereux, en diplomatie, que de parler de la paix en amateur ! Chaque fois que le désir de paix a atteint une certaine intensité et n'a pu être contenu, on a eu la guerre ! » (*HsqII*, p. 403.)

<sup>162</sup> « Ainsi donc, pour aller aux Allemands, il fallait d'abord marcher contre eux et favoriser les autres nations. » (*HsqI*, p. 651.)

Dans le même esprit, on peut également relever cette présentation angélique de l'armée autrichienne :

Wenn es Zivilisten gibt, die kriegerisch sind, weshalb sollte es dann nicht Offiziere geben, die die Künste des Friedens lieben? Kakanien hatte von ihnen eine Menge. Sie malten, sammelten Käfer, legten Briefmarkenalbums an oder studierten Weltgeschichte. (*MoE*, p. 342.)<sup>163</sup>

Ce dernier exemple cependant diffère des exemples précédents dans la mesure où il n'est pas explicitement présenté comme du discours rapporté, à mettre au compte de l'un des personnages. L'on peut alors considérer que l'ironie y est d'autant plus sensible, puisque le point de vue paradoxal y est présenté comme pris en charge par le narrateur lui-même. Ce n'est que l'absurdité même du paradoxe qui permet de dire que ce point de vue ne peut pas être celui du narrateur et qu'en réalité il s'en distancie.

L'on peut observer que lorsque les paradoxes sont le fait du seul narrateur, la cible de l'ironie est plus difficile à définir. La satire ne vise plus alors un personnage ou une vision du monde bien précis, et il s'agit plutôt d'une critique diffuse du mode de pensée de la société en général, une mise en garde contre les discours tout faits qui semblent logiquement fondés, mais sont en réalité absurdes. Observons les exemples suivants :

In diesem Sinne zeichnet es den Menschen von dem Tiere, und man darf hinzufügen, auch von dem Geisteskranken aus, dass er nach seinen geistigen und sittlichen Eigenschaften imstande ist, rechtswidrig zu handeln und ein Verbrechen zu begehen; und dass also die Strafbarkeit jene Eigenschaft ist, die ihn zum sittlichen Menschen erhebt, wird es verständlich, dass der Jurist eisern an ihr festhalten muss. (*MoE*, p. 242.)<sup>164</sup>

Cet extrait se situe à la frontière entre la parodie d'un sociolecte et une observation paradoxale à mettre au compte du narrateur. Ces considérations sont à replacer dans le contexte du débat autour de la responsabilité pénale de Moosbrugger : faut-il considérer qu'il est fou, donc non responsable de ses crimes et qu'il doit être enfermé dans un asile d'aliénés, ou endosse-t-il, quel que soit son état mental, la responsabilité de ses actes ? Ce débat théorique, qui *a priori* n'est pas absurde, mène finalement à la considération paradoxale présentée dans cet extrait, selon laquelle, si l'on résume, le crime et sa punition font partie des éléments qui distinguent l'homme de l'animal. Cet énoncé est paradoxal dans la mesure où cette distinction entre l'homme et l'animal repose sur le fait

---

<sup>163</sup> « S'il est des civils belliqueux, pourquoi n'y aurait-il pas des officiers qui goûtent les arts de la paix ? La Cacanie en possédait une quantité. Ils peignaient, collectionnaient des coléoptères, remplissaient des albums de timbres-poste ou étudiaient l'histoire universelle. » (*HsqI*, p. 429.)

<sup>164</sup> « Dans ce sens, l'homme se distingue de l'animal et, peut-on ajouter, de l'aliéné aussi bien, par le fait que, possédant des qualités intellectuelles et morales, il est en mesure d'agir illégalement et de commettre un crime ; comme c'est avant tout la qualité d'homme punissable qui fait de lui un être moral, il est compréhensible que le juriste y tienne mordicus. » (*HsqI*, p. 306.)

que l'homme dispose d'une éthique qui fait défaut à l'animal, or justement en vertu de cette éthique il ne devrait pas se comporter en criminel. L'on peut considérer que ce point de vue est à mettre au compte d'un énonciateur qui serait un représentant du système judiciaire autrichien et qui défendrait, d'après ce paradoxe, le bien-fondé de son gagne-pain. Mais l'on peut aussi considérer qu'il s'agit ici du narrateur qui tient un discours volontairement absurde afin de dénoncer la crise du langage et des valeurs, « le langage tout fait, non seulement de nos lèvres, mais de nos sensations et sentiments »<sup>165</sup>, en un mot les stéréotypes langagiers et comportementaux qui conduisent finalement à une perte du sens. Cette interprétation nous est permise dans la mesure où d'autres extraits du roman semblent fonctionner selon ce principe :

Klementine machte eine Pause und würde mit dem Taschentuch eine Träne getrocknet haben, hätte sie nicht einen Schleier getragen; aber so unterließ sie es, die Träne zu weinen, und begnügte sich, ihr weißes Tüchlein aus dem Handtäschchen bloß hervorzuziehen. (*MoE*, p. 308.)<sup>166</sup>

Cet extrait dénonce doublement l'absurdité des codes. D'une part en décrivant un comportement totalement fondé sur la reproduction d'un modèle : il s'agit de verser une larme lorsque, comme c'est le cas dans l'extrait cité, l'on s'inquiète pour l'avenir de sa fille. Mais cette larme n'est plus l'expression d'un quelconque sentiment. Elle n'a de sens qu'en tant que code. Si, comme c'est le cas dans le contexte décrit, elle ne peut pas être perçue par le récepteur du message codé, elle perd son sens et est finalement inutile. D'autre part, cette critique du comportement totalement stéréotypé du personnage passe par un énoncé paradoxal. En effet, l'énoncé décrit le stéréotype comportemental absurde en adoptant une argumentation qui lui donne une forme totalement rationnelle et logique, par l'emploi des subjonctifs II (du futur II « würde getrocknet haben » et du plus-que-parfait « hätte getragen ») et du connecteur « aber so ». L'absurdité du comportement trouve un reflet on ne peut plus fidèle dans l'absurdité de l'argumentation. Et là encore, ce n'est que cette absurdité, perceptible uniquement sur le plan sémantique, qui nous permet de dire que le narrateur ne peut pas assumer ces propos.

Les figures de style jouant sur des effets de polyphonie sont donc particulièrement bien adaptées à l'expression de l'ironie. Cette ironie consiste alors généralement en une dissonance entre la voix de référence et un point de vue autre, dont cette voix de référence ne peut en aucun cas prendre la responsabilité. La dissonance est donc perceptible avant tout au niveau sémantique, et la figure de style n'existe en tant que telle que lorsque cette

---

<sup>165</sup> *HsqI*, p. 162, cf. « die fertige Sprache nicht nur der Zunge, sondern auch der Empfindungen und Gefühle. » (*MoE*, p. 129.)

<sup>166</sup> « Clémentine fit une pause, et son mouchoir eût essuyé une larme, si elle n'avait porté une voilette ; elle renonça donc à cette larme et se contenta de tirer son blanc mouchoir de son sac à main. » (*HsqI*, p. 387.)

dissonance est effectivement perçue. Nous allons maintenant observer un autre type de figures de style, pour lesquelles l'ironie reste fortement liée au sémantisme mais où elle est marquée plus clairement au niveau stylistique et syntaxique et entre ainsi en contraste avec la « norme » d'une énonciation « simple ».

### 2.3.2 Figures de style et déviance par rapport à la norme

#### ▪ Zeugmes

Si on le définit comme la figure de style consistant à faire dépendre d'un même mot des termes (en général des compléments) incompatibles sur le plan syntaxique ou sémantique, le zeugme est plus remarquable, sur le plan stylistique et syntaxique, que l'antiphrase, la périphrase et le paradoxe. Prenons un exemple :

[Bonadeas] Lieblingsbegriff war « hochanständig »; sie wandte ihn auf Menschen, Dienstboten, Geschäfte und Gefühle an. (*MoE*, p. 42.)<sup>167</sup> [je souligne]

On a bien affaire à un zeugme dans cet exemple : Musil, via le personnage de Bonadea, associe à l'adjectif « hochanständig » des substantifs inconciliables sur le plan sémantique. D'une part, le terme de « Dienstboten » y est placé au même niveau paradigmatique que celui de « Menschen », comme si ces deux notions désignaient deux sous-catégories d'un genre plus général (et que les domestiques ne pouvaient donc pas être considérés comme appartenant au genre humain). Cette absence de cohérence se poursuit d'autre part dans l'association des notions d'« affaires » et de « sentiments ». L'association de ces deux termes rappelle les positions du personnage d'Arnheim, prônant « la fusion de l'Âme et de l'Économie »<sup>168</sup>, et la philosophie fonctionnaliste machienne de l'union entre intériorité et extériorité. La qualité consistant à être « convenable » n'appartient en propre à aucun objet particulier du monde et ne permet plus d'établir des distinctions. Elle est devenue une « qualité sans hommes »<sup>169</sup>, applicable à divers fragments du réel, mais sans pour autant les faire entrer en communion. En plaçant toutes ces notions sur une même échelle de valeur, le zeugme leur retire ce qu'elles ont en propre et contribue à véhiculer la vision distanciée et ironique d'un monde ayant perdu ses repères.

Tous les zeugmes que nous avons pu relever dans *L'Homme sans qualités* fonctionnent selon ce même modèle. C'est le cas notamment de l'exemple suivant :

---

<sup>167</sup> « Son expression favorite était « convenable » ; elle l'appliquait aux humains, aux domestiques, aux affaires et aux sentiments, quand elle voulait en dire du bien ». (*HsqI*, p. 52.)

<sup>168</sup> *HsqI*, p. 135, cf. « die Vereinigung von Seele und Wirtschaft oder von Idee und Macht » (*MoE*, p. 108.)

<sup>169</sup> *HsqI*, p. 188, cf. « Es ist eine Welt von Eigenschaften ohne Mann entstanden » (*MoE*, p. 150.)

[...] die Vergnügungen sind in andern Stadtteilen zusammengezogen, und wieder anderswo stehen die Türme, wo man Frau, Familie, Grammophon und Seele findet. (*MoE*, p. 31.)<sup>170</sup> [je souligne]

Dans cet exemple le zeugme s'intègre dans une description de la grande ville moderne :

[...] eine Art überamerikanische Stadt, wo alles mit der Stoppuhr in der Hand eilt oder stillsteht. Luft und Erde bilden einen Ameisenbau, von den Stockwerken der Verkehrsstraßen durchzogen. Luftzüge, Erdzüge, Untererdzüge, Rohrpostmenschenendungen, Kraftwagenketten rasen horizontal, Schnellaufzüge pumpen vertikal Menschenmassen von einer Verkehrsebene in die andere. (*MoE*, p. 31.)<sup>171</sup>

Cette description n'est pas sans rappeler l'esthétique expressionniste, où la grande ville anonyme et inhumaine est un thème récurrent, que ce soit en littérature (on peut penser aux poèmes *Der Gott der Stadt* [1910] de Georg Heym, ou *An die Verstummen* [1913] de Georg Trakl), en peinture (on peut évoquer la période berlinoise d'Ernst Kirchner ou certaines œuvres de George Grosz) ou encore dans le cinéma naissant (la *Metropolis* [1927] de Fritz Lang ou *L'Aurore* [1927] de Murnau). Cette grande métropole, construite sur le modèle américain, mais que l'on trouve également en Europe puisque l'expressionnisme allemand s'inspire généralement de Berlin, est certes présentée en opposition de la Vienne de 1913. Mais c'est cependant ce vers quoi tend l'évolution de la société moderne et, au moment où il écrit, Musil, qui s'exprime via le narrateur, sait que cette Vienne n'existe déjà plus<sup>172</sup>. L'évolution de la ville moderne n'est que l'expression urbaine de la crise des valeurs qui caractérise la modernité et que nous avons présentée précédemment. Dans ce monde moderne tel qu'il est ressenti par Musil, tout est réduit à des concepts qui fonctionnent peu à peu « en autonomie » par rapport à ce qu'ils désignent dans le réel et qui se vident de leur sens profond. C'est cette perte de la signification profonde et des valeurs que souligne le zeugme, en plaçant sur un même plan biens matériels (le gramophone), liens humains (l'épouse et la famille) et valeurs spirituelles (l'âme). Les quatre termes mis sur un plan d'égalité par le zeugme correspondent à la définition du foyer dans le monde moderne : c'est l'espace de la famille, de la détente (une détente elle-même marquée par le progrès technique) et de la

---

<sup>170</sup> « [...] les plaisirs sont concentrés dans d'autres secteurs, et ailleurs encore se dressent les tours où l'on retrouve son épouse, sa famille, son gramophone et son âme. » (*HsqI*, p. 39.)

<sup>171</sup> « [...] une espèce de ville hyper-américaine, où tout marche et s'arrête au chronomètre. L'air et la terre ne sont plus qu'une immense fourmilière sillonnée d'artères en étages. Les transports, de surface, aériens et souterrains, les déplacements humains par pneumatique, les files d'automobiles foncent dans l'horizontale tandis que dans la verticale des ascenseurs ultra-rapides pompent des masses humaines, d'un palier de circulation à l'autre ; [...] » (*HsqI*, p. 38.)

<sup>172</sup> En effet, la Cacanie est présentée, p. 40, comme un « État depuis lors disparu » (« in Kakanien, diesem seither untergegangenen [...] Staat » (*MoE*, p. 32.))

vie spirituelle, ou du moins d'une vie spirituelle plus profonde que dans d'autres espaces. Car c'est justement cette catégorisation, cette division du monde en divers espaces spécifiques, qui est le propre du monde moderne, représenté ici par la grande métropole, où les diverses activités humaines sont strictement délimitées et cloisonnées. Au concept « foyer » sont ainsi associés ceux de « famille », « détente » et « âme ». Or si l'âme est strictement associée au foyer, cela signifie que le reste de l'espace de la grande ville est un monde « sans âme » et que le citoyen vivant dans ce monde perd son âme dès qu'il passe la porte de son foyer. Mais le fait de restreindre le concept d'âme à un espace géographique précis est en réalité incompatible avec le concept en lui-même. Si l'on définit l'âme comme le principe spirituel de l'homme, le principe de la sensibilité et de la pensée, voire le principe moral, l'on suppose que, tout comme le principe qui lui fait pendant, à savoir le corps, il existe de manière continue et non pas par intermittence. Le concept d'« âme » est donc employé ici de façon ironique puisque, par le fait-même d'apparaître dans ce zeugme, il se vide complètement de son sens et devient un terme creux, reflétant la crise du langage et la crise existentielle caractéristiques de la modernité selon Musil.

Employée dans un zeugme où dominant des termes renvoyant à des personnes ou à des objets concrets, la notion abstraite est donc disqualifiée ironiquement. Mais l'on peut constater que cette disqualification n'est pas due à la majorité numérique des termes concrets. En effet, il suffit de la présence d'un seul terme renvoyant à un objet concret du monde pour disqualifier l'ensemble des notions abstraites intervenant dans un zeugme, comme on peut le constater dans l'exemple suivant :

In dem schönen, hochfenstrigen Arbeitszimmer dieses großen Herrn - inmitten vielfacher Schichten von Stille, Devotion, Goldtressen und Feierlichkeit des Ruhms - stand [...] der Sekretär mit dem Buch in der Hand [...]. (*MoE*, p. 87.)<sup>173</sup> [je souligne]

L'insertion du terme « Goldtressen » dans la série des compléments du nom mis en jeu dans le zeugme, en faisant référence à la pompe ostentatoire de l'empire, « déteint » sur tous les termes avoisinants. Le « silence », la « dévotion » et la « solennité de la Gloire » perdent ainsi leur valeur profonde et ne semblent servir qu'à décrire en termes stéréotypés une réalité figée, de la même façon que les « galons d'or » servent à décrire un espace où l'apparence, l'esthétique du pouvoir, joue un rôle fondamental. La problématique de l'empire austro-hongrois, gouverné par un pouvoir totalement sclérosé, rejoint ici celle du monde moderne : l'esprit de système, en analysant le monde selon des catégories toutes faites, vide les mots et finalement la réalité elle-même de leur sens profond, et cela est

---

<sup>173</sup> « Dans le beau cabinet de travail à hautes fenêtres de ce grand seigneur, au centre de nombreuses épaisseurs de silence, de dévotion, de galons d'or et dans la solennité de la gloire, le secrétaire de Son Altesse [...] était debout, un livre à la main [...] » (*HsqI*, p. 108.)

d'autant plus vrai en ce qui concerne les concepts abstraits et les valeurs sur lesquelles se fondent l'éthique et la pensée.

Cette relativisation des valeurs par la confusion d'objets concrets du monde et de notions abstraites, via une figure de style, n'est pas le propre des zeugmes. Elle fonctionne également de façon très efficace dans d'autres figures de style, et notamment dans les syllepses.

#### ▪ Syllepses

Les syllepses, qui consistent à employer un même mot à la fois au sens propre et au sens figuré<sup>174</sup>, sont particulièrement enclines à remplir le même office. Observons divers extraits du roman :

Mit dem zuklappenden Buch klappte auch sein Gesicht zu, mit dem wortlos befehlenden Gesicht klappte auch der Sekretär zu einer ergebenen Verbeugung zusammen [...] (*MoE*, p. 87.)<sup>175</sup>

Dans cet exemple, le même verbe (« zuklappen ») est employé pour décrire le livre qui se ferme, le visage du comte Leinsdorf qui devient impassible (reflet de ses sentiments) et la révérence de son secrétaire (signe de son respect). Les puristes considéreront peut-être qu'il ne s'agit pas là d'une véritable syllepse dans la mesure où le verbe est répété, mais cette figure s'apparente dans tous les cas à la syllepse puisque que les deux sens du verbe coexistent dans une même occurrence, et cet exemple est représentatif du style musilien. En effet, ici encore le lien établi renvoie à un monde où les mêmes « qualités » s'appliquent indifféremment aux hommes, aux valeurs abstraites et aux objets inanimés. Cette distanciation surplombante par rapport à tous les objets du monde correspond, comme on l'a vu, à l'une des facettes de l'ironie à l'œuvre dans ce roman et Musil use volontiers de la syllepse, particulièrement bien adaptée à sa vision du monde moderne et à son ironie. L'on peut en effet multiplier les exemples :

Walters Zärtlichkeit sank zusammen wie ein vom Feuer zur Unzeit weggerissener Auflauf. (*MoE*, p. 67.)<sup>176</sup>

[...] etwas stand offen: es war wohl die Zukunft, jedenfalls waren es aber ein wenig auch ihre [Diotimas] Lippen. (*MoE*, p. 1038.)<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> cf. Pierre FONTANIER, *op. cit.* p. 105 : « [les syllepses] consistent à prendre un même mot tout à la fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre ; l'autre figuré ou censé tel. »

<sup>175</sup> « En refermant le livre, il referma aussi son visage ; à la vue de ce visage muettement impératif, le secrétaire se ferma à son tour en une révérence respectueuse [...] » (*HsqI*, p. 109.)

<sup>176</sup> « La tendresse de Walter s'effondra comme un soufflé qu'on n'a pas retiré du feu au bon moment. » (*HsqI*, p. 85.)

So ein paar Worte, richtig eingestreut, können fruchtbar wie lockere Gartenerde sein, aber an diesem Ort wirkten sie wie ein Häuflein Erde, das einer versehentlich an den Schuhen ins Zimmer getragen hat. (*MoE*, p. 85.)<sup>178</sup>

Dans tous ces extraits du roman, Musil joue avec le sens propre et le sens figuré des termes employés, qu'il s'agisse des verbes « zusammensinken » et « offen stehen », dans les deux premiers exemples, ou de l'adjectif « fruchtbar » dans le troisième. Le point commun entre toutes ces syllepse ironiques réside là aussi dans le fait que tout ce qui traditionnellement élève l'humain, que ce soit les sentiments (la « tendresse » de Walter, la foi dans le futur) ou la parole (les « mots » d'Ulrich), est placé sur un pied d'égalité avec un objet prosaïque du monde (un soufflé, les lèvres de Diotime ou la terre du jardin). Ces syllepse renvoient donc ici aussi à un monde où les qualités s'appliquent indifféremment aux valeurs humaines ou aux objets matériels. La distanciation ironique par rapport à ces qualités, dont la valeur est relativisée, est renforcée par le détail et la précision des syllepse, qui accordent autant, voire plus de poids à la description de l'objet prosaïque qu'à celle du pôle « humain » : le comparant du premier exemple est renforcé par un participe II adjectivisé et ses compléments, celui du dernier exemple est complété par une relative, et dans le deuxième exemple la description des lèvres de Diotime s'accompagne de toute une cohorte de mots du discours : le connecteur « jedenfalls », le graduatif « ein wenig » et le modulateur de mise en relief « auch ». Dans cet exemple, la syllepse souligne une autre cible récurrente de l'ironie musilienne, à savoir la contradiction entre les discours des membres de l'Action parallèle, entièrement tournés vers le spirituel et l'intellect, et leur attitude, trahissant l'importance du paraître. Il importe à Diotime d'être belle et de séduire, alors même qu'elle prétend mépriser le paraître et d'être exclusivement une femme d'esprit. Or notre exemple est tiré de la description d'une soirée mondaine, où le principal centre d'intérêt est censé être l'Action parallèle et le futur de l'Autriche-Hongrie, mais où Diotime éprouve un peu de jalousie envers Agathe à laquelle Ulrich consacre toute son attention. Et dans ce contexte, l'ouverture de ses lèvres a pour elle effectivement plus d'importance que les discussions relatives au futur. Cette hypocrisie du milieu intellectuel, mise à nue par la syllepse, est d'ailleurs explicitement thématisée dans le texte, toujours dans ce même chapitre consacré à la soirée mondaine organisée par Diotime :

Die Parallelaktion paradierte in Licht und Glanz; Augen strahlten, Schmuck strahlte, Namen strahlten, Geist strahlte. Ein Geisteskranker könnte unter Umständen daraus folgern, dass die Augen, der Schmuck, die Namen und der Geist an einem solchen

---

<sup>177</sup> « [...] quelque chose était ouvert: c'était sans doute l'avenir, c'était en tout cas, imperceptiblement, ses lèvres. » (*HsqII*, p. 439.)

<sup>178</sup> « Quelques mots de ce genre, bien placés, peuvent être féconds comme la terre meuble d'un jardin, mais ils faisaient en cet endroit l'effet d'un petit tas de terre qu'on a amené par mégarde dans une chambre à la semelle de ses souliers. » (*HsqI*, p. 106.)



Gesellschaftsabend auf das gleiche hinauskommen: er befände sich damit nicht ganz im Unrecht. (*MoE*, p. 994.)<sup>179</sup>

Là encore on a affaire à une syllepse, qui, par l'emploi répété du verbe « strahlen », insinue que l'« esprit » revendiqué par les intellectuels de l'Action parallèle n'a aucune profondeur et n'est en réalité qu'une forme du paraître parmi d'autres, notamment l'appartenance ou la réputation sociales, reflétées par le « nom », et la position économique, qui peut se mesurer à l'aune des « bijoux ». De plus cet « esprit » est décrédibilisé par un contexte où l'éclat des « yeux » des protagonistes fait douter de leur sobriété. Mais ce qui est intéressant surtout dans cet exemple, c'est que Musil y décrypte le fonctionnement de la syllepse. Certes, il se réfère tout d'abord au point de vue d'un « aliéné » pour considérer que la réunion de ces divers éléments dans la syllepse fait sens. Cette référence renvoie notamment aux passages du roman décrivant la relation de Moosbrugger au langage : en effet, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de notre travail, Moosbrugger n'a pas accès à l'aspect symbolique du langage et comprend tout dans un sens absolument concret, ce qui l'empêcherait de distinguer entre le sens propre et le sens figuré qui se mêlent au sein d'une syllepse. Or en précisant qu'une telle interprétation ne serait pas tout à fait erronée, Musil affirme que c'est justement cette absence de distinction qu'il recherche, c'est elle qui fait toute l'ironie de ses syllepses. Dans un monde où tous les mots sont creux, où la valeur matérielle prime sur toute valeur morale, où le paraître a substitué un « être » en déliquescence, l'abstrait et le concret finissent par se confondre, le sens profond des choses finit par se réduire à leur apparence.

Pour clore cette analyse des syllepses dans *L'Homme sans qualités*, observons un dernier exemple :

Diotima verschanzte sich, wenn Ulrich so sprach, in ihrem hohen Körper wie in einem Turm, der im Reisehandbuch drei Sterne hat. (*MoE*, p. 272.)<sup>180</sup>

Le même principe de base, tel que nous l'avons décrit précédemment, est ici à l'œuvre. L'image galvaudée de la dame se retirant dans sa tour d'ivoire est complétée par une relative qui redonne à cette tour son sens propre. La dignité de Diotime est ainsi présentée comme une pose, dans un monde du paraître où ce qui importe avant tout n'est pas la valeur réelle mais bien plutôt la valeur accordée par la société. Or l'on peut constater que dans cet exemple, la relativisation de la valeur noble par un objet prosaïque du monde passe avant tout par la destruction de l'effet « poétique » d'une métaphore éliminée. La distanciation ironique se fait donc ici également par rapport au style lui-même. C'est à ce

---

<sup>179</sup> « L'Action Parallèle paraissait dans la lumière et l'éclat : les yeux brillaient, les bijoux brillaient, les noms brillaient, l'esprit brillait. Un aliéné en eût déduit peut-être que les yeux, les bijoux, les noms et l'esprit, dans une pareille soirée, reviennent au même : il n'eût pas eu tout à fait tort. » (*HsqII*, p. 388.)

<sup>180</sup> « Quand Ulrich parlait de la sorte, Diotime se retranchait dans son grand corps comme dans une de ces tours qui portent trois étoiles dans le Guide bleu. » (*HsqI*, p. 343.)

type de figures que nous allons nous intéresser plus spécifiquement maintenant : les figures de style dont l'ironie réside également dans une distanciation par rapport aux normes mêmes de la stylistique.

### 2.3.3 Déviance par rapport à la « norme » des figures stylistiques

Le style, quoique écart par rapport à une norme, peut être également considéré comme une norme du texte littéraire en général. Or de nombreuses figures de style dans *L'Homme sans qualités* sont employées d'une manière elle-même déviante.

#### ▪ Énumérations

Si l'on s'intéresse tout d'abord aux énumérations, l'on peut constater qu'elles servent, au niveau sémantique, diverses formes de l'ironie musilienne. D'une part, certaines énumérations fonctionnent exactement comme les syllepses que nous venons d'analyser : en plaçant dans une même série énumérative des éléments foncièrement hétéroclites, Musil souligne la confusion des domaines et des valeurs qui caractérise selon lui la pensée du XX<sup>e</sup> siècle. Il n'est donc pas surprenant que la majorité de ces énumérations serve à caractériser (de façon satirique) le discours de certains personnages. Dès les premiers chapitres du roman, le personnage d'Ulrich, mêle, dans ses conversations avec la femme du major, astronomie, biologie, littérature et philosophie :

Gestirne, Bakterien, Balzac und Nietzsche wirbelten in einem Trichter von Gedanken. (*MoE*, p. 123.)<sup>181</sup> [je souligne]

En plaçant, sans transition, l'infiniment grand à côté de l'infiniment petit, les sciences de la nature à côté des sciences humaines, l'écriture réaliste de Balzac à côté des aphorismes poétiques de Nietzsche, Musil dresse, via son personnage, une critique indirecte de la culture et des valeurs occidentales (et ce n'est donc pas un hasard si Nietzsche est convoqué dans cette série de « concepts » représentatifs du savoir moderne). La culture est ici présentée de façon totalement éclatée, comme une association de concepts trop différents pour permettre une vision unifiée et harmonieuse du monde, et le caractère décousu de ces connaissances est souligné par la suite de l'énoncé : le verbe « wirbeln » tout comme l'expression « ein Trichter von Gedanken » présentent ces concepts comme les divers ingrédients d'un savoir, mêlés de façon plus ou moins aléatoire. Dans le contexte du roman, cette hétérogénéité des conversations d'Ulrich trouve son « excuse » dans la gêne du personnage vis-à-vis de la femme aimée. Ulrich ici parle de tout pour ne pas parler de désir amoureux.

---

<sup>181</sup> « Les constellations, les bactéries, Balzac et Nietzsche tournoyaient dans une trombe de pensées [...] » (*HsqI*, p. 155.)

Ce n'est pas le cas du personnage d'Arnheim, dont les écrits, tout aussi hétéroclites, ne peuvent se réfugier derrière aucune justification contextuelle, hormis l'explosion du savoir propre à la modernité et l'évolution exponentielle des sciences. Le contenu de ces écrits est présenté comme suit au chapitre 54 :

Es war darin von algebraischen Reihen die Rede und von Benzolringen, von der materialistischen Geschichtsauffassung und der universalistischen, von Brückenträgern, der Entwicklung der Musik, dem Geist des Kraftwagens, Hata 606, der Relativitätstheorie, der Borschen Atomistik, dem autogenen Schweißverfahren, der Flora des Himalaja, der Psychoanalyse, der Individualpsychologie, der Experimentalpsychologie, der physiologischen Psychologie, der Sozialpsychologie und allen anderen Errungenschaften, die eine an ihnen reich gewordene Zeit verhindern, gute, ganze und einheitliche Menschen hervorzubringen. (MoE, p. 214.)<sup>182</sup> [je souligne]

On retrouve énumérés ici, pêle-mêle, les mathématiques, la chimie, la philosophie de l'histoire, le génie civil, la musique, la mécanique, la médecine (« Hata 606 » fait référence au traitement contre la syphilis découvert par le Prussien Paul Ehrlich et le Japonais Sahachiro Hata en 1908), la physique, la botanique, la psychanalyse et la psychologie, c'est-à-dire les domaines scientifiques ayant connu une évolution spectaculaire au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Par le biais de l'énumération, tous ces domaines du savoir sont associés dans un même énoncé mais sans aucune relation sur un plan sémantique, comme pour signaler le fait que la connaissance, au XX<sup>e</sup> siècle, est certes infiniment plus vaste, mais que le monde moderne qui se définit par ce progrès scientifique illimité mais morcelé a finalement perdu son sens. Cette distanciation ironique concerne également les sciences humaines, qui ne cherchent plus à répondre à la question « pourquoi ? » et se concentrent sur le « comment ? ». Le matérialisme historique par exemple s'inspire des écrits de Marx pour considérer que les événements historiques sont influencés avant tout par les rapports sociaux alors que l'universalisme historique voit les mêmes principes à l'œuvre dans toute évolution historique, indépendamment du lieu et de l'époque. Cette vision fonctionnaliste du monde est aussi à l'œuvre dans la psychologie, qui cherche à décrire objectivement le fonctionnement du « moi ». Mais en expliquant le « comment » de chaque chose, y compris du « moi », on aboutit à une vision si segmentée du monde et du sujet dans le monde (soulignée d'ailleurs ici, ironie dans l'ironie, par la subdivision de la psychologie en diverses sous-

---

<sup>182</sup> « Il y était question de séries algébriques et d'anneaux de benzène, de la conception matérialiste et de la conception universaliste de l'histoire, des piles de pont, de l'évolution de la musique, de l'esprit de l'automobile, de Hata 606, de la théorie de la relativité, des théories atomistiques de Bohr, de la soudure autogène, de la flore de l'Himalaya, de la psychanalyse, de la psychologie individuelle, de la psychologie expérimentale, de la psychologie physiologique, de la psychologie sociale et de toutes les autres acquisitions qui encombrant l'époque et l'empêchent de produire des êtres bons, uns et totaux. » (*HsqI*, p. 669.)

catégories) qu'on en perd l'idée de sens « global », si bien que tout bascule finalement dans le non-sens, dans l'absurde.

Lorsqu'il est question du point de vue de Diotime, l'une des cibles privilégiées de l'ironie dans le roman, cette vision fragmentée du monde, propre à la modernité, semble d'autant plus absurde qu'elle a tout d'abord pour contenu non pas le monde moderne et le progrès mais, paradoxalement, la tradition austro-hongroise !

Und im Grunde entspringt auch wirklich alle solche gewaltsame Geselligkeit wie die bei [Diotima] [...] dem Bedürfnis, eine menschliche Einheit vorzutäuschen, welche die so sehr verschiedenen menschlichen Betätigungen umfassen soll und niemals vorhanden ist. [...] Diese Täuschung nannte Diotima Kultur [...] Sie verstand darunter: Die schönen Bilder von Velazquez und Rubens, die in den Hofmuseen hingen. Die Tatsache, dass Beethoven sozusagen ein Österreicher gewesen ist. Mozart, Haydn, den Stefansdom, das Burgtheater. Das von Traditionen schwere höfische Zeremoniell. Den ersten Bezirk, wo sich die elegantesten Kleider- und Wäschegegeschäfte eines Fünfzigmillionenreichs zusammengedrängt hatten. Die diskrete Art hoher Beamter. Die Wiener Küche. Den Adel, der sich nächst dem englischen für den vornehmsten hielt, und seine alten Paläste. Den, manchmal von echter, meist von falscher Schöngestigkeit durchsetzten Ton der Gesellschaft. (*MoE*, p. 101.)<sup>183</sup> [je souligne]

Musil épingle ainsi une fois de plus ironiquement les contradictions de ce personnage, dont l'image affichée de femme cultivée est sans cesse contredite par le texte. En effet, ce qu'elle nomme « culture » se résume à une vision à la fois simpliste, naïve, chauviniste et sectaire du monde fermé où elle évolue. À cette énumération s'oppose une autre énumération, décrivant le savoir propre à la modernité et qu'elle nomme « civilisation » :

Diotima [hatte] aber an sich das bekannte Leiden des zeitgenössischen Menschen entdeckt, das man Zivilisation nennt. Es ist ein hinderlicher Zustand, voll von Seife, drahtlosen Wellen, der anmaßenden Zeichensprache mathematischer und chemischer Formeln, Nationalökonomie, experimentaler Forschung und der Unfähigkeit zu einem einfachen, aber gehobenen Beisammensein der Menschen. [...] Zivilisation

---

<sup>183</sup> « Il est vrai qu'une sociabilité forcée comme celle dont faisait preuve Diotime [...] ressortit finalement au besoin de se créer l'illusion d'une unité humaine qui embrasserait nos manifestations les plus diverses, mais qui en fin de compte n'existe pas. Diotime appelait cette illusion la « culture ». [...] Elle entendait par là : les beaux tableaux de Vélasquez et de Rubens aux Musées impériaux ; le fait que Beethoven avait été, somme toute, autrichien ; Mozart et Haydn, la cathédrale Saint-Étienne et le Burgtheater ; le cérémonial de la Cour, empesé par la tradition ; le premier arrondissement où s'étaient concentrés les couturiers et les chemisiers les plus chics d'un empire de cinquante millions d'âmes ; le tact des hauts fonctionnaires, la culture viennoise, la noblesse (qui s'estimait la deuxième du monde après l'anglaise) et ses vieux hôtels ; le ton de la société qu'imprégnait un bel esprit parfois authentique et souvent falsifié. » (*HsqI*, p. 126-127.)

war demnach alles, was ihr Geist nicht beherrschen konnte. (*MoE*, p. 103.)<sup>184</sup> [je souligne]

La dernière phrase de cet extrait montre que Diotime reste irrémédiablement prisonnière d'une vision traditionnelle du monde, et sa distinction entre « Kultur » et « Zivilisation » ne cache en réalité que son incapacité à comprendre les conquêtes de la modernité. Diotime se veut femme d'esprit, mais cette posture n'est qu'un vernis superficiel, prêt à craqueler à la moindre pression, ce qui ne manque d'ailleurs pas de se produire dans la suite du roman. En effet, dans le contexte de sa relation avec Arnheim, qui demeure immuablement platonique, Diotime se découvre un nouveau centre d'intérêt, à savoir la sexologie. Et une autre série énumérative fait alors ironiquement pendant aux extraits que nous venons de citer. Au chapitre 23 du second livre, Bonadea décrit comme suit les nouvelles conversations de Diotime :

„Aber jeden Tag höre ich ja nichts als Sexualpraxis, geglückte Umarmung, springende Punkte der Liebe, Drüsen, Sekrete, verdrängte Wünsche, erotisches Training und Regulierung des Sexualtriebs!“ (*MoE*, p. 887.)<sup>185</sup> [je souligne]

Diotime s'est désormais approprié les termes techniques propres au registre scientifique. Mais cette soif de connaissances scientifiques, qui n'exprime en réalité que ses désirs charnels, ne trompe personne sauf elle-même.

L'on peut constater que dans les extraits précédemment cités, l'énumération est placée à deux reprises en opposition à la notion d'unité : dans le passage se référant au personnage d'Arnheim, il est dit que les connaissances modernes énumérées « empêchent de produire des êtres [...] uns et totaux » ; dans celui qui se réfère à Diotime, l'« unité humaine » à laquelle Diotime associe l'énumération hétéroclite de clichés de la culture viennoise est qualifiée par le narrateur d'« illusion ». C'est dans ce sens que l'on peut alors parler d'un emploi « déviant » de l'énumération en tant que figure stylistique. En effet, si l'on se fie à la définition de l'énumération, dans le domaine de la rhétorique, comme « figure consistant à énoncer successivement les différentes parties d'un tout »<sup>186</sup>,

---

<sup>184</sup> « Diotime avait découvert [...] qu'elle souffrait, comme tous ses contemporains, de ce mal qu'on appelle civilisation. C'est un état embarrassant où se confondent le savon, les ondes hertziennes, l'arrogant langage chiffré des mathématiques et de la chimie, l'économie politique, la recherche expérimentale, l'impossibilité pour l'homme d'accéder à une communauté simple, mais noble. [...] Ainsi donc, la civilisation n'était pas autre chose, pour elle, que ce qui échappait au contrôle de son esprit. » (*HsqI*, p. 128.)

<sup>185</sup> « Chaque jour, je n'entends plus parler que de pratique sexuelle, d'étreintes réussies, de pré-volupté, de glandes, de sécrétions, de désirs refoulés, d'entraînement et de régularisation de l'instinct sexuel ! » (*HsqII*, p. 264.)

<sup>186</sup> Cf. définition du *Petit Robert* (Paris, 2000.). Pierre Fontanier va dans le même sens lorsqu'il définit l'énumération comme « Figure par laquelle, au lieu d'un trait simple et unique sur le même sujet, on en réunit sous un seul point de vue un plus ou moins grand nombre, d'où résulte un tableau plus ou moins riche, plus ou moins étendu. », cf. Pierre FONTANIER, *op. cit.* p. 363.

l'on saisit immédiatement l'affinité qui unit ce procédé à la problématique de l'« unio » dans *L'Homme sans qualités* : l'énumération devrait pouvoir permettre de rassembler, au niveau du langage, divers objets du monde pour en faire une unité. Mais si l'on se penche sur les occurrences précises d'énumérations dans le texte de Musil, l'on se rend compte, comme on l'a vu, que les éléments associés ne se laissent justement pas subsumer sous un grand Tout. Et cela vaut pour l'ensemble de la société moderne dans laquelle évoluent les personnages. Citons quelques exemples supplémentaires :

[...] selbst wenn [die] Eingaben oder Anfragen [bezüglich der Parallelaktion] aus dem Schoß des Volkes kamen, so waren sie von den Vorständen alpiner Genossenschaften unterzeichnet, von Freidenkerbünden, Jungfrauenkongregationen, gewerblichen Vereinen, Geselligkeitsbünden, Bürgerklubs und anderen jener groben Grüppchen, die dem Übergang vom Individualismus zum Kollektivismus vorauslaufen. (*MoE*, p. 225.)<sup>187</sup> [je souligne]

Cet extrait renvoie à un phénomène marquant de la société autrichienne du début du siècle (et qui trouve son origine en Allemagne), à savoir la prolifération d'associations et de clubs de toutes sortes. Dans le texte de Musil, ces sous-groupes de la société sont certes liés d'un point de vue grammatical et paradigmatique par l'énumération. Mais le caractère hétéroclite des éléments cités et la précision des dénominations empêchent de concevoir tous ces éléments comme les « fragments d'un Tout ancien »<sup>188</sup> ; d'ailleurs la notion qui pourrait faire ici office de Tout, d'origine commune, à savoir « der Schoß des Volkes » (« le cœur même du peuple »), est posée en opposition à l'énumération, dès le début de la phrase, au moyen de la conjonction « selbst wenn ». L'énumération ne renvoie donc pas à un dénominateur commun et donne au contraire l'impression de pouvoir être poursuivie à l'infini. Elle n'éveille pas l'intuition d'une union mais, à l'inverse, celle d'un éclatement à outrance, et participe de la distanciation ironique et critique de l'auteur par rapport à cette société. Le passage de l'« individualisme » au « collectivisme » est donc en réalité démenti par l'énumération elle-même. Dans cette société segmentée à l'extrême, l'individu se trouve de plus en plus isolé. Cet état de fait est d'ailleurs exprimé clairement dans un autre extrait du roman :

Es gab da Kenzinisten und Kanisisten, es konnte vorkommen, dass ein Grammatiker des Bo auf einen Partigenforscher, ein Tokontologe auf einem Quantentheoretiker stieß [...] Diotima machte die Erfahrung, dass sich auch die berühmten Gäste in ihren Abenden immer paarweise unterhielten, weil ein Mensch schon damals höchstens

---

<sup>187</sup> « Même quand ces suggestions ou ces demandes émanaient du cœur même du peuple, elles portaient la signature d'un bureau de club alpin, de ligues de libres penseurs, de congrégations pour la jeune fille, d'associations professionnelles, de sociétés de chant, de clubs bourgeois ou de tout autre de ces grossiers petits groupements qui précèdent le passage de l'individualisme au collectivisme. » (*HsqI*, p. 283.)

<sup>188</sup> Cf. *HsqI*, p. 102.

noch mit einem zweiten Menschen sachlich und vernünftig sprechen konnte [...].  
(*MoE*, p. 100-102.)<sup>189</sup> [je souligne]

Cette énumération est tirée de la description du salon de Diotime, censé réunir l'élite intellectuelle autrichienne. La problématique est toujours la même : loin de créer une impression d'harmonie, cette énumération souligne une division extrême des divers domaines du savoir. Musil pousse sa critique de la modernité jusqu'à l'absurde en inventant des noms de courants intellectuels totalement fantaisistes. Il construit ses néologismes à partir de suffixes en *-oge*, employés généralement pour désigner un spécialiste dans un domaine donné (*der Psychologe, der Meteorologe,...*) et en *-isten*, désignant souvent les partisans d'une idéologie ou d'un courant de pensée (*die Sozialisten, die Pazifisten,...*)<sup>190</sup>. Cette énumération qui joue avec les possibilités du langage pour illustrer la fragmentation des connaissances et des divers groupes intellectuels ou sociaux permet également à Musil de thématiser justement la problématique du langage liée à la crise de la modernité : si chaque groupe développe son propre langage, la communication devient peu à peu impossible. On voit bien que les divers procédés de la distanciation ironique se complètent : la dénonciation d'un monde moderne en déliquescence, via l'énumération, s'associe ici à la question de la multiplicité des voix, à la polyphonie, que nous avons analysée précédemment. Mais l'un des principaux outils linguistiques mis au service de l'ironie musilienne est l'emploi à la fois prolifique et très particulier qui est fait, dans *L'Homme sans qualités*, des figures d'analogie.

---

<sup>189</sup> « Il y avait des Kenzinistes et des Canisistes, parfois un philologue du Bo tombait sur un partigéniste, un tocontologue sur un théoricien des quanta [...] Diotime découvrait que les hôtes célèbres eux-mêmes, dans ses soirées, s'entretenaient toujours en tête à tête, parce que l'époque voulait qu'un homme ne pût parler objectivement et raisonnablement avec plus d'un interlocuteur. » (*HsqI*, p. 125-128.)

<sup>190</sup> Musil reprend d'ailleurs ce jeu avec les suffixes un peu plus loin dans le roman : « Außerdem gab es etwas, was man Expressionismus nannte ; man konnte nicht genau angeben, was das sei, aber es war, wie das Wort sagte, eine Hinauspressung ; vielleicht von konstruktiven Visionen, jedoch waren diese, mit der künstlerischen Überlieferung verglichen, auch destruktiv, darum kann man sie auch einfach struktiv nennen, es verpflichtet zu nichts, und eine struktive Weltauffassung, das klingt ganz respektabel. » [je souligne] (*MoE*, p. 453.), cf. « De plus, il y avait quelque chose que l'on appelait l'expressionisme; on ne pouvait pas expliquer avec précision ce que c'était, mais le mot lui-même le disait, c'était une manière de faire sortir quelque chose au-dehors ; peut-être des visions constructives, si celles-ci, comparées avec la tradition artistique, n'avaient pas été aussi bien destructives, de sorte qu'on pouvait les appeler tout simplement « structives », cela n'engagerait à rien : « une conception du monde structive », la formule ne sonne pas mal. » » (*HsqI*, p. 570.) [je souligne]

## ▪ Analogies

Si Aristote définit dans sa *Poétique* l'analogie comme une relation à quatre termes<sup>191</sup>, la plupart des définitions ultérieures (qu'elles soient rhétoriques ou stylistiques) de cette figure y voient plutôt un rapport à deux termes : on peut alors définir l'analogie comme le procédé permettant de relier sémantiquement deux objets ou deux concepts distincts (le comparé, souligné dans les exemples suivants, et le comparant, en italique) par le biais d'une qualité qu'ils ont en commun (souvent appelé le *tertium comparationis*, en gras dans les exemples analysés). Cette définition de l'analogie englobe donc à la fois la comparaison et la métaphore. L'importance de ces figures d'analogie dans l'écriture de Musil est rendue sensible par l'usage massif qui en est fait dans le roman mais également par le fait qu'il s'agit du seul procédé stylistique qui fasse l'objet d'un métadiscours dans le texte même de *L'Homme sans qualités*. Or ces analogies servent de diverses manières l'ironie musilienne.

L'on peut constater tout d'abord que la plupart des syllepse étudiées précédemment sont, d'un point de vue formel, des comparaisons :

Walters Zärtlichkeit **sank zusammen** wie *ein vom Feuer zur Unzeit weggerissener Auflauf*. (MoE, p. 67.)<sup>192</sup>

So ein paar Worte, richtig eingestreut, können **fruchtbar** wie *lockere Gartenerde* sein, aber an diesem Ort wirkten sie wie *ein Häuflein Erde*, das einer versehentlich an den Schuhen ins Zimmer getragen hat. (MoE, p. 85.)<sup>193</sup>

Dans le premier exemple le comparé « Walters Zärtlichkeit » est associé au comparant « ein vom Feuer zur Unzeit weggerissener Auflauf » par l'intermédiaire du *tertium comparationis* « zusammensinken », dans le second, le comparé « ein paar Worte » est associé aux comparants « lockere Gartenerde » puis « ein Häuflein Erde » par l'intermédiaire du *tertium comparationis* « fruchtbar ». Et dans les deux cas, la comparaison est explicitement formulée par l'emploi de la conjonction comparative « wie » qui marque en allemand la relation d'équivalence. Or l'on a montré déjà que ces syllepse comparatives participent du procédé, analysé à diverses reprises, consistant à se

---

<sup>191</sup> « Par « analogie », j'entends tous les cas où le second terme est au premier ce que le quatrième est au troisième ; on emploiera, en effet, le quatrième au lieu du second ou le second au lieu du quatrième, et parfois, on ajoute aussi le terme qui se rapporte à celui qu'on a remplacé. Donnons un exemple : la coupe est à Dionysos ce que le bouclier est à Arès ; on dira donc que la coupe est le « bouclier de Dionysos » et que le bouclier est la « coupe d'Arès ». » in ARISTOTE, *Poétique*, XXI, 16-22, *op. cit.* p. 83.

<sup>192</sup> « La tendresse de Walter s'effondra comme un soufflé qu'on n'a pas retiré du feu au bon moment. » (*HsqI*, p. 85.)

<sup>193</sup> « Quelques mots de ce genre, bien placés, peuvent être féconds comme la terre meuble d'un jardin, mais ils faisaient en cet endroit l'effet d'un petit tas de terre qu'on a amené par mégarde dans une chambre à la semelle de ses souliers. » (*HsqI*, p. 106.)



distancier ironiquement du rapport au monde induit par la modernité. De façon générale, l'analogie a, en littérature, et ce depuis l'Antiquité, une longue tradition de critique sociale. L'analogie homme-animal, tout particulièrement, est très féconde lorsqu'il s'agit de dénoncer les travers de la société. Il suffit de penser aux fables d'Ésope, au VI<sup>e</sup> siècle av. J.C. ou à celles de Jean de la Fontaine au XVII<sup>e</sup> ou encore aux *Lebens-Ansichten des Katers Murr* de E.T.A. Hoffmann au XIX<sup>e</sup>. Musil y fait d'ailleurs explicitement référence dans *L'Homme sans qualités*, en ayant recours à une comparaison animalière rappelant la tradition de la fable (en l'occurrence celle de la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf) :

Graf Leinsdorfs Blick hatte jetzt etwas von der **Ruhe** eines Frosches und der **Gereiztheit** eines Stiers. (MoE, p. 588.)<sup>194</sup>

Mais les comparaisons de certains personnages à des animaux restent rares dans *L'Homme sans qualités*, car elles reflètent en réalité assez mal l'ironie de Musil, comme l'insinue l'extrait suivant :

Ulrich fühlte zuweilen mit aller Eindringlichkeit, dass Diotima sehr **schön** sei. Sie kam ihm dann wie *ein junges, hohes, volles Rind von guter Rasse vor, sicher wandelnd und mit tiefem Blick die trockenen Gräser betrachtend, die es ausrupfte*. Er sah sie also auch dann nicht ohne jene Bosheit und Ironie an, die sich durch Vergleiche aus dem Tierreich an Diotimas Geistesadel rächte [...] (MoE, p. 276.)<sup>195</sup>

La comparaison animalière placée dans la bouche d'Ulrich est qualifiée d'« ironie méchante », ne traduisant ici que l'agacement du héros face à sa cousine. Or cette ironie satirique ponctuelle, ne rend pas justice à l'ironie musilienne, bien plus ambiguë et plus subtile dans son expression et dans son interprétation.

Ainsi, l'immense majorité des analogies dans le roman de Musil se démarquent de la « norme » pour proposer des associations bien plus inattendues, comme on a pu le constater déjà dans le cas des comparaisons sylleptiques précédemment citées et comme on peut le voir également dans les exemples suivants :

[Ulrich] hielt [Diotimas Hand] einen Augenblick zu lang fest, seine Gedanken vermochten sich nicht gleich von dieser Hand zu trennen. Wie *ein dickes Blütenblatt lag sie* in der seinen. [...] Die Überspanntheit der Frauenhand hatte ihn überwältigt, eines im Grunde ziemlich schamlos menschlichen Organs, das wie *eine*

---

<sup>194</sup> « Le regard du comte Leinsdorf était partagé entre le calme du crapaud et la susceptibilité du taureau. » (HsqI, p. 741.)

<sup>195</sup> « Ulrich sentait parfois avec toute l'intensité possible que Diotime était très belle. Il la voyait alors comme une jeune grande forte vache de bonne race, s'avancant avec assurance et considérant d'un regard profond les herbes desséchées qu'elle broute. Ainsi donc, même alors, il ne pouvait la considérer sans cette ironie méchante qui se vengeait de la noblesse d'esprit de Diotime en empruntant ses comparaisons au règne animal [...] » (HsqI, p. 348.)

*Hundeschnauze alles betastet, aber öffentlich der Sitz von Treue, Adel und Zartheit ist. (MoE, p. 93.)*<sup>196</sup>

Si l'on se souvient qu'à la même époque Stefan Zweig par exemple fait des mains de ses personnages le miroir de leur âme et de leur inconscient, les comparaisons de Musil dans cet extrait semblent ici presque provocatrices. La première comparaison associe le cliché d'une description sensuelle de la main féminine à la métaphore élimée de la femme-fleur. Mais par le simple ajout de l'adjectif « dick » qui introduit une pointe de prosaïsme dans ce contexte et provoque un léger malaise, la comparaison se détache de la tradition. La main, décrite comme « ein dickes Blütenblatt » est réduite au rang d'élément organique, et semble ainsi totalement détachée du corps et surtout de l'âme humaine. La seconde comparaison se fonde quant à elle sur une analogie plus originale : la main est comparée au chien, et cette comparaison est légitimée dans le texte par le fait que l'on accorde généralement à l'un comme à l'autre une valeur positive alors qu'ils ne possèdent en réalité aucune finesse. Il est à nouveau question ici de sentiments humains, de sentiments nobles : la fidélité, la noblesse, la douceur. Cependant ces sentiments ne sont pas associés à l'homme mais au chien, et plus précisément à la gueule du chien. On retrouve ici la vision critique du monde moderne, où les mêmes qualités, représentées dans la comparaison par le *tertium comparationis*, peuvent être appliquées indifféremment à l'homme, à la plante, à la gueule d'un chien ou à tout autre objet du monde, car dans cet univers fractionné à l'extrême il n'existe plus de sens global, de sens profond. Les étiquettes sont superficielles et interchangeables, car elles ne reflètent pas l'essence perdue des choses du monde. Le personnage de Walter formule explicitement ce nouveau rapport au monde, où tout finit par se confondre, l'essentiel et le dérisoire, le sublime et l'abject, et où toute valeur devient éminemment relative :

Erst werden aus den vier Elementen einige Dutzend, und zum Schluss schwimmen wir bloß noch auf Beziehungen, auf Vorhängen, auf einem Spülicht von Vorgängen und Formeln, auf irgendetwas, wovon man weder weiß, ob es ein Ding, ein Vorgang, ein Gedankengespenst oder ein Ebengottweißwas ist! Dann besteht zwischen einer Sonne und einem Zündholz kein Unterschied mehr, und zwischen dem Mund als dem einen Ende des Verdauungskanals und seinem anderen Ende auch keiner! (MoE, p. 66.)<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> « Il retint [la main de Diotime] un instant de trop, car de cette main, ses pensées ne parvinrent pas à se détacher tout de suite. Elle était dans la sienne tel un pétale épais ; [...] Ulrich avait été subjugué par l'extravagance de la main féminine, cet organe somme toute indécent qui, comme la queue [le museau, dans le texte de Musil] des chiens, touche à tout, mais n'en est pas moins officiellement le siège de la fidélité, de la noblesse et de la tendresse. » (*HsqI*, p. 116.)

<sup>197</sup> « Les quatre éléments commencent par devenir des douzaines, et nous finissons par ne plus flotter que sur des rapports, des réactions, sur l'eau de vaisselle des réactions et des formules, sur quelque chose dont on se demande si c'est un objet, un processus, un fantôme de pensée, un Dieu-sait-quoi ! Alors il

Cette vision du monde est d'ailleurs reprise, pratiquement dans les mêmes termes dans un de ces paragraphes où il est impossible de décider si l'on se trouve en présence de discours direct libre à mettre au compte du personnage d'Ulrich ou s'il s'agit plutôt de considérations à attribuer au narrateur :

[Der Geist] weiß, dass die Schleimhaut der Lippen mit der Schleimhaut des Darms verwandt ist, weiß aber auch, dass die Demut dieser Lippen mit der Demut alles Heiligen verwandt ist. [...] Gut und böse, oben und unten sind für ihn nicht skeptisch-relative Vorstellungen, wohl aber Glieder einer Funktion, Werte, die von dem Zusammenhang abhängen, in dem sie sich befinden. (*MoE*, p. 153.)<sup>198</sup>

Par le biais des analogies, Musil dénonce donc la vision éclatée et fonctionnelle du monde, propre à la modernité, mais il critique également le langage moderne, qui permet de créer des liens artificiels entre des éléments profondément hétéroclites. Dans une société où le langage permet d'associer la notion de « cheval » à celle de « génie »<sup>199</sup>, l'on peut finalement associer tout et n'importe quoi. Musil semble pousser cette logique à l'extrême, dans la mesure où l'incongruité des comparants caractérise la plupart des analogies dans le roman :

Walter [...] **lächelte** wie ein Fakir, der mit keiner Wimper zucken will, wenn man ihm einen Hutnadel durch die Wangen stößt. (*MoE*, p. 215.)<sup>200</sup>

In den Nächten saß der [Bonadea] dicke Kopf, den **unbefriedigte Wollust** erzeugt, auf ihren Schultern wie eine Kokosnuss, deren affenhaarige Schale durch einen Irrtum der Natur nach innen gewachsen ist. (*MoE*, p. 576.)<sup>201</sup>

Es ging eine Kraft davon aus, so dass jeder die leere Anstrengung, etwas zu finden, in sich **schlottern** fühlte, wie einen Pfennig, der sich in der Sparbüchse verloren hat und trotz allen Schüttelns nicht aus dem Schlitz heraus will. (*MoE*, p. 590.)<sup>202</sup>

---

n'y a plus de différence entre un soleil et une allumette, et pas davantage entre la bouche, qui est l'une des extrémités du tube digestif, et son autre extrémité. » (*HsqI*, p. 84.)

<sup>198</sup> « [L'esprit] sait que la muqueuse des lèvres est apparentée à celle de l'intestin, mais il sait aussi que l'humidité de ces mêmes lèvres est apparentée à celle du sacré. [...] Pour lui, le bien et le mal, le haut et le bas ne sont pas comme pour le sceptique des notions relatives, mais les termes d'une fonction, des valeurs qui dépendent du contexte dans lequel elles se trouvent. » (*HsqI*, p. 192.)

<sup>199</sup> Cf. « ein geniales Rennpferd » (*MoE*, p. 44.)

<sup>200</sup> « Walter [...] souriait comme un fakir qui s'en voudrait d'avoir seulement cillé quand on lui enfonce une épingle à chapeau dans les joues. » (*HsqI*, p. 271.)

<sup>201</sup> « La nuit, sa tête lourde de volupté inassouvie pesait sur ses épaules comme une noix de coco dont une erreur de la nature eût fait pousser l'écorce, velue comme un singe, à l'intérieur. » (*HsqI*, p. 725.)

<sup>202</sup> « Incontestablement, une force émanait de lui, si bien que chacun sentit balloter en soi un vain effort d'invention, comme quand on secoue vainement une tirelire dans tous les sens pour en extraire le dernier sou. » (*HsqI*, p. 742.)

[Agathe] bestaunte Diotima mit der gleichen **Arglosigkeit**, wie sie eine riesige Elektrizitätsanlage bestaunt hätte, in deren unverständliches Geschäft, Licht zu verbreiten, man sich nicht einmengt. (MoE, p. 934.)<sup>203</sup>

Dans ces quatre comparaisons, le comparant semble être totalement en décalage par rapport au comparé auquel il est associé : un fakir pour Walter, une noix de coco bien étrange pour la tête de Bonadea, un pfennig pour les idées des membres de l'Action parallèle sollicités par le comte Leinsdorf, et une usine électrique pour Diotime... L'étrangeté des comparants est encore accentuée par le détail de leur description. Ils sont en effet tous complétés par une proposition relative particulièrement riche en informations. Or l'incongruité même de ces comparants, qui soulignent ironiquement le nouveau rapport au langage correspondant à la modernité, sert paradoxalement le renouveau de ce langage. En effet, ces comparaisons associent des éléments si disparates que le lecteur doit faire un effort d'interprétation pour saisir le lien qui les relie, et cet effort d'interprétation permet finalement de recréer une profondeur de sens. Elles permettent de véhiculer indirectement des informations, des messages, avec une légèreté et une ironie qui donnent au texte une saveur toute particulière. En comparant le sourire de Walter à celui d'un fakir, Musil résume en une image finalement très juste le comportement du personnage, qui souffre des attaques d'Ulrich contre sa vision humaniste de l'homme, sous l'arbitrage de Clarisse, mais tente de ne rien laisser paraître pour ne pas perdre la face. La comparaison de la tête de Bonadea avec la noix de coco tout comme celles des membres de l'Action parallèle avec une tirelire presque vide, ne se contente pas de brouiller la frontière entre l'homme et tout autre objet du monde, elle suggère également que les personnages décrits n'ont pas de têtes « bien pleines ». Mais les divers comparants introduisent ici des subtilités : l'indication surréaliste précisant que la noix de coco en question est velue à l'intérieur insinue que Bonadea n'a pas vraiment la tête creuse, mais plutôt pleine de pensées embrouillées et de langueurs entremêlées ; la vacuité d'esprit des membres de l'Action parallèle par contre est rendue encore plus sensible par l'image du pfennig qu'on imagine sonner contre les parois de l'espace vide, et le lecteur « ressent » presque de façon sensible le malaise ici décrit, ayant lui-même peut-être fait déjà la frustrante expérience de la pièce dans la tirelire. De plus, si les têtes sont associées à des tirelires vides, les idées sont quant à elles comparées à une pièce de un pfennig, ce qui signifie que même si elles finissaient par surgir, elles ne vaudraient pas grand chose... En ce qui concerne le dernier exemple, alors même que la comparaison semble totalement décalée, elle est également chargée de sens : d'une part Diotime, qui se

---

<sup>203</sup> « Elle considéra Diotime avec le même étonnement candide qu'elle eût éprouvé en face d'une usine électrique géante, dont les mystérieuses opérations destinées à fournir de la lumière demeurent tout étrangères à qui les voit. » (*HsqII*, p. 319.)

veut une « Seelenriesin »<sup>204</sup>, une « géante de l'âme », ou une « géante idéale » dans la traduction de Philippe Jaccottet<sup>205</sup>, est ici indirectement comparée à une « usine électrique géante », ce qui montre que toutes les références spiritualistes du personnage n'ont en réalité aucune validité dans le monde moderne, où tout est dépersonnalisé. Et les « lumières » dont Diotime prétend éclairer ses interlocuteurs sont aussi artificielles et incompréhensibles que celles d'une usine. Ainsi donc, le procédé même par lequel les objets du monde sont privés de leur sens et de leurs qualités spécifiques, finit paradoxalement par recharger le monde de sens. Cette fonction de l'analogie est indirectement formulée dans le roman, au chapitre 54, lorsqu'Ulrich se trouve confronté au discours hermétique, voire absolument absurde d'une Clarisse dont la vision du monde tend progressivement vers la folie :

[...] dann wiederholte [Clarisse]: „Du solltest trotzdem das tun, was ich gesagt habe; du würdest verwandelt werden.“

Ulrich betrachtete sie. Er begriff nicht recht. Er musste etwas überhört haben; einen Vergleich oder irgendein Wiewenn, das ihrer Rede Sinn gab. (*MoE*, p. 217.)<sup>206</sup>

L'analogie est ici clairement considérée comme un moyen d'accéder au sens. Mais dans les analogies du texte de Musil il s'agit d'un sens ambigu, et très nuancé : pour dépasser l'aporie d'une modernité, où la fragmentation et l'étiquetage du réel découlent de la volonté de le comprendre, les analogies se donnent quant à elles à sentir plutôt qu'à comprendre :

Hat man [...] an einem Gleichnis alles, was vielleicht wahr sein könnte, von dem getrennt, was nur Schaum ist, so hat man gewöhnlich ein wenig Wahrheit gewonnen und den ganzen Wert des Gleichnisses zerstört. (*MoE*, p. 593.)<sup>207</sup>

Et en effet, les tentatives d'interprétation des comparaisons que nous avons proposées précédemment n'en épuisent pas le sens, loin s'en faut. Les analogies, dans *L'Homme sans qualités*, participent ainsi, dans le contexte de la crise du roman, d'une tentative de renouveler l'écriture, voire le langage, et à travers lui le rapport au monde. Cette écriture créative et ironique, en se distanciant des normes et en créant la surprise, permet de dépasser la perte de sens qui, selon Musil, est l'un des plus grands maux du XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>204</sup> Cf. *MoE*, p. 95.

<sup>205</sup> Cf. *HsqI*, p. 119.

<sup>206</sup> « [Clarisse] répéta : » Tu devrais quand même faire ce que j'ai dit ; tu serais transformé. »

Ulrich l'observa. Il ne comprenait pas bien. Il devait y avoir quelque chose qu'il n'avait pas entendu : une comparaison, ou un quelconque « comme si » qui aurait donné un sens à ses propos. » (*HsqI*, p. 273.)

<sup>207</sup> « [...] quand, dans une métaphore, on dissocie tout ce qui pourrait être vrai de ce qui n'est qu'écume, on ne fait d'ordinaire que gagner un peu de vérité en détruisant toute la valeur de la métaphore. » (*HsqI*, p. 746.)

Ces analogies traduisent également une vision nuancée du monde, qui correspond assez bien à cette « ironie constructive », propre à Musil, que nous avons présentée dans la partie précédente, et qui consiste à avoir un regard à la fois critique et bienveillant sur ce qui l'entoure. Joseph Strelka, dans son article sur *L'Homme sans qualités*<sup>208</sup>, voit d'ailleurs dans les analogies du roman la manifestation même de l'« ironie constructive » de Musil. Ses considérations se fondent sur un extrait du chapitre 8, où est décrite la Cacanie :

Gletscher und Meer, Karst und böhmische Kornfelder gab es dort, Nächte an der Adria, zirpend von Grillenunruhe, und slowakische Dörfer, wo der **Rauch** aus den Kaminen wie aus *aufgestülpten Nasenlöcher stieg* und das Dorf zwischen **zwei** kleinen Hügeln kauerte, als hätte die Erde ein wenig die *Lippen* geöffnet, um ihr *Kind* dazwischen zu wärmen. (*MoE*, p. 31-32.)<sup>209</sup>

Selon Joseph Strelka, l'ironie constructive ne réside pas tant dans l'analogie elle-même, ici la comparaison entre les cheminées et des nez retroussés, que dans l'association de cette comparaison à son contexte. Nous avons vu que cette ironie constructive consiste à ne pas rejeter en bloc le réel, en l'occurrence la réalité de ce que fut l'Autriche-Hongrie. Musil exerce bien plutôt une critique nuancée, qui respecte les aspects positifs de cette réalité, comme c'est le cas dans l'exemple que nous analysons. Or paradoxalement, la touche ironique de la comparaison vient servir, dans ce contexte, l'intention bienveillante de l'auteur. En effet, selon Joseph Strelka, une louange excessive aurait donné une tonalité trop pathétique à cette description et aurait même pu sembler suspecte au point de faire l'objet d'une interprétation ironique radicalement négative. L'introduction de la comparaison, en prêtant à sourire, permet de mieux accepter l'impression positive, voire la renforce par effet de contraste. La comparaison évite ainsi tout positionnement manichéen et ordonne les objets du monde selon une scalarisation flottante et relative, qui correspond, au niveau du style, à la notion d'ironie constructive comme rapport au réel. L'analogie permet de remettre en question les points de vue unilatéraux, sans pour autant les remplacer par d'autres affirmations dogmatiques, dans la mesure où les comparaisons de Musil ne se prennent pas au sérieux et surtout dans la mesure où l'analogie « comporte une vérité et une non-vérité » :

Ein Gleichnis enthält eine Wahrheit und eine Unwahrheit, für das Gefühl unlöslich miteinander verbunden. Nimmt man es, wie es ist und gestaltet es mit den Sinnen, nach Art der Wirklichkeit aus, so entsteht Traum und Kunst, aber zwischen diesen

<sup>208</sup> Joseph Strelka, « zu den Funktionen der Ironie in Robert Musils Roman *der Mann ohne Eigenschaften* », in Joseph P. STRELKA (éd.), *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, op. cit. p. 37-47.

<sup>209</sup> « Il y avait des glaciers et la mer, le Karst et les champs de blés bohêmes, les nuits au bord de l'Adriatique, grésillantes de l'activité des grillons, et les villages slovaques où la fumée sortait des cheminées comme d'un nez retroussé, où les maisons étaient tapies entre deux collines comme si la terre avait entrouvert ses lèvres afin d'y réchauffer son enfant. » (*HsqI*, p. 40.)

und dem wirklichen, vollen Leben steht eine Glaswand. Nimmt man es mit dem Verstand und trennt das nicht Stimmende vom genau Übereinstimmenden ab, so entsteht Wahrheit und Wissen, aber man zerstört das Gefühl. (*MoE*, p. 581-582.)<sup>210</sup>

Selon Musil, l'analogie sert donc d'intermédiaire entre la connaissance et le sentiment, c'est-à-dire entre ce que nous avons précédemment nommé le « ratioïde » et le « non-ratioïde ». Et c'est justement ce vers quoi tend son ironie : elle est dite « constructive » dans la mesure où elle recherche la synthèse entre ces deux pôles, et donc une vision globale du monde. Or cette utopie trouve elle aussi dans l'analogie un moyen d'expression privilégié, comme on peut le lire dans le roman lui-même :

[...] diese vielfältigen Beziehungen des Menschen zu sich und der Natur, die noch nicht rein sachlich sind und es vielleicht auch nie sein werden, lassen sich nicht anders begreifen als in Gleichnissen. (*MoE*, p. 593.)<sup>211</sup>

On peut en effet considérer qu'en établissant des correspondances, l'analogie montre finalement les liens qui relient toutes choses entre elles et esquisse la possibilité d'une vision unifiée du monde, qui voit le commun au-delà du particulier<sup>212</sup>. Cependant, si l'analogie parvenait réellement à dissoudre complètement les disparités entre les différents éléments du monde, elle perdrait sa dimension proprement ironique. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les rares comparaisons du roman qui ne peuvent véritablement pas être qualifiées d'ironiques apparaissent pour la plupart dans les chapitres consacrés au meurtrier Moosbrugger. Pour Moosbrugger analogie et vérité se confondent : si selon les dialectes l'on peut nommer un écureuil, par analogie, « Eichkatzl » ou « Baumfuchs », ces diverses notions finissent finalement par se confondre et lorsqu'on lui montre l'image d'un écureuil il fait le commentaire suivant :

---

<sup>210</sup> « Une comparaison comporte une vérité et une non-vérité que l'émotion ne dissocie pas. Si, prenant une comparaison telle qu'elle est, on la façonne avec ses sens sur le mode de la réalité, on obtient le rêve et l'art ; mais entre ceux-ci et la vie pleine demeure la paroi de verre. Si, la considérant avec son intelligence, on détache les éléments mal assortis de ceux qui le sont parfaitement, on obtient la vérité et la connaissance, mais en ruinant le sentiment. » (*HsqI*, p. 732.)

<sup>211</sup> « La métaphore [...] est la souplesse logique de l'âme, à quoi correspond dans les intuitions de l'art et de la religion la parenté de toutes les choses [...] ces diverses relations de l'homme à l'homme et de l'homme à la nature, qui ne sont pas encore et ne seront peut-être jamais purement objectives, ne peuvent être saisies autrement que par la métaphore. » (*HsqI*, p. 746-747.)

<sup>212</sup> On peut évoquer ici l'expérience de Lord Chandos, dans le texte de Hofmannsthal, qui entre finalement en communion avec les choses les plus simples et les plus prosaïques : « un arrosoir, une herse à l'abandon dans un champ, un chien au soleil, un cimetière misérable, un infirme, une petite maison de paysan, tout cela peut devenir le réceptacle de mes révélations. Chacun de ces objets, et mille autres semblables dont un œil ordinaire se détourne avec une indifférence évidente, peuvent prendre pour moi soudain, en un moment qu'il n'est nullement en mon pouvoir de provoquer, un caractère sublime et si émouvant que tous les mots, pour le traduire, me paraissent trop pauvres. » (in Hugo von HOFMANNSTAHL, *Essais, Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. Albert Kohn et Jean-Claude Schneider, Paris, 1980, p. 81.)

« Das ist halt ein Fuchs oder vielleicht ist es eine Hase; es kann auch eine Katze sein oder so. » (*MoE*, p. 240.)<sup>213</sup>

Car la pensée de Moosbrugger se situe au-delà de l'expérience douloureuse du monde fragmenté, au-delà du clivage qui sépare l'homme et le monde, l'intériorité et l'extériorité. Et cet état est d'ailleurs lui aussi décrit au moyen de comparaisons non-ironiques :

Das Wichtige war, dass es gar nichts Wichtiges bedeutet, ob etwas draußen ist oder innen; in seinem Zustand war das wie *helles Wasser zu beiden Seiten einer durchsichtigen Glaswand*. [...] Und ohne dass er seine langsame männliche Bedächtigkeit verlor, erregten ihn auch die geringsten Nebensachen, wie *es einer Frau geschieht, wenn ihr die Milch in den Brüsten steht*. Sein Denken floss dann wie *ein von Hunderten springender Bäche getränkter Bach durch eine fette Wiese*. (*MoE*, p. 239-240.)<sup>214</sup>

Mais comme nous l'avons déjà dit, Moosbrugger est fou. Pour qui a encore sa raison, cette fusion totale est impossible et surtout elle n'est pas souhaitable. L'on peut constater que, dans le roman, l'immense majorité des analogies sont formellement des comparaisons, qui, par l'emploi de la conjonction comparative « wie » soulignent de façon visible la notion de rapport (et non d'identité) qui lie les deux éléments (ou plus) en présence. En effet, c'est justement, comme on l'a vu, dans son ambiguïté même que l'analogie allie utopie et ratio, réel et possible, c'est dans la tension entre la vérité et la non-vérité que réside tout son pouvoir créatif. Cette affinité entre l'analogie et la création est elle aussi évoquée dans le roman :

Gott meint die Welt keineswegs wörtlich; sie ist ein Bild, eine Analogie, eine Redewendung, deren er sich aus irgendwelchen Gründen bedienen muss, und natürlich immer unzureichend. (*MoE*, p. 357.)<sup>215</sup> [je souligne]

La distanciation entre le créateur et son œuvre dont il est ici question reflète la distanciation ironique qui lie Musil à sa création, c'est-à-dire à son roman. L'analogie peut alors être comprise dans un sens très large, comme le rapport au réel passant par la

---

<sup>213</sup> « Et quelle curiosité chez les psychiatres quand ils présentaient à Moosbrugger le portrait d'un écureuil et que celui-ci leur répondait : « Ça doit être un renard, ou peut-être bien un lièvre ; ça peut aussi être un chat ou du pareil. » » (*HsqI*, p. 303.)

<sup>214</sup> « L'important était qu'il n'est pas important qu'une chose soit dedans ou dehors ; dans son état, il n'y avait plus qu'une eau claire des deux côtés d'une cloison de verre transparente [...] Sans qu'il perdît pour autant sa lente et virile circonspection, les moindres petites choses l'irritaient, comme il arrive à une femme pendant la montée de lait. Alors sa pensée coulait comme un ruisseau nourri de cent ruisseaux bondissants, au travers d'un grasse prairie. » (*HsqI*, p. 302.)

<sup>215</sup> « Dieu est fort loin de prendre le monde à la lettre ; [...] le monde est une image, une analogie, une figure dont telle ou telle raison l'oblige à se servir, sans qu'elles soient jamais, bien sûr, parfaitement adéquates. » (*HsqI*, p. 449.)



médiation (et donc la distanciation) de la création. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre pourquoi Musil associe l'art et la religion, dans sa définition du concept :

Das Gleichnis [...] ist die gleitende Logik der Seele, der die Verwandtschaft der Dinge in den Ahnungen der Kunst und Religion entspricht. [...] (*MoE*, p. 593.)<sup>216</sup>

Pour résumer l'usage qui est fait des analogies dans *L'Homme sans qualités* l'on peut donc dire qu'il est possible, paradoxalement, d'interpréter à la fois les analogies du texte comme l'expression d'un monde moderne ayant perdu son sens et son unité ou au contraire comme la tentative d'une reconquête d'un sens et d'une unité. C'est par cette ambiguïté qu'elles servent parfaitement l'ironie du texte, puisque l'ironie réside elle aussi dans un jeu de rapports entre le réel et le possible, entre le dit et le non-dit. Les analogies permettent ainsi de comprendre particulièrement bien comment, dans le roman de Musil, la réflexion philosophique, voire mystique, est intimement liée à la forme de l'écriture.

## 2.4 Synthèse

L'ironie de Musil, qui repose essentiellement sur des procédés de polyphonie et de scalarisation, se manifeste par toute une série de signaux tangibles dans les énoncés concrets du texte (même s'il est généralement difficile de faire abstraction du contexte et de l'énonciation, puisque, comme on l'a dit précédemment, les deux niveaux d'analyse dépendent étroitement l'un de l'autre). Ces signaux s'expriment essentiellement par une forme syntaxique particulière des énoncés, par l'expression ponctuelle de la modalisation ou encore par des spécificités stylistiques.

La polyphonie, c'est-à-dire, dans le roman, la dissonance soit entre la voix de référence et d'autres points de vue, soit entre deux points de vue discordants, est mise en évidence par des procédés très divers. Les appositions permettent de mêler deux perspectives dans un même énoncé tout en signalant leur distinction, et donc la distanciation ironique, par une rupture syntaxique. Les enchaînements parataxiques peuvent également introduire des décalages énonciatifs. Mais ces deux procédés fonctionnent uniquement lorsque le contraste sémantique ou stylistique entre les deux discours en présence est assez évident. Or cette évidence est servie par le contexte sémantique et/ou par des signaux plus tangibles au niveau de la modalisation (qui indique dans quelle mesure le locuteur adhère à son énoncé) et du style. En ce qui concerne la modalisation, la ponctuation affective signale généralement du discours indirect libre ou du discours direct libre à mettre au compte des personnages, et donc souvent une

---

<sup>216</sup> « La métaphore [...] est la souplesse logique de l'âme, à quoi correspond dans les intuitions de l'art et de la religion la parenté de toutes les choses. » (*HsqI*, p. 746.)

polyphonie discordante entre ce discours et celui du narrateur-locuteur. De même, les adjectifs évaluatifs peuvent être le lieu d'expression d'un contraste entre deux points de vue. En ce qui concerne le style, les antiphrases, les périphrases et les paradoxes permettent le jeu polyphonique en introduisant une distanciation par rapport à la composante référentielle, formelle ou sémantique du discours.

La scalarisation, c'est-à-dire, dans le roman, la remise en cause des hiérarchies toutes faites par une réévaluation ou une relativisation des valeurs, est elle aussi marquée par divers signaux. Les appositions notamment peuvent également introduire des apartés qui démystifient un discours jugé trop sérieux ou trop idéaliste. Au niveau de la modalisation, les mots du discours permettent de nuancer et de réévaluer l'un des constituants de la proposition ou la proposition tout entière, voire provoquent tout bonnement un retournement ironique de l'échelle des valeurs. Au niveau du style, les zeugmes et les syllepses dissolvent les distinctions entre les valeurs et confondent le noble et le prosaïque, le spirituel et le matériel, l'homme et l'objet, retirant ainsi aux divers éléments du monde les qualités qui leur sont propres et conduisant ainsi à une relativisation généralisée de celles-ci. Les énumérations et les analogies fonctionnent selon le même principe, mais les analogies ont cela de particulier qu'en dénonçant la perte des valeurs, du sens et de l'unité, elles proposent, paradoxalement et dans le même mouvement, une reconquête du sens et d'une vision globale du monde.

Ainsi, les signaux concrets de l'ironie au niveau des énoncés expriment, à l'échelle concrète du texte, l'ironie constructive qui correspond pour Musil à la synthèse entre le « ratioïde » et le « non-ratioïde », entre la « Précision » et l'« Âme », l'intellect et le sentiment. Le texte, dans sa forme même, par son ironie, par son caractère ambigu et non-dogmatique, devient le lieu de cette synthèse et réalise ainsi l'utopie musilienne. Mais cette utopie ne prend véritablement tout son sens que si elle est comprise et partagée. Le rôle du lecteur dans le décodage des signaux formels de l'ironie est donc fondamental.

## 3 Signalisation de l'ironie et réception

---

Dans le texte de Musil, l'ironie se manifeste par une accumulation de signaux qui, en se distanciant des normes du langage, constituent des faisceaux d'indices et indiquent la possibilité d'une interprétation ironique. Cette interprétation est indispensable pour que l'on puisse effectivement parler d'ironie et le rôle du récepteur est donc essentiel.

Nous précisons dans un premier temps dans quelle mesure, de façon générale, l'on ne peut faire l'économie d'une analyse de la réception dès lors qu'il s'agit d'étudier le phénomène de l'ironie. Puis nous verrons comment cette importance de la réception a pu influencer, en amont, le processus d'écriture de *L'Homme sans qualités* et quelles sont ses conséquences concrètes, en aval, sur la lecture du texte de Musil.

### 3.1 L'importance de la réception de l'ironie

#### 3.1.1 Le rôle du récepteur dans l'approche du texte

Nous avons déjà souligné brièvement dans notre première partie l'importance de la réception dans le phénomène de l'ironie<sup>217</sup>. Nous avons vu que toutes les définitions de l'ironie proposant un schéma actantiel du phénomène insistent sur le rôle indispensable du récepteur. En pragmatique, les définitions s'accordent sur l'existence d'un « trio actantiel » faisant intervenir un « récepteur », témoin de la relation qui lie le locuteur à sa cible. La place accordée au récepteur est plus importante encore dans l'analyse proposée par Grice. Le récepteur y est plus qu'un simple témoin de l'interaction ironique : la notion d'« implicitation conversationnelle » lui confère un rôle actif dans la mesure où c'est l'attitude coopérative du récepteur qui permet de décoder l'ironie d'un énoncé manquant à la première maxime de qualité.

Ce qui vaut pour l'étude de l'ironie d'un point de vue conversationnel vaut également pour l'étude du phénomène en texte. Comme on l'a déjà signalé, Philippe Hamon, dont l'objectif est de « récupérer la dimension textuelle du phénomène » insiste, dans sa structure actancielle à cinq personnages, sur le rôle du lecteur, « complice » de l'ironisant. Mais l'importance accordée à la réception n'est pas l'apanage de la

---

<sup>217</sup> Cf. « Ironie et importance du récepteur », partie I, 2.2.3.

sémiotique. Dans la théorie littéraire de façon générale, elle n'a cessé d'augmenter au fil du temps, obéissant à une valorisation inversement proportionnelle à la dévalorisation qu'a subie la notion d'auteur. On a déjà montré précédemment comment le *New Criticism* accorde une place de choix au lecteur dans l'approche textuelle. L'on peut évoquer également les travaux de l'école de Constance, et en particulier de Hans Robert Jaub<sup>218</sup> et Wolfgang Iser<sup>219</sup>, qui, à partir de la fin des années 60, développent une théorie de la réception et renouvellent eux aussi la théorie littéraire en adoptant une perspective conversationnelle et en soulignant l'importance du lecteur qui révèle ou construit le sens du texte. La réflexion sur la place à accorder au lecteur se poursuit dans la nouvelle critique française : Barthes notamment remet en cause la possibilité d'une théorie de la lecture en insistant sur la subjectivité de l'expérience du lecteur<sup>220</sup>, mais la plupart des critiques tentent de dépasser les circonstances concrètes, les conditions de possibilité réelles de la lecture pour créer des outils objectifs d'analyse de la réception. Ainsi Genette, pour qui écriture et lecture s'imbriquent de manière inextricable<sup>221</sup>, développe la notion de « narrataire »<sup>222</sup>, symétrique à celle du narrateur, et qui permet d'analyser la place accordée au récepteur au sein même du récit. Umberto Eco propose quant à lui le concept de « Lecteur Modèle », « capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont [...] l'auteur le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. »<sup>223</sup>. Il ne s'agit donc pas non plus pour lui d'étudier le comportement du lecteur réel, mais bien plutôt d'analyser la stratégie permettant qu'un texte soit « pleinement actualisé dans son contenu potentiel »<sup>224</sup>. Ces concepts et théories qui s'appliquent au lecteur en général sont d'autant plus utiles lorsqu'il s'agit du lecteur d'un texte ironique dans la mesure où, comme on l'a dit, l'ironie nécessite un « décodage », qui demande un travail plus spécifique au lecteur que l'interprétation d'un énoncé sérieux. Mais avant de nous appuyer sur ces outils d'analyse pour étudier la façon dont fonctionne

<sup>218</sup> cf. Hans Robert JAUB, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Uvk., Constance, 1967.

<sup>219</sup> cf. Wolfgang ISER, *Der Implizite Leser - Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* [1972], Fink/UTB, Stuttgart, 1994 et *Der Akt des Lesens - Theorie ästhetischer Wirkung* [1976], Fink/UTB, Stuttgart, 1994.

<sup>220</sup> Cf. Roland BARTHES, « Sur la lecture », in *Le bruissement de la langue*, op. cit. p. 49 : « [...] on ne peut raisonnablement espérer une Science de la lecture, une Sémiologie de la lecture. [...] la lecture, ce serait là où la structure s'affole. »

<sup>221</sup> Cf. Gérard GENETTE, « Raisons de la critique pure », in *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, p. 18 : « Le texte, c'est cet anneau de Möbius où la face interne et la face externe, face signifiante et face signifiée, face d'écriture et face de lecture, tournent et s'échangent sans trêve, où l'écriture ne cesse de se lire, où la lecture ne cesse de s'écrire et de s'inscrire. »

<sup>222</sup> Cf. Gérard GENETTE, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

<sup>223</sup> Cf. Umberto ECO, *Lector in Fabula* [1979], Grasset, Paris, 1985, p. 71. Le concept de « Lecteur Modèle » est très proche de ce qu'Iser nomme le « lecteur implicite ».

<sup>224</sup> *Ibid.* p. 80.

la relation locuteur-récepteur dans le roman de Musil, rappelons brièvement quelles sont ces spécificités du texte ironique et quelles en sont les conséquences.

### 3.1.2 Spécificités et difficultés de la lecture de l'ironie

Il ressort de nos analyses précédentes que l'ironie ne s'accompagne jamais d'une signalisation totalement univoque mais qu'elle repose sur une accumulation de signaux divers, tant au niveau de l'énoncé qu'au niveau de l'énonciation. C'est ce faisceau d'indices qui permet son décodage.

Or ce décodage est loin d'être évident lorsque l'on a affaire à une ironie aussi subtile et multiforme que celle de Musil. L'ironie du texte est alors directement dépendante du point de vue du lecteur et de sa culture. Philippe Hamon souligne notamment que « tout texte ironique risque de devenir incompréhensible dès qu'il est décontextualisé dans le temps »<sup>225</sup> et la démarche de notre étude a bien montré qu'il est important de connaître le contexte historique, intellectuel et idéologique du texte (références que notre deuxième partie est d'ailleurs loin d'avoir épuisées) pour pouvoir y repérer et mieux en comprendre les énoncés ironiques. La distance temporelle au texte peut également être considérée de façon positive. Ainsi, Walter Benjamin dans un article de 1931 consacré aux *Affinités électives* de Goethe, considère que la distance historique peut permettre de distinguer le contenu concret de la vérité profonde de l'œuvre et donc augmenter la puissance et la qualité de sa réception. Mais l'accès à cette vérité de l'œuvre n'intervient que dans un second temps, elle reste tributaire, dans un premier temps d'un commentaire qui en élucide le contenu concret et en médiatise le savoir.<sup>226</sup> En effet, si l'on définit l'ironie comme un jeu avec la norme, il est fondamental que l'auteur et le lecteur disposent d'une norme commune pour que l'ironie du texte soit reconnue comme telle. Umberto Eco utilise le terme d'« encyclopédie » pour désigner cette norme, c'est-à-dire l'ensemble des connaissances, des idéologies, des expériences (y compris des expériences de lecture, et donc de l'intertextualité) qui interviennent plus ou moins consciemment dans toute approche d'un texte. Un décodage parfait de l'ironie d'un texte supposerait que l'encyclopédie du lecteur corresponde exactement à celle de l'auteur.

Y compris si l'on remet en question la notion d'auteur, le concept d'encyclopédie reste productif dans la mesure où l'on peut considérer que c'est le texte lui-même qui suppose un « répertoire » spécifique, pouvant différer de celui dont disposait l'auteur au moment de l'écriture, notamment en ce qui concerne les connexions intertextuelles qui

---

<sup>225</sup> Philippe HAMON, *op. cit.* p. 39.

<sup>226</sup> Cf. Walter BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in Rolf TIEDEMANN et Hermann SCHWEPPEHÄUSER (éds.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, vol. I,1, Suhrkamp, Francfort, 1974, p. 125-201.

lient l'œuvre au contexte de sa lecture. Umberto Eco souligne le fait que l'encyclopédie du lecteur peut ainsi amener à « trouver dans le texte des choses dont l'auteur était inconscient mais que le texte véhiculait d'une certaine manière »<sup>227</sup>. Cependant, dans un texte à l'ironie ambiguë, il est parfois difficile de déterminer avec certitude quelle est la stratégie de coopération textuelle la plus adéquate. Ainsi, dans son analyse de l'ironie dans *L'Homme sans qualités*<sup>228</sup>, Joseph Strelka considère par exemple que la peinture qui est faite de l'Autriche-Hongrie dans le chapitre 8 du roman peut-être comprise par un lecteur non averti, en fonction de son propre état d'esprit et de ses propres positions, soit comme une louange inconditionnelle et nostalgique de l'empire, soit inversement comme une description entièrement ironique, et donc comme une critique acerbe de la réalité austro-hongroise. Selon Joseph Strelka ces interprétations sont toutes deux erronées et le lecteur averti, connaissant les positions de Musil lui-même sur le sujet, doit savoir à la fois que celui-ci portait un regard très critique sur son pays, mais aussi que son mécontentement vis-à-vis de la patrie a pris dans *L'Homme sans qualités* la forme d'une ironie douce<sup>229</sup>, et que le chapitre 8 mêle donc les remarques ironiques et les louanges nostalgiques sincères. Les remarques de Musil sur son œuvre peuvent effectivement guider le lecteur dans sa réception du texte, mais comme on l'a dit, le regard de l'auteur lui-même sur sa propre production ne correspond pas forcément à l'interprétation la plus adéquate, dans la mesure où certains traits fondamentaux du texte peuvent être le fruit de son inconscient. De plus, la prolixité de Musil permet de tirer de ses commentaires des interprétations parfois contradictoires. Nous avons vu en effet que Helmut Arntzen s'appuie sur d'autres considérations de Musil<sup>230</sup> pour contester toute idée de bienveillance dans cette même description de la Cacanerie au chapitre 8 et y voir au contraire une satire

---

<sup>227</sup> *Ibid.* p. 235.

Cf. également Umberto Eco à propos de l'*Œdipe roi* de Sophocle : « Il est évident que nous pouvons lire maintenant cette tragédie comme étant référée à une encyclopédie qui enregistre les résultats de l'interprétation freudienne, or ni Sophocle comme sujet de l'énonciation, ni Sophocle comme stratégie textuelle ne pouvaient renvoyer à cette encyclopédie. [...] la lecture freudienne constitue une lecture légitime de coopération textuelle, elle actualise ce qu'il y a dans le texte et que l'auteur, en tant que stratégie d'énoncé, y met. Maintenant, que le Sophocle empirique, comme sujet de l'énonciation, ait été plus ou moins conscient de ce que textuellement il était en train de faire, ça c'est l'affaire de l'utilisation, d'une lecture symptomale sortant de l'activité définie par une théorie de la coopération textuelle. », *Ibid.* p. 239.

<sup>228</sup> Joseph STRELKA, « Zu den Funktionen der Ironie in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* », *op. cit.*

<sup>229</sup> *Ibid.* p. 39. Joseph Strelka se réfère à une citation de Musil : « Die Unzufriedenheit mit dem Vaterland hat sich sanft ironisch niedergeschlagen im MoE. », in Robert MUSIL, *Tagebücher*, *op. cit.*, vol.I, p. 950.

<sup>230</sup> Cf. « Das österreichische Antlitz lächelte, weil es keine Muskeln mehr im Gesicht hatte. Es braucht nicht geleugnet zu werden, dass dadurch etwas Vornehmes, Leises, Maßvolles, Skeptisches usw. usw. in die Wiener Sphäre kam; aber es war zu teuer erkauft. », « Der Anschluss an Deutschland » in *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, *op. cit.* p. 605.

sévère de l'inconsistance et de la déchéance autrichienne.<sup>231</sup> Umberto Eco considère que, de même que l'auteur empirique formule une hypothèse de Lecteur Modèle, le lecteur empirique se dessine lui aussi une hypothèse d'Auteur Modèle (qu'il a d'ailleurs tendance à calquer sur l'auteur empirique), dans la mesure où la coopération textuelle se réalise non pas entre deux sujets individuels mais entre deux stratégies discursives. Les diverses interprétations du chapitre 8, comme peinture ironique, satirique ou nostalgique de l'empire austro-hongrois dépendent donc de l'Auteur Modèle que se construit le lecteur, via ce qu'il sait ou pense savoir de l'auteur empirique.

Mais si, comme le dit Eco, la notion d'Auteur Modèle « met en jeu l'univers de ce qui est derrière le texte », sa configuration dépend avant tout « des traces textuelles »<sup>232</sup>. Wolf Schmid va dans le même sens en défendant la notion d'« auteur abstrait » (« *der abstrakte Autor* »). Selon lui, cet auteur abstrait ne se manifeste dans l'œuvre qu'à travers les traces de l'acte créateur, qui permettent au lecteur de le reconstruire. Comme toute lecture est individuelle, l'auteur abstrait varie donc en fonction de chaque acte de lecture (ou de relecture)<sup>233</sup>. Dans son essai sur « La surinterprétation des textes », Eco souligne aussi le fait que « l'intention du texte » n'est, dans les faits, que « le résultat d'une conjecture de la part du lecteur »<sup>234</sup>. Cependant, cette conjecture n'est pas totalement arbitraire, loin de là :

[...] toute interprétation donnée portant sur une certaine portion d'un texte peut être acceptée si elle est confirmée par, et elle doit être rejetée si elle est contestée par, une autre portion du même texte. En ce sens, la cohérence textuelle interne contrôle les parcours du lecteur, lesquels resteraient sans cela incontrôlables.<sup>235</sup>

De cette façon, le texte de Musil, comme tout texte littéraire, développe des systèmes de compensation internes pour permettre une réception adéquate de son intention et tout particulièrement de son ironie. Le lecteur de *L'Homme sans qualités* n'est pas absolument contraint dans sa réception du texte, mais il n'est pas non plus totalement libre. Le texte lui impose certaines formes de coopération. Il s'agit donc maintenant de voir comment le

---

<sup>231</sup> Cf. « Satire sociale », partie II, 1.1.2.

<sup>232</sup> Umberto ECO, *Lector in Fabula*, op. cit. p. 85.

<sup>233</sup> Cf. « Der abstrakte Autor ist real, aber nicht konkret. Er existiert im Werk nur implizit, virtuell, angezeigt durch die Spuren, die die schöpferischen Akte im Werk hinterlassen haben, und bedarf der Konkretisierung durch den Leser. [...] Der abstrakte Autor ist ein Konstrukt des Lesers auf der Grundlage seiner Lektüre des Werks. [...] Insofern Konkretisierungen bei verschiedenen Lesern unterschiedlich ausfallen werden und sogar bei ein und demselben Leser von einer Lektüre zur andern variieren können, entspricht nicht nur jedem Leser, sondern sogar jedem Leseakt ein eigener abstrakter Autor. », in Wolf SCHMID, « Abstrakter Autor und abstrakter Leser », 2003, [http://www.icn.uni-hamburg.de/de/webfm\\_send/37](http://www.icn.uni-hamburg.de/de/webfm_send/37), p. 15-16, consulté le 15-06-2011.

<sup>234</sup> Umberto ECO, « La surinterprétation des textes », in *Interprétation et surinterprétation*, PUF, Paris, 1996, p. 58.

<sup>235</sup> *Ibid.* p. 59.

roman de Musil commande, en partie, son décodage et en particulier le décodage de son ironie.

## 3.2 Prise en compte de la réception de l'ironie dans le processus d'écriture

Dans « L'explication des faits littéraires », Riffaterre souligne la particularité du texte littéraire, qui guide le lecteur au moment de la réception :

Le texte est un code limitatif et prescriptif. L'énonciation du texte, étant l'exécution d'une partition, n'est pas libre, ou plutôt liberté et non-liberté d'interprétation sont également encodées l'une à l'autre dans l'énoncé. Dans la communication non littéraire, le décodage laisse une latitude considérable au récepteur du message, en raison même des probabilités grammaticales que chaque segment d'énoncé permet d'évaluer. Si la situation était la même en communication littéraire, le texte ne serait pas un monument, car il ne serait plus capable de permanence. Il ne pourrait pas non plus jouer son rôle de programme ou de partition. Il ne pourrait pas forcer le lecteur de faire l'expérience d'un dépaysement, d'une étrangeté. Nous devons donc supposer que le texte littéraire est construit de manière à contrôler son propre décodage.<sup>236</sup>

Dire que le texte prévoit la lecture que l'on doit en faire c'est dire que la réception est nécessairement prise en compte dans le processus d'écriture. Dans *L'Homme sans qualités*, cette anticipation de la réception se manifeste de diverses manières et joue un rôle décisif dans l'ironie du texte. Nous nous intéresserons tout d'abord à la façon dont le texte de Musil construit en partie son lecteur. Nous verrons ensuite comment l'anticipation de la réception garantit la lisibilité du texte et de son ironie. Enfin, nous observerons comment elle permet de jouer avec les attentes du lecteur pour créer des effets d'ironie.

### 3.2.1 Le lecteur comme construction du texte

Selon Umberto Eco, « un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement »<sup>237</sup>. Ainsi, le lecteur existe toujours déjà en amont de la réception effective du texte. Pour étudier comment *L'Homme sans qualités* construit son lecteur, nous distinguerons deux formes de sa présence : le lecteur en tant que rôle actanciel de l'énoncé (qui sera analysé via les concepts de destinataire ou de narrataire) et le lecteur en

---

<sup>236</sup> Michael RIFFATERRE, *La production de texte*, Seuil, Paris, 1979, p. 11.

<sup>237</sup> Umberto ECO, *Lector in Fabula*, op. cit. p. 67.



tant que stratégie textuelle (qui correspond au concept de Lecteur Modèle). Et nous verrons comment cette figure du lecteur participe de l'ironie du texte.

#### ▪ Narrataire et ironie

Dans *Figures III*, consacré à l'analyse narratologique d'*À la recherche du temps perdu*, Gérard Genette élabore, en symétrie de la notion de narrateur, celle du narrataire, qui à l'échelle du texte se rapproche de la notion de destinataire proposée en 1957 dans le schéma de la communication verbale de Jakobson<sup>238</sup>. Le narrataire est aussi distinct du lecteur empirique que le narrateur l'est de l'auteur. Il correspond, au sein même du roman, au rôle de celui à qui l'on adresse le récit.

Dans *L'Homme sans qualités*, le narrataire est extradiégétique. Sa présence est extrêmement discrète dans le roman, ce qui a pour effet de conférer une importance particulière aux rares marques de son existence. À la page 57, l'on peut relever un discret « unter uns gesagt »<sup>239</sup>, qui implique grammaticalement la prise en compte d'un destinataire. Mais on a affaire à ce moment-là du récit à du discours indirect libre attribué à Ulrich, portant un regard à la fois nostalgique et critique sur le contexte historique, social et culturel de sa jeunesse. L'expression « unter uns gesagt » se fond dans ce discours comme une formule lexicalisée, où le pronom a perdu son contenu déictique. Il en va de même dans cet autre extrait du roman :

[Arnheim] hatte sich von den übrigen abgewandt, aber im letzten Augenblick machten er und Diotima eine Wendung, die sie zu Ulrich, General Stumm und den übrigen führte, die sich auf der anderen Seite befanden.

Von den Eingebungen der ungewöhnlichen Menschen bis zum völkerverbindenden Kitsch bildet das, was Ulrich die moralische Phantasie nannte, oder einfacher das Gefühl, eine einzige, jahrhundertealte Gärung ohne Ausgärung. Ein Wesen ist der Mensch, das nicht ohne Begeisterung auskommen kann. Und Begeisterung ist der Zustand, worin alle seine Gefühle und Gedanken den gleichen Geist haben. Du meinst, beinahe im Gegenteil, sie sei der Zustand, wenn ein Gefühl übermächtig stark sei, ein einziges, das – Hingerissensein! – die anderen zu sich hinreißt? Nein, du hast darüber gar nichts sagen wollen? Immerhin, es ist so. Es ist auch so. [...]  
Ungefähr so sprach Ulrich, unter begreiflichen Protesten des Generals. (*MoE*, p. 1037.) [je souligne]<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Cf. Roman JAKOBSON, *Éléments de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

<sup>239</sup> « Entre nous soit dit » (*HsqI*, p. 72.)

<sup>240</sup> « [Arnheim] s'était détourné des autres, mais au dernier moment, Diotime et lui changèrent de direction et rejoignirent Ulrich, le général Stumm et les autres, qui se trouvaient du côté opposé. Des inspirations de l'homme de génie au mauvais goût qui unit les peuples, ce qu'Ulrich appelait l'imagination morale, ou plus simplement le sentiment, constitue une unique et séculaire fermentation sans résultat. L'homme est une créature qui ne peut vivre sans enthousiasme. L'enthousiasme est l'état où tous ses sentiments et toutes ses pensées coïncident dans un même esprit. Tu penses presque le

Le surgissement d'un « du » vient interpeller le lecteur, dans la mesure où son contexte d'apparition est ambigu. La description de la situation d'énonciation fictionnelle mettant en jeu Ulrich dans le rôle de l'énonciateur et le général Stumm dans celui du destinataire n'apparaît que tardivement. Certes, la ponctuation affective laisse entendre que l'on a affaire à du discours rapporté. Le texte passe progressivement du récit (où le narrateur est l'énonciateur) au discours direct libre, à mettre au compte d'Ulrich, où le déictique « du » renvoie au général auquel s'adresse Ulrich (et qu'il peut tutoyer, en tant qu'ancien militaire). Mais dans la mesure où le passage du récit au discours rapporté n'est pas clairement marqué, le récepteur peut, en découvrant cet extrait, arriver à la première occurrence du « du » en considérant encore que l'énonciateur est le narrateur. Dans ce cas de figure, la deuxième personne du singulier ne peut correspondre qu'au narrataire. Comme la désambiguïsation du pronom n'apparaît que rétroactivement, l'on peut considérer que la polyphonie du texte a pour fin ici de surprendre le lecteur et de jouer avec les codes de la relation narrateur/narrataire, voire auteur/lecteur. Compte tenu du fait que l'occurrence du « du » trouve son explication dans la suite du texte, l'on ne peut pas véritablement considérer qu'il s'agit d'une adresse au narrataire. Mais le jeu énonciatif, en suggérant subtilement une superposition entre la situation d'énonciation intradiégétique (Ulrich/général Stumm) et la situation d'énonciation textuelle (narrateur/narrataire), voire la situation d'énonciation empirique (auteur/lecteur) n'est pas sans rappeler l'ironie romantique, dont l'un des principaux procédés consiste à briser l'illusion romanesque.

Musil a d'ailleurs recours à d'autres procédés pour évoquer le type de communication spécifique au texte littéraire et souligner l'artificialité de la situation d'énonciation propre à tout texte de fiction. Il évoque notamment à diverses reprises l'absence de « témoin » à certaines scènes du roman :

Da Arnheim lange nicht so vertraut mit Soliman gesprochen hatte, fühlte er, dass es ihn vor einem Zuhörer lächerlich machen würde, aber es war keiner da [...] (*MoE*, p. 544.)<sup>241</sup>

„Wie bist du bloß mitten im Wind auf Dostojewski und Beyle verfallen?“ fragte Ulrich eine Zeit später. „Wenn uns jemand beobachtet hätte: wir müssten ihm wie Narren vorgekommen sein!“ (*MoE*, p. 734.)<sup>242</sup>

---

contraire, que ce serait l'état dans lequel un sentiment est plus fort que tous les autres, sentiment unique qui emporte tous les autres (*être emporté !*) ? Non, tu ne voulais rien dire ? Néanmoins, c'est ainsi. Et c'est aussi autrement. [...]

Ainsi parla Ulrich, ou à peu près, avec mainte compréhensible protestation du général. » (*HsqII*, p. 438.)

<sup>241</sup> « Comme il y avait longtemps qu'Arnheim n'avait pas parlé aussi familièrement avec Soliman, il sentit qu'un tiers l'eût jugé ridicule, mais ce tiers n'était pas là. » (*HsqI*, p. 686.)

<sup>242</sup> « Comment as-tu pensé à Dostoïevski et à Stendhal dans tout ce vent ? demanda Ulrich un instant plus tard. Si on nous avait vus, on nous aurait pris pour des fous ! » (*HsqI*, p. 686.)

Par le biais du paradoxe généralement associé à l'ironie romantique, ces commentaires soulignant l'absence d'observateur placent justement le lecteur dans le rôle d'un « voyeur » illégitime et lui font prendre conscience de sa présence au sein de l'interaction textuelle. Ils rappellent que l'unique situation de communication dont il saurait véritablement être question est celle qui se joue entre l'auteur et le lecteur, ou, si l'on se place à l'échelle du texte sans se référer au monde empirique, celle qui se joue entre le narrateur et le narrataire.

Ainsi, dans *L'Homme sans qualités*, la présence du narrataire est toujours indirecte, suggérée. L'évocation de ce narrataire potentiel est certes chargée de sens, mais elle reste limitée et ce n'est pas sur elle que se fonde l'essentiel de l'ironie du texte. Cette ironie repose avant tout sur une prise en compte du lecteur, non pas comme rôle actantiel, mais comme stratégie textuelle.

#### ▪ Lecteur Modèle et ironie

Contrairement à celui du narrataire, le concept de Lecteur Modèle ne correspond pas à un rôle interne au texte. Umberto Eco le définit comme « un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*<sup>243</sup>), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. »<sup>244</sup> Dire qu'un auteur prévoit un Lecteur Modèle ce n'est pas dire seulement qu'il « espère » son existence, mais c'est dire qu'il agit sur le texte pour le construire. La question est alors de savoir dans quelle mesure le texte contraint la lecture que l'on en fait. Umberto Eco distingue les « textes fermés », laissant très peu de liberté d'interprétation au lecteur (ce qui ne veut pas dire qu'ils ne puissent être « utilisés » de multiples façons, mais ces utilisations ne sont pas prévues par le texte lui-même), et les « textes ouverts », qui multiplient les lectures possibles en prévoyant diverses interprétations toutes aussi justifiées les unes que les autres par le texte lui-même.<sup>245</sup> La seconde partie de notre étude nous permet d'affirmer que *L'Homme sans qualités* appartient sans aucun doute possible à cette seconde catégorie. Mais cette liberté accordée à l'interprétant ne signifie pas que le texte renonce à la notion de Lecteur Modèle. En effet, bien que le roman offre une multitude de pistes d'analyses, les diverses thématiques s'imbriquent les unes dans les autres, renvoient les unes aux autres, se complètent et s'enrichissent mutuellement pour former un tout cohérent. Et l'on a montré que l'un des fils directeurs de ce tout cohérent est l'ironie constructive de Musil, qui enveloppe l'ensemble du roman et qui par ses sous-entendus et ses non-dits invite à établir des connexions riches de sens. Cette cohérence du

---

<sup>243</sup> Umberto Eco reprend ici une notion développée par Austin et Searle dans la théorie des actes de langage.

<sup>244</sup> Umberto ECO, *Lector in Fabula*, op. cit. p. 80.

<sup>245</sup> Cf. « Le Lecteur Modèle », *ibid.* p. 64-86.

texte, même s'il s'agit d'un texte « ouvert », et la réception adéquate de son ironie supposent donc un Lecteur Modèle capable de les interpréter.

Toujours selon Umberto Eco, « un texte est un artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son propre projet génératif. »<sup>246</sup> L'on peut donc considérer avec lui que le texte donne les clés de son interprétation tant sur le plan de la syntaxe qu'au niveau du sens et de la pragmatique. Construire un Lecteur Modèle consiste alors à permettre, via le texte, l'ouverture de toutes les serrures. En ce qui concerne spécifiquement l'ironie, la possibilité du décodage semble reposer essentiellement sur deux principes. D'une part, le texte doit être suffisamment lisible pour permettre au Lecteur Modèle de distinguer les points de vue « sérieux » des points de vue « ironiques ». D'autre part, le Lecteur Modèle, bien qu'il s'agisse d'une stratégie interne au texte, doit disposer des connaissances historiques, culturelles, sociales et intertextuelles indispensables au repérage de toute « déviance » ironique. Voyons donc maintenant comment le texte de Musil construit sa propre lisibilité et comment il joue avec les attentes d'un Lecteur Modèle attentif à tout dysfonctionnement.

### 3.2.2 Ironie et lisibilité

L'on peut dire que *L'Homme sans qualités* construit sa lisibilité sur les trois plans d'analyse suggérés par Umberto Eco. Sur le plan de la syntaxe, mis à part les écarts stylistiques analysés dans la partie III.2 de cette étude et que nous évoquerons à nouveau ultérieurement, rien ne vient perturber la lisibilité du texte.

Au niveau du sens, nous avons vu qu'une recontextualisation historique, culturelle et idéologique du texte, c'est-à-dire à la fois du monde qu'il représente et du cadre de sa production, permet d'en comprendre les enjeux. Cette recontextualisation est rendue possible d'une part par le fait que l'univers fictionnel de *L'Homme sans qualités* se superpose abondamment au monde « réel » de l'encyclopédie du Lecteur Modèle, et d'autre part par le fait que le texte donne lui-même les indices nécessaires à la reconstruction des principales problématiques qu'il thématise. En ce qui concerne l'univers fictionnel, le récit est situé historiquement et géographiquement dès la première page (Vienne, 1913), et les implications de ce cadre spatio-temporel (imminence de la Première Guerre mondiale, situation politique et sociale dans l'empire austro-hongrois, crise de l'identité, crise du roman,...) sont abondamment développées au fil du roman. Les personnages sont certes des personnages de fiction, mais ils renvoient aussi au

---

<sup>246</sup> Umberto ECO, *Lector in Fabula, op. cit.* p. 87.

monde réel : par exemple, le personnage d'Arnheim est un calque de Walter Rathenau<sup>247</sup> et l'Action parallèle s'inspire de festivités patriotiques autrichiennes ayant réellement eu lieu<sup>248</sup>. En ce qui concerne le cadre de sa production, le paratexte donne accès à de nombreuses informations, rien que par le biais des dates de publication (période de l'entre-deux-guerres et tout ce que cela implique historiquement) et du nom de l'auteur (Robert Musil, dont la biographie et l'œuvre peuvent éclairer les thématiques du roman). La lisibilité de ces deux « mondes » permet au Lecteur Modèle d'élaborer des stratégies d'interprétation du texte. Elle permet par exemple la lecture ironique du choix de la date de 1913 pour marquer le début de l'Action parallèle décrite comme foncièrement pacifique. Elle permet également de comprendre les satires sociales, politiques et culturelles qui jalonnent le texte. C'est en effet grâce à cette lisibilité que l'on peut assimiler plus ou moins, comme nous l'avons fait précédemment, les points de vue du narrateur et du personnage principal Ulrich à ceux de l'auteur empirique Musil et les considérer comme la norme de référence à partir de laquelle toute dissonance peut être interprétée comme ironique. Cette considération nous amène directement au troisième niveau d'analyse évoqué par Umberto Eco, à savoir au décodage de la situation d'énonciation du point de vue pragmatique.

Nous avons vu que l'énonciation dans *L'Homme sans qualités* est placée sous le signe de la polyphonie, qui permet de nombreux effets d'ironie, et nous avons déjà évoqué le fait que la propension du texte de Musil à la polyphonie et à l'ironie généralisée trouve sa limite dans la contrainte où il se voit de rester lisible, c'est-à-dire accessible au lecteur. L'ironie de *L'Homme sans qualités*, qui répond à la crise du syntagme narratif, reste donc finalement limitée par la nécessité de maintenir un minimum de cohérence narrative. La polyphonie du roman reste fortement balisée par la présence d'une voix de

---

<sup>247</sup> Tout comme Rathenau, Arnheim est un grand homme d'affaire prussien, héritier d'un empire industriel créé par son père (cf. *MoE*, p. 96). La position idéologique d'Arnheim est elle aussi calquée sur celle de Rathenau, auteur entre autres de *Zur Mechanik des Geistes* (publié en 1913). Les similitudes dans la description physique du personnages d'Arnheim (cf. *MoE*, p. 421) viennent faciliter encore le décodage de ce portrait à clé. Une lecture du journal de Musil permet de constater que celui-ci se sert même jusque dans les détails des impressions qu'il y avait consignées après sa première rencontre avec Rathenau pour construire le personnage d'Arnheim. L'on peut par exemple mettre en parallèle le passage suivant : « 11. Jänner [1914] : Dr. Walter Rathenau : [...] Etwas Negroides im Schädel. Phönisches. [...] Ich weiß nicht wie Hannibal aussah, aber ich dachte an ihn. Er sagt gern : Aber, lieber Doktor und faßt einen freundschaftlich beim Oberarm. » (Robert MUSIL, *Tagebücher*, *op. cit.* p. 295) et ces extraits de *Der Mann ohne Eigenschaften* : « [Diotima] bemerkte, dass er nicht im geringsten jüdisch aussah, sondern ein vornehm bedachter Mann von phönikisch-antikem Typus war. » (p. 109) et « Arnheims Arm gab Ulrichs Schulter eine freundschaftlich leichte Bewegung [...] Dieser Arm auf seiner Schulter machte Ulrich unsicher. » (p. 643.)

<sup>248</sup> Elle rappelle notamment le cortège de personnages historiques organisé par Hans Makart sur le boulevard du Ring en 1879, à l'occasion des noces d'argent de l'empereur François-Joseph et de l'impératrice Elisabeth et qui est d'ailleurs évoqué dans *L'Homme sans qualités* au début du chapitre 114.

référence qui permet au récepteur de s'orienter et de repérer les dissonances ironiques du texte. Prenons un exemple concret : les parenthèses qui permettent, comme on l'a vu, un jeu ironique avec la polyphonie et la confusion de voix servent également parfois à clarifier au contraire l'origine du discours. Le narrateur a en effet plusieurs fois recours à des incises que l'on pourrait qualifier de didascaliques lorsque la confusion des voix pourrait nuire à la compréhension du propos et à la lisibilité du texte, et par conséquent également de son ironie. Citons deux exemples :

Es war die zur Unzeit erwachte Stimme der Vernunft oder, wie er [Arnheim] sich ärgerlich sagte, des Rechnens und Scharrens, die sich der großen Lebensgestaltung, dem Geheimnis des Gefühls heute allenthalben entgegenstellt. (*MoE*, p. 510.)<sup>249</sup> [je souligne]

[...] jenes Element der praktisch angewandten Ideen, das sich – um mit Diotima zu sprechen – einst um den Kern der Gotteswissenschaften als ein Volk von gläubig Schaffenden verteilte [...] (*MoE*, p. 100.)<sup>250</sup> [je souligne]

Ainsi, la polyphonie n'est pas menée à l'extrême. On a vu que les points de vue d'Arnheim et de Diotime font très souvent l'objet d'une distanciation ironique. Lorsque cette distanciation ne ressort pas de façon totalement évidente dans le simple rapport de discours, du fait que le point de vue exprimé n'est pas complètement caricatural, le texte a recours à un marquage clair des voix en présence, pour assurer sa lisibilité. La voix du narrateur ne se confond qu'avec celle des personnages qui partagent son point de vue et le texte prend bien garde qu'on ne prête pas à la voix de référence des discours qui ne sont pas les siens.

C'est n'est que sur le fond de cette lisibilité, c'est-à-dire de la construction, par le texte, de normes de référence, que peut s'inscrire, par contraste, l'ironie du roman. On a vu que le propre de l'ironie est de se distancier de la norme tout en l'imitant. Elle s'appuie donc nécessairement sur une lisibilité des normes de référence supposées connues du Lecteur Modèle pour pouvoir les contourner en déjouant les attentes du récepteur.

### 3.2.3 L'ironie comme jeu avec les attentes du lecteur

Observons comment l'ironie du texte de Musil joue avec les attentes du lecteur sur le plan syntaxique, pragmatique et sémantique. En ce qui concerne le plan de la syntaxe et

---

<sup>249</sup> « C'était, réveillée au mauvais moment, la voix de la raison, ou, comme il se le disait avec irritation, celle du calcul et de l'avidité qui s'oppose constamment, aujourd'hui, à l'édification d'une vie haute, au mystère du sentiment. » (*HsqI*, p. 642.)

<sup>250</sup> « Les hommes qui savent donner aux idées une application pratique et qui, pour parler comme la maîtresse de maison, s'étaient jadis répartis autour du noyau des sciences divines comme un peuple de créateurs fanatiques [...] » (*HsqI*, p. 125.)

de la pragmatique, il suffit d'évoquer ici les analyses menées précédemment lors de l'étude des signaux de l'ironie au niveau des énoncés et de l'énonciation en modifiant légèrement l'angle d'approche pour placer la réception au centre de la problématique. L'on constate alors qu'il est possible d'interpréter l'essentiel des phénomènes étudiés comme des jeux avec les attentes du lecteur. Au niveau des énoncés, les particularités qui signalent l'ironie sur le plan de la syntaxe et du style ne sont perçues comme telles que parce qu'elles s'écartent d'une « norme » syntaxique et stylistique. De même sur le plan pragmatique, nous avons montré que l'ironie est généralement repérable grâce à des effets de « dissonance ». Dorrit Cohn définit la dissonance comme l'expression d'une distanciation, de la part du narrateur vis-à-vis du point de vue (elle parle de « *consciousness* ») qu'il rapporte<sup>251</sup>. Mais l'on peut considérer que cette distanciation n'est perceptible que parce qu'il y a contradiction entre le discours tenu et le discours que le lecteur est en droit d'attendre étant donné l'image du narrateur construite par le texte.

En ce qui concerne le jeu avec les attentes du lecteur sur le plan sémantique, la seconde partie de notre étude traite largement la question. On a vu en effet que *L'Homme sans qualités* s'inscrit dans le contexte d'une crise du langage et du roman. Selon Musil, en suivant l'évolution du monde qu'il décrit, le roman, à l'ère de la modernité, s'est vu pris au piège d'un formalisme à outrance, qui invalide finalement la possibilité de la narration. Pour dépasser cette aporie, c'est-à-dire pour écrire un roman fidèle à l'ère de son temps tout en sachant qu'il s'agit d'une forme révolue, Musil a recours à l'ironie, c'est-à-dire à la subversion des formes traditionnelles. L'on peut approfondir cette réflexion en s'appuyant sur les outils d'analyse développés spécifiquement par Umberto Eco pour l'étude de la réception littéraire. En imitant le roman traditionnel tout en s'en distanciant, Musil joue avec les attentes d'un Lecteur Modèle qui, en se fondant sur ses connaissances intertextuelles, construit des hypothèses de lecture. Selon Eco, le Lecteur Modèle collabore au développement de la fabula, c'est-à-dire au « schéma fondamental de la narration » en anticipant les stades successifs<sup>252</sup>. Au fur et à mesure de la lecture, les états de la fabula confirment ou infirment (vérifient ou falsifient) les anticipations du récepteur<sup>253</sup>. Eco qualifie de « monde possible » ce qui est ainsi configuré par une prévision. Pour élaborer ces prévisions, le lecteur se fonde sur sa connaissance du monde ainsi que sur son expérience intertextuelle. Or la série de mondes possibles imaginés au cours de la lecture par le lecteur empirique sont prévus par le texte comme « mouvements

---

<sup>251</sup> Cf. Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, op. cit. p. 26.

<sup>252</sup> Umberto ECO, *Lector in Fabula*, op. cit. p. 148.

<sup>253</sup> Umberto Eco s'appuie ici sur les analyses de Lucia Vaina dans *Lecture logico-mathématique de la narration*, Mimeo, Bucarest, 1976.

probables du Lecteur Modèle »<sup>254</sup>. Il y a donc ici toute une série de décalages ironiques possibles entre le « monde possible »<sup>255</sup> que le texte s'efforce de faire prévoir au lecteur et le développement effectif de la fabula. Et le texte de Musil ne s'en prive pas. L'on a vu précédemment que, de façon générale, l'écriture essayiste de Musil rompt avec la narration traditionnelle en proposant un texte qui semble être en perpétuelle construction et qui rend difficile une quelconque attente de la part du lecteur en ce qui concerne la narration. Mais la nécessité dans laquelle il se trouve de rester lisible l'oblige à passer tout de même par certaines normes, l'échappatoire consistant à transgresser ces normes par l'ironie. Or l'on peut constater que plus les attentes du lecteur sont codées par des normes, mieux le jeu ironique peut fonctionner. L'ironie de Musil est d'autant moins ambiguë lorsqu'elle prend pour cible des modèles littéraires clairement identifiables et que le lecteur peut associer à diverses expériences intertextuelles. Nous prendrons ici deux exemples répondant à ce critère, deux exemples déjà évoqués brièvement dans nos analyses, mais qui n'ont pas encore été analysés du point de vue de la réception et qui méritent quelques approfondissements : l'incipit et les titres de chapitres.

Nous avons déjà vu que l'incipit de *L'Homme sans qualités* donne le ton en surprenant le lecteur dès les premières lignes. L'incipit suscite en effet une attente si forte du lecteur dans la présentation du cadre spatio-temporel, des personnages et de l'intrigue, suivant une norme consolidée par une tradition séculaire, que toute déviance par rapport à cette norme est repérable, même si l'on a affaire aux premières lignes du roman et que le texte n'a pas encore pu développer une stratégie propre à insinuer des mondes possibles. Nous ne reviendrons pas sur les premières phrases du roman déjà analysées précédemment<sup>256</sup>, mais nous nous intéresserons maintenant à la façon dont le roman joue avec les attentes du lecteur en ce qui concerne la présentation des personnages :

Es soll auf den Namen der Stadt kein besonderer Wert gelegt werden. Wie alle große Städte bestand sie aus Unregelmäßigkeit, Wechsel, [...] Die beiden Menschen, die darin eine breite, belebte Straße hinaufgingen, hatten natürlich gar nicht diesen Eindruck. Sie gehörten ersichtlich einer bevorzugten Gesellschaftsschicht an, waren vornehm in Kleidung, Haltung und in der Art, wie sie miteinander sprachen, trugen die Anfangsbuchstaben ihrer Namen bedeutsam auf ihre Wäsche gestickt, und ebenso, das heißt nicht nach außen gekehrt, wohl aber in der feinen Unterwäsche ihres Bewusstseins, wussten sie, wer sie seien und dass sie sich in einer Haupt- und Residenzstadt auf ihrem Platze befanden. Angenommen, sie würden Arnheim und Ermelinda Tuzzi heißen, was aber nicht stimmt, denn Frau Tuzzi befand sich im

---

<sup>254</sup> Umberto ECO, *Lector in Fabula*, op. cit. p. 203.

<sup>255</sup> L'on peut noter au passage que l'ironie du sort fait correspondre à merveille la notion de « monde possible », élaborée par Eco sans qu'il ne s'appuie à aucun moment sur l'œuvre de Musil, aux thématiques du roman qui, comme son personnage principal, se veut justement ouvert à tous les possibles.

<sup>256</sup> Cf. « Parodie du discours scientifique / parodie d'incipit », partie III, 1.2.4.



August in Begleitung ihres Gatten in Bad Aussee und Dr. Arnheim noch in Konstantinopel, so steht man vor dem Rätsel, wer sie seien. (*MoE*, p. 10.)<sup>257</sup>

Tout l'extrait consiste en une déconstruction progressive et systématique des attentes qu'élabore le récepteur à mesure qu'il progresse dans sa lecture. Après être passé par une parodie en règle de la présentation du cadre spatio-temporel, le lecteur s'est construit un « monde possible » foncièrement dominé par l'ironie. Il se prépare donc à retrouver la même distanciation dans la description des personnages. Or, première surprise, l'introduction de ces personnages correspond à l'esprit des romans naturalistes, où les héros s'intègrent d'une façon qui se veut « naturelle » dans le cadre spatial, comme perçus à travers le regard d'un observateur extérieur<sup>258</sup>. La description qui suit correspond elle aussi à ce modèle : les remarques sur l'appartenance sociale, les vêtements et les manières sont faites à partir de la simple observation des personnages, comme le souligne le modalisateur « ersichtlich ». Le lecteur, plus ou moins inconsciemment, construit ainsi des prévisions par rapport à ce modèle et s'attend à ce que, comme dans la majorité des romans naturalistes, après la description extérieure, le narrateur présente finalement les héros par leur nom et nous donne éventuellement plus d'informations sur leur compte. Mais avant que ne s'achève la phrase, la première fausse note se fait entendre : l'effet de vraisemblance naturaliste est rompu par la remarque concernant les initiales brodées sur la lingerie des personnages et la comparaison ironique entre leur lingerie et leur

---

<sup>257</sup> « Il ne faut donner au nom de la ville aucune signification spéciale. Comme toutes les grandes villes, elle était faite d'irrégularité et de changement [...] Bien entendu, les deux personnes qui remontaient une des artères les plus animées de cette ville n'avaient à aucun degré ce sentiment. Elles appartenaient visiblement à une classe privilégiée, leurs vêtements, leur tenue et leur manière de parler étaient « distingués » ; de même qu'elles portaient leurs initiales brodées sur leur linge, elles savaient, non point extérieurement, mais dans les plus fins dessous de leur conscience, qui elles étaient, et que leur place était bien dans une capitale d'Empire. En admettant que ces deux personnes se nomment Arnheim et Hermeline Tuzzi, et la chose était impossible puisque Mme Tuzzi, en août, se trouve à Bad-Aussee en compagnie de son mari et que le Dr Arnheim est encore à Constantinople, une question se pose : qui est-ce ? » (*HsqI*, p. 12-13.)

<sup>258</sup> On peut citer comme exemples ici le roman naturaliste français et la première phrase de *Germinal* de Zola où le personnage d'Étienne Lantier est introduit de la façon suivante : « Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves », ou encore le naturalisme allemand, et Gerhart Hauptmann, qui en 1918 encore, dans l'incipit de *Der Ketzer von Soana* se conformait à cette norme : « Reisende können den Weg zum Gipfel des Monte Generoso in Mendrisio antreten oder in Capolago mit der Zahnradbahn, oder von Melide aus über Soana, wo er am beschwerlichsten ist. [...] In großer Höhe trafen Bergsteiger nicht selten auf die Gestalt eines brilletragenden Ziegenhirten, dessen Äußeres auch sonst auffällig war. Das Gesicht ließ den Mann von Bildung erkennen, trotz seiner gebräunten Haut. Er sah dem Bronzebildnis Johannes des Täufers, dem Werke Donatellos im Dome zu Siena, nicht unähnlich. Sein Haar war dunkel und ringelte über die braunen Schultern. Sein Kleid bestand aus Ziegenfell.[...] Diejenigen Reisenden aber, deren Neugier dann noch rege war, erfuhren nun, daß dieser Mensch eine dunkle Geschichte habe und, als „der Ketzer von Soana“ vom Volksmund bezeichnet, einer mit abergläubischer Furcht gemischten zweifelhaften Achtung genieße. »

conscience (qui obéit à l'un des procédés ironiques les plus fréquents dans *L'Homme sans qualités*, consistant comme on l'a vu à mettre sur un même plan objets concrets de monde et notions abstraites pour exprimer une relativisation généralisée des valeurs). Le décalage ironique se poursuit dans la phrase suivante. Les personnages y sont nommés, ce qui donne tout d'abord l'impression au lecteur de retrouver un minimum de stabilité par rapport au modèle qu'il avait anticipé. Mais l'attente du lecteur est très rapidement déçue, car l'identification des personnages est aussitôt démentie par le texte, les personnages ne sont pas ceux dont le nom vient d'être cité. Les bases sur lesquelles s'appuyait le lecteur pour construire son monde possible se délitent alors les unes après les autres. D'une part, l'attente selon laquelle les personnages introduits dans l'incipit du roman joueront un rôle important dans l'intrigue est déçue puisque le texte laisse finalement en suspens l'identité des deux individus en présence. D'autre part, si on la lit attentivement, la formulation de cette dernière phrase sape tout bonnement la notion de personnage, voire à un niveau métaphysique, la notion de sujet. En effet, comme le souligne Wolfdietrich Rasch dans son analyse de *L'Homme sans qualités*, le lecteur s'attend à ce que le sens de la phrase soit le suivant « comme les deux personnages ne peuvent pas être Arnheim et Mme Tuzzi, l'on peut se poser la question de savoir qui ils sont ». Or ce n'est pas ce que dit le texte de Musil. Le texte déjoue une fois encore les anticipations du lecteur en disant que même si l'on admettait que les deux passants étaient les deux personnes dont on a donné les noms, l'on ne saurait toujours pas qui ils sont, parce que, dans l'univers anonyme de la grande ville moderne, le nom ne suffit plus à informer sur l'identité des individus<sup>259</sup>, et l'on peut aller plus loin encore en disant que, dans le contexte de la crise de l'identité, l'individu moderne ne dispose plus d'aucune certitude concernant sa propre identité. En quelques lignes, le texte a donc déjoué méthodiquement les attentes successives du Lecteur Modèle, créant ainsi un effet de distanciation ironique par rapport aux normes selon lesquelles le récepteur construit ses prévisions.

Il en va de même en ce qui concerne les titres des chapitres. Les titres annonçant de façon très explicite le contenu des chapitres s'inscrivent eux aussi dans une tradition séculaire. On les trouve dès la naissance de ce que l'on pourrait appeler le roman moderne, dans l'œuvre de Rabelais (les Cinq livres, 1532-1564) et celle de Cervantes (*Don Quichotte*, 1605-1615), dont nous avons déjà dit qu'elles pouvaient être considérées comme foncièrement ironiques (dans la mesure où elles parodient toutes deux le roman de chevalerie médiéval). On les retrouve également dans la littérature française des Lumières, notamment chez Voltaire dans *Candide* (1759), et dans la littérature allemande, l'on peut citer ici *Der goldene Topf* (1814/1819) ou encore *Prinzessin Brambilla* (1820) d'E.T.A. Hoffmann, deux œuvres représentatives de l'ironie romantique. En faisant

---

<sup>259</sup> Wolfdietrich RASCH, *op. cit.* p. 105.

correspondre à chacun des chapitres un titre censé en résumer le contenu, Musil s'inscrit dans cette tradition. L'on constate que cette tradition concerne essentiellement les romans ironiques car l'annonce du contenu de la narration introduit nécessairement une certaine distanciation en rappelant indirectement que l'on se trouve en présence d'un récit construit et en brisant ainsi pour un instant l'effet de réel. Mais l'ironie qui naît de ce procédé s'arrête généralement là, dans la mesure où, la plupart du temps, ces titres résument sobrement le contenu du chapitre. Dans *L'Homme sans qualités*, l'usage ironique qui est fait des titres va cependant plus loin et ils sont souvent l'occasion de déjouer les attentes du lecteur<sup>260</sup>. Ils se basent pour ce faire sur diverses stratégies. Certains peuvent être qualifiés de parodiques, et brouillent les pistes du lecteur en imitant un style littéraire qui est finalement démenti par le style du chapitre : c'est le cas par exemple des chapitres 25 et 102 du premier livre dont les titres respectifs, « Leiden einer verheirateten Seele »<sup>261</sup> et « Kampf und Liebe im Hause Fischel »<sup>262</sup> semblent tirés d'un roman de gare et précèdent des chapitres à l'ironie mordante, à l'inverse les chapitres 11 et 12 du second livre intitulés « Heilige Gespräche »<sup>263</sup> relatent certes les discussions d'Ulrich et d'Agathe sur la pensée mystique, mais sont parsemés des commentaires ironiques du personnage principal. D'autres titres reprennent le point de vue d'un personnage, celui de Diotime pour le chapitre 27 « Wesen und Inhalt einer großen Idee »<sup>264</sup> ou celui d'Arnheim pour le chapitre 91 « Spekulationen in Geist à la baisse und à la hausse »<sup>265</sup>, or si le lecteur moderne est accoutumé à la polyphonie au sein de la narration, il est beaucoup moins habitué à la voir apparaître dans un titre. Le lecteur peut être également déconcerté tout simplement par le fait que certains titres ne se contentent pas de résumer le chapitre, mais contiennent un élément stylistique inattendu, un jeu de mot par exemple, comme dans le chapitre 117 du premier livre intitulé « Rachels schwarzer Tag »<sup>266</sup> et relatant sa relation avec Soliman, le chapitre 99 de ce même livre, « Von der Halbklugheit und ihrer fruchtbaren anderen Hälfte [...] »<sup>267</sup> ou encore le

---

<sup>260</sup> Umberto Eco, dans son analyse de la réception littéraire, après avoir rappelé que « pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie », évoque d'ailleurs entre autres l'une de ces « règle[s] hypercodée[s] selon laquelle (sauf ironie ou autre figure rhétorique) le titre d'un chapitre en annonce le contenu » [je souligne]. cf. Umberto ECO, *Lector in Fabula, op. cit.* p. 99 et p. 102.

<sup>261</sup> « Souffrances d'une âme mariée »

<sup>262</sup> « Guerre et amour dans la famille Fischel »

<sup>263</sup> « Conversations sacrées »

<sup>264</sup> « Nature et substance d'une grande idée »

<sup>265</sup> « Spéculations à la baisse et à la hausse sur le marché de l'esprit »

<sup>266</sup> « Le jour noir de Rachel »

<sup>267</sup> « De la demi-intelligence et de sa fertile seconde moitié [...] »

chapitre 49 du second livre, « General von Stumm lässt eine Bombe fallen. Weltfriedenskongress »<sup>268</sup>. Enfin l'on peut citer le titre du chapitre 28 du premier livre, « Ein Kapitel, das jeder überschlagen kann, der von der Beschäftigung mit Gedanken keine besondere Meinung hat »<sup>269</sup> : ce titre se distancie ironiquement de la fonction même d'un titre en n'annonçant pas le contenu du chapitre, mais en donnant un conseil de lecture (lui-même ironique) au récepteur ; il renforce encore de ce fait la distanciation introduite par rapport à la narration, en rappelant la relation de communication réelle qui met en jeu un auteur et un lecteur.

Tous ces jeux ironiques avec les attentes du lecteur visent bien sûr certains effets sur le récepteur au moment de la lecture. Après avoir expliqué comment la réception est prise en compte au moment de l'écriture de l'œuvre ironique il s'agit maintenant de changer de focus et de voir quel rôle joue l'ironie du texte sur la réception empirique de celui-ci.

### 3.3 Conséquences de l'ironie sur la réception du texte de Musil

#### 3.3.1 Ironie et plaisir

L'expérience de la lecture montre que le simple repérage de l'ironie, avant même toute tentative de décryptage interprétatif, procure un réel sentiment de plaisir. Ce plaisir semble pouvoir s'expliquer d'une part par le sentiment de connivence associé à la réception de l'ironie et d'autre part par le caractère ludique de cette réception.

- Le plaisir de la connivence

La notion de connivence est mise en évidence dans de nombreux travaux sur l'ironie. L'on peut rappeler notamment l'analyse de Norbert Groeben et de Brigitte Scheele<sup>270</sup> selon lesquels le récepteur de l'énoncé ironique a tendance à s'identifier avec le locuteur et a le sentiment d'appartenir à une communauté de pensée. On a vu également que Linda Hutcheon donne à cette approche une véritable dimension sociale en associant la réception de l'ironie à la notion de « communautés discursives »<sup>271</sup>. Les approches linguistiques rejoignent sur ce terrain la critique et la sémiotique littéraire. En

---

<sup>268</sup> « Où le général von Stumm lâche une bombe. Congrès mondial de la paix »

<sup>269</sup> « Un chapitre que peut sauter quiconque n'a pas d'opinion personnelle sur le maniement des pensées »

<sup>270</sup> Norbert GROEBEN et Brigitte SCHEELE, *op. cit.* p. 15.

<sup>271</sup> Linda HUTCHEON, « Politique de l'ironie », in Pierre SCHOENTJES, *op. cit.* p. 291.

effet, Wayne Booth, dans *A Rhetoric of Irony*, insiste lui aussi beaucoup sur l'aspect communautaire de l'ironie, qui construit avant tout une communauté avant d'en exclure les victimes naïves<sup>272</sup> et Philippe Hamon poursuit cette réflexion en détaillant les aspects positifs de cet aspect communautaire : « le sentiment d'euphorie que procure l'ironie comprise, la contagion du sourire et du rire qu'elle provoque, ce statut de lecteur attentif qu'elle suscite »<sup>273</sup>. L'on peut aller plus loin encore et associer ces « symptômes » de la réception ironique à la notion de plaisir. Les analyses de Freud concernant le mot d'esprit, qui se montrent également très fécondes lorsqu'on les applique à l'ironie, proposent une explication possible de ce phénomène. En effet, dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Freud justifie notamment son système à trois personnages-types, par le fait qu'on a toujours besoin d'un « tiers » complice, « indispensable pour clore le cycle qui réalise le plaisir », pour autoriser son propre sourire et sourire « par ricochet »<sup>274</sup>. Cela vaut pour l'ironiste mais également pour le récepteur de l'ironie.

Pour illustrer ces propos, observons un passage de *L'Homme sans qualités* afin de voir comment naît ce sentiment de connivence entre le lecteur et le point de vue de référence plus ou moins dissimulé sous une formulation ironique :

In Eile gegebene Küsse widersprachen ihrer [Diotimas] Natur genau so wie flüchtig flatternde Liebesworte. Eher war sie für Katastrophen. Letzte Gänge, in der Kehle ersterbende Abschiedsworte, tiefe Konflikte zwischen der Pflicht der Geliebten und der Mutter, das entsprach viel besser ihrer Anlage. Aber sie besaß wegen der Sparsamkeit ihres Gatten keine Kinder, und die Tragödie sollte gerade vermieden werden. So entschloss sie sich, wenn es so weit käme, für Renaissancemuster. Eine Liebe, die mit dem Dolch im Herzen lebt. (*MoE*, p. 426.)<sup>275</sup>

---

<sup>272</sup> « [...] the building of amiable communities is often far more important than the exclusion of naive victims. » in Wayne BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, op. cit. p. 28.

<sup>273</sup> Philippe HAMON, op. cit. p. 125.

<sup>274</sup> Cf. « Begibt sich der Witz in den Dienst entblößender oder feindseliger Tendenzen, so kann er als psychischer Vorgang zwischen drei Personen beschrieben werden, welche die nämlichen sind wie bei der Komik, aber die Rolle der dritten Person ist eine andere dabei; der psychische Vorgang des Witzes vollendet sich zwischen der ersten, dem Ich, und der dritten, der fremden Person. [...] » « Wir lachen so gleichsam „par ricochet“ », Sigmund FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [1905], Fischer, Francfort, 1992, p. 157 et 169. Traduction française : *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1969, p. 277.

<sup>275</sup> « Les baisers hâtifs étaient aussi contraires à sa nature que des paroles d'amour furtives. Elle tenait plutôt pour les catastrophes. Les ultimes promenades, les mots d'adieu qui s'étranglent dans la gorge, les profonds conflits entre l'amoureuse et la mère, voilà qui convenait à son tempérament. Mais, son mari ayant le sens de l'économie, elle n'avait pas d'enfants, et il fallait justement éviter la tragédie. Elle choisit donc, pour le cas où les choses iraient aussi loin, des modèles Renaissance. Une passion au cœur poignardé. » (*HsqI*, p. 536-537.) On retrouve dans cette traduction le problème de la polysémie du verbe de modalité « sollen » : Philippe Jaccottet a choisi de traduire l'idée d'une nécessité, mais l'on pourrait également y voir un simple futur dans le passé (marque du discours rapporté) que l'on pourrait donc traduire par « et la tragédie serait évitée ». Cette traduction convient d'ailleurs très bien au contexte :

L'ironie de ce passage fonctionne parce que le point de vue de référence s'appuie sur des archétypes supposés connus du lecteur et qui sont en décalage par rapport à la situation décrite. Diotime flirte avec l'idée de commettre un adultère, mais ne peut se résoudre à avoir des pensées si profanes alors qu'elle revendique une personnalité totalement dédiée à la spiritualité. Ce passage peut être considéré comme un rapport du point de vue de Diotime, qui essaie d'idéaliser l'idée de l'adultère pour réconcilier ses pulsions avec l'image qu'elle se donne et qu'elle veut donner à son entourage. Mais le caractère artificiel de ces constructions mentales est souligné par le fait que la première idéalisation de la situation s'appuie sur un modèle si éloigné de la réalité qu'il ne trouve aucune justification, même au yeux de Diotime : le dilemme poignant entre le devoir d'une mère et la passion d'une amante ne peut pas fonctionner dans son cas, dans la mesure où elle n'a pas d'enfant. Mais le fait que ce motif ait été envisagé souligne l'artificialité de la pensée de Diotime dans son ensemble, qui essaie des scénarios de sentiments comme on essaie des « modèles » de vêtements. Le lecteur, qui connaît la critique du narrateur concernant « le langage tout fait, non seulement de nos lèvres, mais de nos sensations et sentiments »<sup>276</sup>, fait cause commune avec le point de vue de référence pour considérer que le point de vue attribué à Diotime n'est pas approprié à la situation décrite. Cette situation est en réalité totalement prosaïque, et cet aspect des choses est encore souligné par le commentaire ambigu formulé à propos de son mari, économe à la fois dans la gestion de ses biens comme dans ses devoirs conjugaux. Il y a donc une communauté de pensée entre le point de vue de référence et le lecteur qui se construit en opposition par rapport à ce qui est présenté comme étant la pensée de Diotime. On peut même aller plus loin et dire que le lecteur tire son plaisir ici du fait qu'il considère son point de vue comme supérieur à celui du personnage. Il se place au même niveau que le narrateur pour sourire des idées de Diotime. L'on peut considérer que le plaisir éprouvé par le lecteur naît en partie de ce sentiment de supériorité ou tout au moins du sentiment gratifiant d'être plus lucide et plus critique que le personnage dont il est question.

La notion de plaisir est ainsi intimement associée au phénomène de l'ironie. Groeben et Scheele rappellent cependant que ce sentiment d'appartenance à une même communauté ne prend jamais, dans l'ironie, la forme d'un enthousiasme dogmatique et reste toujours distancié<sup>277</sup>. On peut expliquer cette distance par le fait que l'ironie s'oppose au sérieux. Cette caractéristique permet de la rapprocher de la notion de « jeu ».

---

comme elle n'a pas d'enfant, Diotime ne peut pas vivre la tragique nécessité de choisir entre passion de femme et devoir de mère et n'a donc (à son grand dam) pas besoin d'éviter la tragédie.

<sup>276</sup> *HsqI*, p. 162.

<sup>277</sup> Norbert GROEBEN et Brigitte SCHEELE, *op. cit.* p. 16-17.

## ▪ Ironie et jeu

On a déjà vu qu'il est possible de considérer que l'ironiste invente des scénarios décalés par rapport au réel, qu'il « joue » un rôle ou du moins qu'il « joue » un discours qui n'est pas le sien et qu'il fait semblant d'assumer. Le jeu dont il s'agit ici est donc proche du jeu théâtral, mais le récepteur n'est pas un simple spectateur. Le plaisir qui naît de la lecture de l'ironie implique que le récepteur participe d'une certaine manière au jeu proposé par l'ironiste, qu'il rentre dans le monde distancié qui lui est proposé. Dans son analyse de l'ironie musilienne, Christophe Hönig parle lui aussi de « jeu », mais dans un sens plus large encore, en explorant de façon générale l'aspect ludique du phénomène, et en l'associant ainsi à la notion de plaisir. Selon lui, de même que ce n'est pas le résultat matériel qui compte dans le jeu (par exemple que la balle finisse dans le filet) mais l'expérience idéelle du jeu, de même ce n'est pas non plus le décodage exact du sous-entendu qui compte dans l'ironie, mais bien plutôt l'expérience d'un rapport ludique et distancié au monde<sup>278</sup>. Cela est d'autant plus vrai en ce qui concerne l'ironie de Musil qui tend non pas à critiquer une certaine vision de la vérité en lui opposant une idéologie opposée, mais au contraire à introduire un rapport distancié à l'ensemble de la réalité, au-delà de tout message univoque et de tout dogmatisme. Prenons un exemple plein de légèreté dans le roman, où Bonadea vient rendre visite à Ulrich quelques temps après que celui-ci l'a quittée. Ulrich a orienté la discussion sur le thème du meurtrier Moosbrugger et de sa responsabilité morale au moment du crime :

„[...] Du musst zugeben, dass niemand für seine Fehler kann, wenn man sie mit seinen eigenen Augen betrachtet; sie sind für ihn im schlimmsten Fall Irrtümer oder schlechte Eigenschaften an einem Ganzen, das ihrethalben nicht weniger gut wird, und natürlich hat er vollkommen recht!“

Bonadea hatte etwas an ihrem Strumpf zu richten und fühlte sich gezwungen, Ulrich mit etwas zurückgeneigtem Kopf dabei anzusehen, do dass sich am Knie, unbeaufsichtigt von ihrem Auge, ein gegensatzreiches Leben von spitzen Säumen, glattem Strumpf, gespannten Fingern und sanft entspanntem Perlenschmelz der Haut entwickelte.

Ulrich zündete sich rasch eine Zigarette an und fuhr fort: „Der Mensch ist nicht gut, sondern er ist immer gut; das ist ein gewaltiger Unterschied, verstehst du? Man lächelt über diese Sophistik der Eigenliebe, aber man sollte aus ihr die Folgerunge ableiten, dass der Mensch überhaupt nichts Böses tun kann; er kann nur böse wirken. [...] Im Grunde gleichen alle diese Fälle einem herausstehenden Fadenende, und wenn man daran zieht, beginnt sich das ganze Gesellschaftsgewebe aufzutrennen. Ich werde dir das zunächst an rein verstandesmäßigen Fragen zeigen.“

Bonadea verlor auf unaufgeklärte Weise einen Schuh. Ulrich bückte sich danach, und der Fuß kam mit den warmen Zehen dem Schuh in seiner Hand entgegen wie ein

---

<sup>278</sup> Christoph HÖNIG, *op. cit.* p. 44-45.

kleines Kind. „Laß nur, laß, ich mache es selbst!“ sagte Bonadea, während sie ihm den Fuß hinhielt.

„Da sind zuerst die psychiatrisch-juristischen Fragen“ erklärte Ulrich unerbittlich weiter, während ihm aus dem Bein der Hauch der verminderten Zurechnungsfähigkeit in die Nase stieg. (*MoE*, p. 262-263.)<sup>279</sup>

L'on peut ici parler de « jeu » dans tous les sens du terme précédemment évoqués. Le narrateur fait « comme si » sa description de la situation était totalement objective et sérieuse. Il emploie tout d'abord des énoncés strictement informatifs, *a priori* dépourvus de toute modalisation qui apporterait un jugement sur l'acte décrit (« Bonadea hatte etwas an ihrem Strumpf zu richten » et non pas « Bonadea machte, als ob sie etwas an ihrem Strumpf zu richten hätte »), puis lorsqu'il se risque à une modalisation, celui-ci souligne en réalité l'absence d'interprétation de la part du locuteur (« Bonadea verlor auf unaufgeklärte Weise einen Schuh »). Le narrateur joue ainsi le rôle du naïf en présentant toutes les actions de Bonadea comme fortuites et non motivées alors même qu'il décrit un jeu de séduction particulièrement peu subtil, et qui transparaît d'ailleurs dans les descriptions très sensuelles en même temps qu'exhaustives des vêtements et du corps du personnage. Le lecteur n'est bien sûr pas dupe de ces contradictions sur lesquelles se fonde l'ironie du passage. Son plaisir naît d'une part de la connivence évoquée plus haut mais aussi et surtout de sa participation au jeu proposé par le narrateur. S'il refusait de participer au jeu, si le décalage entre la tonalité de l'extrait et la scène décrite l'irritait ou lui semblait simplement incongru, il n'y prendrait aucun plaisir et l'ironie serait manquée. Il reconnaît l'aspect ludique du passage et en accepte les règles, qui consistent, dans ce cas précis, à jongler avec un double effet de distanciation. D'une part, la naïveté avec laquelle est présentée la stratégie de Bonadea, qui tente de reconquérir son amant, rejaillit sur le personnage lui-même, et vient compléter le portrait gentiment satirique qui en est

---

<sup>279</sup> « « [...] Tu avoueras que personne n'est responsable de ses fautes aussi longtemps qu'il les considère de ses propres yeux; elles sont pour lui, au pis aller, des erreurs, des qualités négatives d'un ensemble qui n'en reste pas moins bon; et celui qui en juge ainsi, bien entendu, a entièrement raison! »

Bonadea dut rajuster quelque chose à son bas et, pour continuer à regarder Ulrich, se vit obligée de renverser un peu la tête, de sorte qu'à son genou, échappant au contrôle du regard, se déploya toute une vie de contrastes : ourlet de dentelle et bas lisse, doigts tendus et ce luisant de perle, doucement étendu, de la peau.

Ulrich alluma rapidement une cigarette et poursuivit : « L'homme n'est pas bon, mais il est toujours bon ; la différence est énorme, tu comprends ? Ces sophismes de l'amour-propre font sourire, mais la conséquence qu'il en faudrait déduire est que l'homme ne peut rien faire de mal : il arrive simplement que ses actes aient de mauvais effets. [...] Dans le fond, tous les cas de ce genre sont comme un fil tiré : si l'on continue à tirer dessus, c'est toute la trame de la société qui se défait. Je te le montrerai d'abord à propos de quelques problèmes purement rationnels. »

On ne sait comment, Bonadea perdit un soulier. Ulrich se pencha pour le prendre, et le pied aux tièdes orteils, comme un petit enfant, s'avança à la rencontre de la main qui tenait le soulier. « Laisse donc, laisse, je le ferai moi-même ! » dit Bonadea cependant qu'elle lui tendait son pied.

« Il y a d'abord les problèmes de psychiatrie légale, poursuivit Ulrich impitoyable, tandis que de cette jambe le parfum de la responsabilité restreinte montait à son nez. » (*HsqI*, p. 330-331.)



proposé tout au long du roman. D'autre part, les considérations d'ordre éthique développées par le personnage d'Ulrich et qui peuvent refléter le point de vue du narrateur, voire de l'auteur, perdent elles aussi tout aspect sentencieux du fait qu'elles sont entrecoupées par la légèreté d'une Bonadea qui ne prête aucune attention aux propos tenus. Les deux thématiques se relativisent tant et si bien l'une l'autre qu'elles finissent par se mêler et que le jeu de jambes de Bonadea se mue en l'incarnation exemplaire de l'absence de responsabilité morale chez tout criminel. De plus, l'extrait que nous citons finit par une marque de cette ironie constructive dont nous avons parlé dans la partie précédente. Le texte ironise sa propre ironie, en n'accordant pas plus de sérieux au jeu qu'il pratique qu'aux cibles de ce jeu : l'adjectif-adverbe subjectif « unerbittlich », dans le dernier paragraphe, apparaît comme un sourire mal dissimulé sur la face de l'ironiste feignant trop de sérieux. Cet adjectif montre explicitement que ni le narrateur, ni le personnage ne sont dupes du petit manège de Bonadea. Mais comme le lecteur n'en doutait pas un instant, il n'était pas nécessaire de le souligner. L'adjectif « unerbittlich » semble donc n'être là que pour se distancier d'une ironie qui risquerait d'être elle-même trop mécanique et pour sauvegarder jusqu'au bout le caractère ludique du texte.

Le jeu ironique avec le lecteur permet donc aussi à Musil de mettre en pratique, dans son texte, l'utopie de la synthèse entre le « ratioïde » et le « non-ratioïde ».

### 3.3.2 L'ironie comme réalisation de l'utopie musilienne

Nous avons vu dans la seconde partie de notre travail que Musil développe dans son roman une vision bipolaire du réel : selon lui, il faut trouver un équilibre entre ces deux pôles, le « ratioïde » et le « non-ratioïde », car tout extrémisme, dans un sens comme dans l'autre, conduit à la folie, voire à la monstruosité. Ce parfait équilibre entre les deux pôles correspond à ce que Musil nomme « la vie exacte », et qui consiste à éviter à la fois les excès de mysticisme et le dogmatisme scientifique à outrance, en restant constamment ouvert à tous les possibles, c'est-à-dire à tout ce qui n'est pas ou pas encore réalisé, mais également au réel, qui en fin de compte fait partie intégrante de tous les possibles. Ce principe, valable pour la vie en général, est également un principe d'écriture, et la définition que donne Ulrich d'une écriture « exacte » correspond au principe même de l'ironie :

Jedes Wort will wörtlich genommen werden, sonst verwest es zur Lüge, aber man darf keines wörtlich nehmen, sonst wird die Welt zum Tollhaus! (*MoE*, p. 749.)<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> « Tous les mots veulent être pris littéralement, sinon ils moisissent et deviennent mensongers ; mais on ne peut en prendre aucun au pied de la lettre, sous peine de voir le monde se changer en asile d'aliénés ! » (*HsqII*, p. 101.)

Mais cette utopie de la vie et de l'écriture exacte perd tout son sens si elle prend elle-même un caractère dogmatique. C'est pourquoi Musil élabore et met à l'œuvre dans son roman une « ironie constructive », qui prend toujours ses distances par rapport à elle-même.

Musil semble considérer que cette utopie de la synthèse entre le « ratioïde » et le « non-ratioïde » ne peut pas avoir lieu dans le réel, puisqu'il fait aboutir son roman sur la Première Guerre mondiale, où mysticisme et rationalisation se fondent finalement mais pour engendrer le pire. Mais il ne renonce pas pour autant à son utopie : si la « vie exacte » est impossible, il reste encore la possibilité d'une écriture exacte. Une synthèse positive existe donc malgré tout et naît de l'écriture même de *L'Homme sans qualités*. La littérature, et plus encore le roman essayiste et ironique que propose Musil, unit la pensée rationnelle et l'expérience, l'intellect et les émotions. Or le lecteur joue un rôle fondamental dans cette synthèse.

Le lecteur est celui qui en fin de compte réalise la synthèse, dans la mesure où une réception adéquate du texte ne peut avoir lieu que si celui-ci mobilise à la fois son intellect et ses émotions. En effet, comme nous l'avons vu, l'ironie de *L'Homme sans qualités* n'est pas une ironie « rhétorique » au dialogisme pédagogique, niant un certain modèle du monde pour en affirmer un autre, et ne laissant au destinataire qu'une liberté de choix apparente. Il ne s'agit pas de mettre uniquement sa raison au service d'un décodage univoque du texte. Dans le roman de Musil, l'ambiguïté demeure généralement sans solution. Cette qualité particulière de l'ironie musilienne donne au lecteur un rôle d'autant plus actif. On peut évoquer ici la théorie de Walter Moser, qui après avoir rappelé la nécessité où se voit le romancier, au début du XX<sup>e</sup> siècle, de « faire œuvre », considère que Musil a tenté de déjouer cette « fixité contre nature du littéraire »<sup>281</sup>. Selon lui Musil répond « par la ruse » à l'horizon d'attente de son lecteur potentiel, en se proposant de « lui faire accepter l'essai, avec toute sa force de 'déprise', dans un 'emballage' d'œuvre »<sup>282</sup>. Le lecteur est ainsi invité à croire à la fiction (et conserve donc ce « minimum de croyance » indispensable selon Philippe Hamon à la réception du roman) tout en se demandant si l'essayisme, en tant que style et mode de connaissance ne l'entraîne pas en fin de compte au-delà du récit, voire au-delà de ce qui peut être dit. Et l'on prend alors toute la mesure du recours à l'ironie dans l'écriture musilienne. En effet, l'ironie abolit, dans l'énoncé où elle s'exprime, le caractère informatif du sens premier de celui-ci et donc sa valeur de vérité, sans pour autant permettre à un sens second « véritable » d'accéder à une formulation effective, de devenir réalité. L'énoncé ironique se trouve donc en suspens entre une réalité privée de vérité et une vérité privée de réalité,

---

<sup>281</sup> Walter MOSER, *op. cit.* p. 21.

<sup>282</sup> *Ibid.* p. 23.

et demeure ainsi dans le champ d'un « possible » non formulé, dans un équilibre entre « la précision » et l'« âme », qui correspond bien à l'utopie de la synthèse entre le « ratioïde » et le « non-ratioïde ».

L'écriture essayiste et ironique, pour en revenir à la réflexion de Walter Moser, lève donc « l'autorité du principe logique du tiers exclu (*tertium non datur*) » pour instaurer, dans sa pratique, « une logique du tiers inclus »<sup>283</sup>. Musil ouvre ainsi au lecteur ce champ du possible et le transforme progressivement en partenaire de discussion et de réflexion du narrateur (ou du héros). *L'Homme sans qualités* ne peut plus dès lors être considéré comme une œuvre « mimétique, visant à représenter le monde, la société, la vie »<sup>284</sup>. L'ironie du roman en fait le terrain d'une véritable « expérience », à laquelle le lecteur est invité à participer.

### 3.4 Synthèse

Le récepteur joue donc un rôle fondamental lorsque l'on a affaire à un énoncé ironique. C'est lui qui, en décodant le message ironique, lui donne finalement tout son sens. Pour pouvoir le décoder de façon adéquate, il est indispensable que le lecteur d'un texte ironique connaisse le contexte de sa production, afin d'en saisir tous les enjeux. Et même en connaissant ce contexte, il est parfois difficile d'être sûr de la manière d'interpréter une formulation, et cela est d'autant plus vrai dans les textes « ouverts » tels que *L'Homme sans qualités*. Le roman de Musil peut en effet donner lieu à diverses interprétations possibles, privilégiant ou non la notion d'ironie.

Mais Musil ne laisse pas son lecteur dans une liberté et un flou total. Son texte impose tout de même une certaine manière de le lire et surtout de lire son ironie. L'on peut considérer ces indications discrètes comme une anticipation de la réception de l'ironie au moment de l'écriture. En effet, le « Lecteur Modèle » de *L'Homme sans qualités*, c'est-à-dire le récepteur dont la lecture réaliserait pleinement les intentions de Musil, se trouve confronté à un texte totalement lisible du point de vue des références historiques, culturelles, sociales et intertextuelles. Et cette lisibilité lui permet de se construire un horizon d'attente et des stratégies d'interprétation, par rapport auxquelles toute déviance pourra être repérée et interprétée comme ironique.

L'interprétation ironique du texte naît donc d'un travail spécifique de l'auteur en amont. En aval, l'ironie conduit à une réception marquée elle aussi par certains effets particuliers. D'une part, elle peut augmenter l'effet de plaisir ressenti à la lecture de

---

<sup>283</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>284</sup> *Ibid.* p. 26.

l'œuvre, en suscitant chez le lecteur une impression de connivence avec l'auteur et en le plaçant dans une situation de communication fortement marquée par la notion de jeu. D'autre part, en ce qui concerne l'analyse spécifique de *L'Homme sans qualités*, c'est la réception de l'ironie qui permet, en définitive, de réaliser cette utopie de la synthèse entre le « ratioïde » et le « non-ratioïde » vers laquelle tend tout le roman.

\*

Nous voici donc arrivés au terme de l'objectif que nous nous étions fixé. Nous avons pu voir tout d'abord comment l'évolution historique de la notion d'ironie permet de bien en comprendre les multiples facettes et d'en dégager les caractéristiques essentielles. Nous avons ensuite approché cette notion de façon plus concrète en observant ses formes dans une œuvre particulière, *L'Homme sans qualités* de Robert Musil. Cette approche est passée, dans un premier temps, par l'analyse des manifestations de cette ironie au niveau du sens, pour en dégager ensuite les signaux formels, au niveau de l'énonciation, des énoncés et de la réception. Avant de tirer les conclusions de ces analyses, nous voulons cependant en vérifier l'utilité et l'intérêt. En les appliquant de façon plus pratique encore à un extrait long du roman, l'on pourra voir si les outils d'analyse construits progressivement au cours des pages précédentes permettent effectivement de décrire et d'expliquer de façon plus adéquate l'ironie du texte au niveau concret des énoncés et de leur enchaînement.

**– Quatrième partie –**  
**Étude d'un extrait du**  
**chapitre « der Tugut »**  
**(« Aus dem Nachlass », Chapitre 40)**

# 1 Extrait

---

Es gibt gegen die unberechenbaren Regungen eines leidenschaftlichen Herzens nur ein zuverlässiges Mittel: streng bis zum letzten durchgehaltene Planmäßigkeit; und ihr, die er beizeiten erworben hatte, verdankte Lindner sowohl die Erfolge seines Lebens als auch den Glauben, von der Natur ein leidenschaftsstarker und schwer zu disziplinierender Mann gewesen zu sein. Er stand des Morgens früh auf, Sommer und Winter um die gleiche Stunde, und wusch sich an einem kleinen eisernen Waschtisch Gesicht, Hals, Hände und ein Siebentel seines Körpers, jeden Tag natürlich ein anderes, worauf er den übrigen Körper mit einem nassen Handtuch abrieb, so dass das Bad, dieser zeitraubende und wollüstige Vorgang, auf einen Abend aller zwei Wochen beschränkt werden konnte. Es lag darin ein kluger Sieg über die Materie; und wer je Gelegenheit gehabt hat, die unzureichenden Waschgelegenheiten und unbequemen Betten zu betrachten, mit denen sich historisch gewordene Persönlichkeiten begnügt haben, der wird sich kaum der Mutmaßung entschlagen können, dass zwischen eisernen Betten und eisernen Männern ein Zusammenhang bestehen müsse, wenn wir ihn auch nicht übertreiben wollen, da wir sonst gleich auf Nägelbetten schlafen dürften. Hier war dem Nachdenken also überdies eine vermittelnde Aufgabe gestellt, und nachdem sich Lindner im Widerschein anregender Beispiele gewaschen hatte, nützte er denn auch das Abtrocknen nur mit Maß dazu aus, dem Körper durch geschickte Benutzung des Handtuches einige Bewegung zu geben. Ist es doch eine verhängnisvolle Verwechslung, die Gesundheit auf den tierischen Teil des Menschen zu gründen, geistiger und sittlicher Adel sind es vielmehr, woraus die körperliche Widerstandsfähigkeit hervorgeht; und wenn das auch nicht immer auf den einzelnen zutrifft, so trifft es dafür umso sicherer im großen zu, denn die Kraft eines Volkes ist die Folge des rechten Geistes, und nicht gilt es umgekehrt. Lindner hatte darum seinen Abreibungen auch eine besondere und sorgfältige Ausbildung angedeihen lassen, die es vermied, mit rücksichtslosem Zugreifen den üblichen männlichen Götzendienst zu treiben, dafür aber die ganze Persönlichkeit beteiligte, indem er die Bewegungen seines Körpers mit schönen inneren Aufgaben verband. Er verabscheute besonders die halsbrecherische Anbetung der Schneidigkeit, die, von außen kommend, nun auch schon in seinem Vaterland manchem als Ideal vorschwebte; und sich von ihr abzuwenden, gehörte ganz und gar zu seinen Morgenübungen. Er ersetzte sie bei diesen mit großer Umsicht durch ein staatsmännischeres Verhalten im turnerischen Gebrauch seiner Gliedermaßen und verband Anspannung der Willenskraft mit rechtzeitiger Nachgiebigkeit, Schmerzüberwindung mit verständiger Menschlichkeit, und wenn er als abschließende Mutübung etwa über einen umgelegten Stuhl sprang, so geschah es mit ebenso viel Zurückhaltung wie Selbstvertrauen. Eine solche Entfaltung des

ganzen Reichtums an menschlichen Anlagen machte ihm seine Leibesübungen, seit er sie vor einigen Jahren aufgenommen hatte, zu wahren Tugendübungen.

[...]

Freilich hätte es geschehen können, dass ein Unvorbereiteter durch den Anblick, den Lindner beim Schönheits- und Gesundheitsdienst, vollends aber während des Waschens und Abtrocknens darbot, zum Lachen gereizt würde: denn seine Bewegungen riefen, bloß körperlich betrachtet, die Vorstellung eines sich vielfach wendenden Schwanenhalses hervor, der außerdem nicht aus Rundung, sondern aus dem spitzen Element von Knie und Ellbogen bestand; die von der Brille befreiten, kurzsichtigen Augen blickten märtyrerhaft in die Weite, als ob man ihren Blick nahe beim Augen abgeschnitten hätte, und unter dem Bart warfen sich die weichen Lippen im Schmerz der Anstrengung auf. Wer aber geistig zu sehen verstand, der konnte wohl das Schauspiel erleben, äußere und innere Kräfte in reiflich überlegter gegenseitiger Hervorbringung zu sehn; und wenn Lindner dabei an die armen Frauen dachte, die Stunden im Bade- und Ankleidezimmer verbringen und die Phantasie einseitig durch Leibeskultur erhitzen, so konnte er sich selten des Gedankens erwehren, wie gut es ihnen täte, wenn sie einmal ihm zusehen könnten. Harmlos und rein begrüßen sie die moderne Körperpflege und machen sie mit, weil sie in ihrer Unkenntnis nicht ahnen, dass solche große dem tierischen Teil gewidmete Aufmerksamkeit allzu leicht Ansprüche in diesem weckt, die das Leben zerstören können, wenn man sie nicht in strenge Dienstbarkeit nimmt!

Überhaupt verwandelte Lindner schlechthin alles, womit er in Berührung kam, in eine sittliche Forderung; und ob er sich in Kleidern befand oder nicht, war jede Stunde des Tags bis zum Eintritt traumlosen Schlafs von einem wichtigen Inhalt ausgefüllt, dem sie ein für allemal vorbehalten blieb. Er schlief sieben Stunden; seine Lehrverpflichtung, die das Ministerium mit Rücksicht auf seine wohlgelittene schriftstellerische Tätigkeit eingeschränkt hatte, forderte drei bis fünf Stunden des Tages von ihm, in denen schon die Vorlesung über Pädagogik inbegriffen war, die er wöchentlich zweimal an der Universität abhielt; fünf zusammenhängende Stunden - das sind fast zwanzigtausend Stunden in einem Jahrzehnt! - waren dem Lesen vorbehalten; zweieinhalb Stunden dienten der ohne Stockung aus dem inneren Gestein seiner Persönlichkeit wie eine klare Quelle fließenden Niederschrift seiner eigenen Arbeiten; die Mahlzeiten beanspruchten täglich eine Stunde für sich; eine Stunde war dem Spaziergang gewidmet und zugleich der Erbauung an großen Fach- und Lebensfragen, während eine andere dem beruflich bedingten Ortswechsel und zugleich dem gewidmet blieb, was Lindner das kleine Nachdenken nannte, der Sammlung des Geistes auf den Gehalt der eben vergangenen und der kommenden Beschäftigung; andere Zeitstücke hinwieder waren, teils ein für allemal, teils im Rahmen der Woche wechselnd, für An- und Auskleiden, Turnen, Briefe, Wirtschaftsgelegenheiten, Behörden und nützliche Geselligkeit vorgesehen. Auch ist es natürlich, dass die Ausführung dieses Lebensplans nicht nur nach seine großen und strengen Linien erfolgte, sondern noch allerhand Besonderheiten mit sich brachte, wie den Sonntag mit seinen nicht alltäglichen Pflichten, den größeren Überlandspaziergang, der alle vierzehn Tage stattfand, oder das Vollbad, und dass sie

auch tägliche Doppeltätigkeiten enthielt, die noch nicht erwähnt werden konnten und zu denen beispielsweise der Umgang Lindners mit seinem Sohn während der Mahlzeiten gehörte, oder beim raschen Ankleiden die Übung des Charakters in der geduldigen Überwindung von unvorgesehenen Schwierigkeiten. (*MoE*, p. 1049-1052.)<sup>285</sup>

---

<sup>285</sup> Traduction française de l'extrait en annexe.



## 2 Motivation du choix de l'extrait et de la démarche suivie

---

Nous nous proposons d'analyser maintenant un extrait du roman en nous appuyant sur l'ensemble des connaissances accumulées au cours de ce travail et en nous aidant des outils qui nous sont apparus comme les plus adéquats pour approcher l'ironie du texte. L'extrait choisi, tiré du chapitre 40 du livre II, intitulé « Der Tugut » et proposant une peinture du personnage d'August Lindner, est issu de la partie du roman publiée par Adolf Frisé sous le titre « Aus dem Nachlass », et qui correspond aux chapitres du roman n'ayant pas été édités du vivant de Musil. Nous n'avons que peu cité les chapitres de ces publications posthumes, sujets à polémique dans la mesure où le choix et l'ordre des extraits proposés varie dans les diverses publications<sup>286</sup>. Il est parfois difficile de savoir si tel ou tel extrait s'intègre véritablement au projet de Musil ou s'il s'agit d'un chapitre destiné à être encore longuement retravaillé, voire d'un extrait écrit à un moment de l'élaboration du roman qui ne correspond pas à son évolution ultérieure. Mais nous avons précédemment souligné le fait que le caractère inachevé de *L'Homme sans qualités* reflète en définitive sa structure intrinsèque, sa forme essayiste et le choix de cet extrait rend ainsi justice à ces textes posthumes, sans toutefois prendre beaucoup de risques puisque le chapitre en question fait partie des huit chapitres posthumes (chapitres 39 à 46) disponibles sous forme d'épreuves d'imprimerie, et dont on peut par conséquent penser qu'ils n'allaient plus ou peu être retravaillés par Musil.

Outre cette fonction représentative d'une partie de l'œuvre peu commentée, le choix de cet extrait s'est imposé enfin et surtout par la densité de son ironie, qu'il s'agira d'analyser à la lumière des réflexions et des découvertes accumulées au cours de ce travail. Comme notre objectif est d'analyser un extrait long de la façon la plus exhaustive possible, nous avons renoncé à traiter l'ensemble du chapitre, dans la mesure où l'ironie mise en œuvre y repose sur les mêmes principes et selon une même logique, et où la suite du chapitre fonctionne un peu comme une série de variations sur un thème central. Et c'est selon ces mêmes considérations que l'on s'est permis de couper un court paragraphe de l'extrait. Limiter l'analyse à un extrait plus concis permet d'être exhaustif sans être

---

<sup>286</sup> L'édition d'Adolf Frisé, publiée au cours des années 50, diffère par exemple de l'édition proposée par Martha Musil en 1943. Et si Adolf Frisé a travaillé en collaboration avec Martha Musil, certains critiques de la genèse de l'œuvre, comme par exemple Wilhelm Bausinger, considèrent tout de même que la première publication est plus cohérente que la seconde.

répétitif. Certes cet extrait, tout comme le chapitre 40 d'ailleurs dans son ensemble, ne rend pas compte à lui seul des multiples tonalités ironiques qui s'expriment dans le roman. Mais ce n'est pas l'objectif de cette étude d'extrait que de présenter les diverses facettes de l'ironie musilienne (tâche à laquelle est consacrée la partie II de ce travail). Le but de cette étude est de voir si les observations et les outils d'analyse élaborés tout au long de ce travail, qui ont été proposés de façon organisée par souci d'exactitude et de clarté, mais qui par conséquent ont été cloisonnés, permettent, dès lors qu'on les associe, de mieux comprendre en quoi consiste l'ironie d'un texte.

Pour croiser les diverses approches de l'ironie en texte via l'analyse de cet extrait, il faudra donc dans un premier temps déterminer quelle « encyclopédie » requiert cet extrait pour que son ironie puisse être décryptée dans toute son ampleur, mais sans réduire pour autant la richesse de ses ambiguïtés. L'on recherchera ensuite l'ensemble des signaux linguistiques permettant justement ce décryptage pour voir, et c'est bien là l'intérêt de cette analyse d'un extrait plus long, que c'est le croisement de divers signaux, l'accumulation des marqueurs qui construisent l'ironie du texte. Après avoir identifié et analysé ce faisceau de signes, il s'agira enfin de l'interpréter et de déterminer ce qu'il apporte au texte.

### 3 « Encyclopédie » requise par l'extrait

---

L'analyse de la réception de l'ironie a permis de souligner l'importance de ce qu'Umberto Eco appelle l'« encyclopédie » dans toute interprétation d'un texte. Cette encyclopédie désigne l'ensemble des connaissances culturelles, idéologiques et pratiques qui interviennent au moment du décodage du texte. Pour que le décodage rende justice au texte, il faut que l'encyclopédie du lecteur s'approche le plus possible de celle de l'auteur. Cela est d'autant plus important lorsqu'il s'agit de comprendre l'ironie d'un texte dans la mesure où celle-ci repose généralement, on l'a vu, sur une confrontation entre divers points de vue. Afin d'analyser de façon adéquate l'extrait proposé il est donc indispensable de commencer par faire le point sur l'encyclopédie qu'il requiert. Cette encyclopédie se compose ici de divers éléments. D'une part il s'agit de prendre en compte le contexte d'écriture du roman, marqué par une situation sociale et politique particulière et associé à une crise culturelle touchant tous les domaines de la pensée. Ce contexte a été analysé en détail dans la deuxième partie de ce travail, à laquelle nous renvoyons ici. D'autre part il est important de voir comment l'extrait qu'il s'agit d'étudier s'insère dans ce contexte. Cet extrait brosse le portrait d'un personnage qui apparaît tardivement dans le roman, le professeur Lindner. Il faut donc rappeler ce que le lecteur sait au sujet de ce personnage au moment où il aborde l'extrait pour comprendre comment ce personnage et son système de pensée se situe par rapport aux problématiques du roman.

L'encyclopédie fournie par le roman sur le personnage du professeur August Lindner comporte divers aspects. Si l'on considère ce personnage à la lumière de la crise sociale, culturelle et existentielle analysée précédemment, l'encyclopédie qui en découle prend déjà deux orientations différentes. D'une part, nous avons vu au cours de nos réflexions que le système des personnages dans *L'Homme sans qualités* est loin d'être arbitraire, les différents personnages se répondent et se complètent en un jeu de miroirs et de variations autour de questions existentielles fondamentales. Il faut donc dans un premier temps s'intéresser à Lindner en tant que personnage de fiction et s'interroger sur sa place dans le « personnel du roman »<sup>287</sup> : quelle est sa raison d'être au sein de cette œuvre ? D'autre part, comme le roman de Musil brosse une peinture implacable de la société viennoise de son temps, l'on pourra également analyser la façon dont le personnage du professeur Lindner participe de cette satire sociale et culturelle. Outre ces

---

<sup>287</sup> Pour reprendre l'expression de Philippe Hamon.

deux types de caractérisations, fonctionnelle et socio-culturelle, le personnage de Lindner est façonné par le discours que tiennent les autres personnages sur lui, discours qu'il faut donc aussi prendre en compte dans l'élaboration de l'encyclopédie nécessaire au décryptage de notre extrait.

### 3.1 Positionnement du personnage dans le personnel et les problématiques du roman - conséquences sur l'encyclopédie

Le personnage du professeur Lindner apparaît pour la première fois dans le roman au chapitre 31 du second livre<sup>288</sup>. Pour bien comprendre la dimension de ce personnage, il faut résumer rapidement quelles sont les problématiques en présence au moment de cette apparition.

Le chapitre 30 du second livre rend compte de la première expérience, pour Agathe comme pour Ulrich, d'un sentiment d'incompréhension réciproque. Ce malaise dans leur relation est déclenché par une lettre adressée à Agathe par son mari, le professeur Hagauer, qu'elle vient de quitter et qui refuse leur séparation en arguant que sa femme n'est pas apte à vivre seule dans le monde moderne, car elle manque d'énergie et cultive un penchant fortement asocial. Cette lettre n'est pas sans effet sur Agathe, qui prend subitement conscience que ses actes, qu'ils soient considérés comme moraux ou immoraux (par exemple la falsification du testament de son père aux dépens de son mari), sont généralement immotivés. Elle attend alors d'Ulrich qu'il la rassure mais au lieu de cela, celui-ci se lance dans un discours légèrement pontifiant sur la morale : pour lui, la « morale » est une notion subjective, qui fluctue selon les époques et qui ne se superpose pas nécessairement à ce que la raison individuelle considère comme le bien. L'on peut donc agir sans morale, mais l'on ne peut pas selon lui agir sans raison, ce qui signifie pour lui qu'il existe toujours une éthique supérieure qui dirige nos actions. Agathe, qui n'intellectualise pas ses actions comme le fait son frère et a le sentiment d'agir sans raison véritable, se sent totalement incomprise et est également blessée par le côté objectif des analyses d'Ulrich, qui ne comprend pas son mal-être personnel. Elle le quitte donc assez brutalement. Dans le chapitre 31 elle est alors envahie par une tristesse si profonde qu'elle décide de ne plus jamais revenir, ce qui explique la première partie du titre du chapitre : « Agathe möchte Selbstmord begehnen ». Elle s'enfuit alors dans un bois aux environs de

---

<sup>288</sup> Précisions qu'il y apparaît pour la première fois nominativement, puisqu'Ulrich évoque ensuite le fait que le professeur qui prend le premier la parole, sous le regard gêné de toute l'assemblée, lors de la première réunion de l'Action parallèle (*MoE*, p. 172) n'est autre que le professeur Lindner.

Vienne. Or ce retour à la nature l'apaise un peu et la réconcilie avec elle-même, modifiant ainsi sa perspective et ses intentions. Elle a le sentiment qu'Ulrich lui a reproché une certaine faiblesse morale et lui en veut pour cela :

Sie wollte irgend etwas tun, aber es sollte Ulrich treffen, und nicht nur sie. (*MoE*, p. 966.)<sup>289</sup>

C'est dans cet état d'esprit qu'elle fait alors la rencontre de Lindner. Au fil de leur conversation Lindner développe sa propre vision de la « morale », qui consiste selon lui à penser aux autres plutôt qu'à soi. C'est d'ailleurs pour appliquer cette morale qu'il s'est proposé de venir en aide à Agathe, dont il avait senti la détresse. Sa morale repose donc sur une dichotomie amour vs. égoïsme, qu'il superpose à la distinction caractère vs. instinct. La relation entre le ratioïde et le non-ratioïde s'inscrit donc pour Lindner dans un paradigme tout à fait différent de celui d'Ulrich : Alors qu'Ulrich oppose un pôle « amour / mystique / non-ratioïde » à un pôle « violence / raison / ratioïde », Lindner associe l'amour et la raison pour les opposer à des instincts égoïstes. Sa morale se fonde sur l'effort que fait la volonté pour dépasser les pulsions naturelles. Il reproche lui-aussi à Agathe un certain manque de volonté, mais la dimension plus concrète de son approche, la relation humaine qu'il établit même maladroitement reconforte Agathe. C'est ce qui manquait justement à Ulrich. Et c'est ce qui attire Agathe vers le professeur Lindner.

Lors de sa première apparition, le personnage de Lindner est donc clairement mis en parallèle avec le personnage d'Ulrich. L'éthique d'Ulrich est comme on l'a vu une volonté de synthèse entre la raison et une mystique terrestre. Mais cette mystique de l'immanence, qui est l'un des constituants essentiels de l'utopie d'une vie exacte, reste centrée sur le moi et ne reconnaît le personnage d'Agathe que dans la mesure où il est considéré comme un double de ce moi. C'est à ce rapport du moi à l'autre que s'oppose la morale de Lindner, certes beaucoup plus conformiste, mais qui tente de s'ouvrir à l'autre, quel qu'il soit, et ce non pas par l'expérience d'une union mystique mais au contraire par une démarche volontaire raisonnée.

La quatrième partie du roman devait s'inscrire dans la continuité du tome II et s'ouvrir sur une présentation plus détaillée de ce personnage : le chapitre 39 s'inscrit explicitement dans cette continuité dans la mesure où le titre « Nach der Begegnung » (« Après la rencontre »), renvoie au chapitre 31 « Agathe möchte Selbstmord begehn und macht eine Herrenbekanntschaft » (« Agathe, partie pour se suicider, fait une connaissance masculine »). Ce chapitre 39 présente la façon dont Lindner analyse de son côté sa rencontre avec Agathe. Cette analyse, exprimant le point de vue du professeur, est aussi l'occasion de faire une peinture plus complète des principes moraux du personnage,

---

<sup>289</sup> « Elle voulait faire quelque chose, et que cet acte atteignît Ulrich, non pas elle seulement. » (*HsqII*, p. 356.)

centrés sur les notions d'altruisme et de compassion. La description de l'idéologie de Lindner débouche sur le chapitre 40 intitulé, en raison du portait déjà ébauché, der « Tugut » (néologisme que Philippe Jaccottet traduit par « Le 'propre-à-tout' »). Pour illustrer l'autre aspect incontournable d'une morale véritable telle que la conçoit Lindner, à savoir la maîtrise des instincts et des besoins corporels par la volonté de l'esprit, le chapitre 40 propose une description de la vie quotidienne du professeur, organisée à l'extrême.

Du point de vue des problématiques et du personnel du roman, le personnage de Lindner apparaît donc sous un jour plutôt positif, dans la mesure où il complète la stratégie existentialiste d'Ulrich. On a vu que l'utopie de l'« autre état », qui consiste à reconstruire une union entre le « moi » et le monde, le « moi » et les autres, en établissant des relations fusionnelles avec eux, est féconde en termes artistiques, mais mène à une impasse dès lors que l'on cherche à définir une éthique véritablement existentielle. Lindner propose ainsi une alternative dans ce rapport aux autres, il cherche à établir des liens humains qui ne soient pas fusionnels et qui s'inscrivent dans un rapport au monde plus orienté vers la pratique.

Mais il ne s'agit là que d'une facette de l'encyclopédie relative à ce personnage. Sa caractérisation socio-professionnelle jette d'emblée une ombre sur sa perception par le lecteur.

### 3.2 Caractérisation socio-professionnelle du personnage – conséquences sur l'encyclopédie

Lorsqu'elle fait sa connaissance, Agathe ne sait pas qui est Lindner. Elle essaie de deviner sa position sociale et professionnelle en fonction de son apparence qui la conduit à penser qu'il s'agit d'un « professeur de lycée »<sup>290</sup>, puis en fonction de son attitude et de son discours qui la conduisent à se demander s'il ne s'agirait pas en réalité d'un « ecclésiastique »<sup>291</sup>. C'est sa première intuition qui est ensuite confirmée : Lindner est professeur au Lycée Franz Ferdinand mais il enseigne également à l'université, ce qui le relie au microcosme des professeurs d'université évoqués dans le roman de Musil. Ce lien est d'ailleurs souligné de façon tout à fait explicite puisque Lindner associe peu à peu Agathe à tous les universitaires de sa famille : son frère Ulrich, son père et son mari Hagauer. Or son appartenance à cette communauté ne joue pas en faveur de Lindner.

---

<sup>290</sup> *HsqII* p. 356, cf. « Der erste Eindruck machte an einen Mittelschullehrer denken » (*MoE*, p. 967.)

<sup>291</sup> *HsqII* p. 360, cf. « Sind Sie doch am Ende kein Geistlicher?! » (*MoE*, p. 967.)

Certes Ulrich, personnage de référence du roman et mathématicien, est universitaire. Mais dès les premières pages il décide de prendre une année de « congé »<sup>292</sup>, et marque ainsi ses distances par rapport à ce monde. De plus, parmi les divers universitaires évoqués dans la discussion de Lindner avec Agathe, Ulrich est le seul dont le nom fait naître en lui une certaine « réticence »<sup>293</sup>. L'on peut donc imaginer que Lindner ne partage en rien les positions de « l'homme sans qualités ».

Le père d'Agathe et son mari sont par contre des références claires pour Lindner :

„Ihr Herr Vater war der bekannte Rechtsgelehrte?“ fragte Lindner.

[...]

„Dann sind Sie am Ende“ - rief Lindner aus - „die Gattin des verdienstvollen Schulmannes Professor Hagauer?“ (*MoE*, p. 971.)<sup>294</sup>

Certes Lindner ne partage pas les opinions de Hagauer qu'il considère comme trop progressiste, mais il se sent visiblement plus proche de lui que d'Ulrich. Or le père d'Agathe tout comme son mari, sont dans le roman au service de la satire du monde universitaire. Il suffit d'évoquer, pour le personnage de Hagauer, la parodie du jargon universitaire associée à sa personne et analysée en détail dans la troisième partie de ce travail<sup>295</sup>. Le père d'Agathe n'échappe pas non plus à la satire, notamment dans le chapitre 74 du premier livre. Ce chapitre consiste en une lettre adressée à Ulrich par son père, où il est question de la morale (justement), mais définie d'un point de vue juridique. Le père d'Ulrich et d'Agathe participe à la rédaction d'un nouveau code pénal introduisant notamment la notion de « responsabilité restreinte », qui étend l'irresponsabilité juridique à des personnes qui ne sont « ni des malades mentaux ni des hommes moralement normaux »<sup>296</sup>. Or au moment de rédiger le texte avec l'un de ses confrères et meilleur ami, les deux hommes ne parviennent pas à se mettre d'accord sur l'emploi de la conjonction de coordination « et » ou « ou » pour relier leurs deux définitions légèrement divergentes de la responsabilité restreinte, au point de se brouiller de façon radicale et définitive. Certes Ulrich accorde une valeur toute particulière à la

---

<sup>292</sup> *HsqI*, p. 59, cf. « beschloss, sich ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen, um eine angemessene Anwendung seiner Fähigkeiten zu suchen » (*MoE*, p. 47.)

<sup>293</sup> *HsqII*, p. 361, cf. « Es schien Agathe, dass in dieser Antwort eine Ablehnung liege [...] » (*MoE*, p. 971.)

<sup>294</sup> « Monsieur votre père était le célèbre juriste? demanda Lindner. [...] - Seriez-vous donc, s'écria Lindner, la femme du professeur Hagauer, le remarquable pédagogue? » (*HsqII*, p. 361.)

<sup>295</sup> Cf. « Le jargon universitaire », partie III, 1.2.3.

<sup>296</sup> *HsqI*, p. 398, cf. « [...] soviel wird Die bekannt sein, dass die beliebteste Einbruchspforte dieser sich fälschlich Humanität nennenden Rechtsunsicherheit die Bestrebung bildet, den die Strafe ausschließenden Begriff der Unzurechnungsfähigkeit in der unklaren Form einer verminderten Zurechnungsfähigkeit auch auf jene zahlreichen Individuen auszudehnen, die weder geisteskrank, noch moralisch normal sind [...] » (*MoE*, p. 317.)

justesse des mots que l'on emploie, mais le jargon juridique entraîne ce souci de vérité dans une dérive extrémiste qui frôle l'absurde ou en tout cas la farce<sup>297</sup>.

Le fait d'associer le personnage de Lindner à ce cercle professionnel au discours nombriliste et creux n'est pas sans conséquences sur l'encyclopédie construite par le lecteur. Contrairement à la situation du personnage par rapport aux problématiques du roman, qui versait une lumière assez positive sur Lindner, sa caractérisation professionnelle jette une ombre de suspicion sur les valeurs véritables du professeur. À cette encyclopédie déjà contrastée viennent s'ajouter les points de vue des autres voix en présence sur Lindner. Mais loin d'éclaircir les attentes du lecteur, ces divers points de vue ajoutent encore à l'ambiguïté du personnage.

### 3.3 Caractérisation du personnage via le point de vue des autres personnages et du narrateur : une encyclopédie ambiguë

Le personnage de Lindner peut être associé à quatre points de vue différents : à celui d'Agathe, qui dans le roman est la première à faire sa rencontre ; à celui d'Ulrich, qui le connaît et s'est formé une opinion tranchée à son sujet ; à celui du narrateur, voire de l'auteur, qui ne présente pas le personnage de façon neutre ; et enfin à celui de Lindner lui-même dans la mesure où les chapitres 39 et 40 du second livre sont censés refléter le point de vue interne du personnage.

#### 3.3.1 Le point de vue d'Agathe

Le chapitre 31 du second livre relate la rencontre de Lindner et d'Agathe en présentant le point de vue d'Agathe sur son interlocuteur en focalisation interne. Or ce point de vue ne cesse de varier au cours du chapitre.

---

<sup>297</sup> On peut évoquer notamment *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, Acte III, scène XV, où Figaro et Bartholo débattent à propos de la formulation de la reconnaissance de dette faite à Marceline, afin de savoir s'il y est écrit « laquelle somme je lui rendrai ET je l'épouserai » ou « laquelle somme je lui rendrai OU je l'épouserai », et où le langage spécialisé (ici en l'occurrence les termes linguistiques) est tourné en dérision :

« Bartholo, *plaidant*. – Je soutiens, moi, que c'est la conjonction copulative ET qui lie les membres corrélatifs de la phrase ; je payerai la demoiselle, ET je l'épouserai.

Figaro, *plaidant*. – Je soutiens, moi, que c'est la conjonction alternative OU, qui sépare lesdits membres ; je payerai la donzelle, OU, je l'épouserai : à pédant, pédant et demi ; qu'il s'avise de parler latin, j'y suis grec ; je l'extermine. » (BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, GF, Paris, 1965, p. 198.)



La première impression déjà est oxymorique, dans la mesure où elle associe au personnage de Lindner à la fois la force et la mollesse, la douceur et l'austérité :

Überhaupt war dieses Gesicht nicht ganz einfach zu entziffern. [...] das Strenge in diesem Gesicht war nicht aus hartem Holz geschnitzt, sondern glich eher etwas Weichem, das sich unter täglichem kleinen Ärger verhärt hatte. Ging man aber von dieser Weichheit aus, auf der der Mannesbart wie eingepflanzt wirkte, um einer Ordnung zu genügen, der sein Besitzer beipflichtete, so bemerkte man doch in dieser ursprünglich wohl weiblichen Anlage harte, fast asketische Einzelheiten der Form, die offenbar ein unablässig tätiger Wille aus dem weichen Material geschaffen hatte. (*MoE*, p. 967.)<sup>298</sup>

L'aspect physique de Lindner annonce la problématique associée à son personnage, à savoir l'idée que la volonté est chargée de dompter les penchants naturels pour les plier aux exigences morales qu'elle se fixe.

Cette description, qui rejoint l'encyclopédie positive liée aux problématiques du roman et semble plutôt aller dans le sens d'un portrait flatteur du personnage, est cependant rapidement nuancée par les sentiments qu'il éveille en Agathe. Ceux-ci ne cessent d'alterner entre l'attraction et la répulsion, en un va-et-vient régulier, comme le montrent explicitement les extraits suivants, qui se succèdent dans cet ordre au fil du chapitre :

Agathe wurde aus dem Anblick nicht klug, auch Anziehung und Abstoßung hielten sich in ihr die Wage, und sie verstand nur, dass dieser Mann ihr helfen wollte. (*MoE*, p. 967.)<sup>299</sup>

[...] die schlichte Vorstellung, dass dieser Mann ihr helfen wolle, empörte sie durch die ebenso schlichte Dankbarkeit dafür, die sich in ihr meldete. (*MoE*, p. 968.)<sup>300</sup>

Agathe fand ihn nun doch allzu jämmerlich. (*MoE*, p. 972.)<sup>301</sup>

[...] der Mann hatte ihr wohlgetan. (*MoE*, p. 973.)<sup>302</sup>

---

<sup>298</sup> « D'ailleurs il n'était pas aisé de déchiffrer ce visage. [...] la sévérité de ce visage n'était pas taillée dans le bois dur, mais évoquait plutôt une mollesse que de petites colères quotidiennes auraient lentement durcies. Si l'on oubliait cette mollesse sur laquelle la barbe semblait implantée pour satisfaire à un ordre approuvé par son propriétaire, on remarquait dans ce fond de féminité des détails rudes, presque ascétiques, qu'avait évidemment imposés à cette tendre substance une volonté infatigable. » (*HsqII*, p. 356.)

<sup>299</sup> « Agathe n'arrivait pas à déchiffrer cette apparition ; l'attrait et la répulsion s'équilibrent en elle, elle devina seulement que cet homme voulait l'aider. » (*HsqII*, p. 356.)

<sup>300</sup> « L'idée très simple que cet homme voulait l'aider l'irritait à cause de la non moins simple reconnaissance qu'elle sentait s'éveiller en elle. » (*HsqII*, p. 358.)

<sup>301</sup> « Agathe le trouva par trop pitoyable. » (*HsqII*, p. 362.)

<sup>302</sup> « [...] l'homme lui avait fait du bien. » (*HsqII*, p. 364.)

Cette dernière remarque, qui clôt le chapitre, explique la façon dont Agathe évoque ensuite pour la première fois sa rencontre avec Lindner à son frère :

„[...] weißt du, dass ich heute einen guten Menschen gefunden habe?“ (*MoE*, p. 1024.)<sup>303</sup>

L'ambiguïté du personnage est donc immédiatement perceptible, dès son apparition dans le roman. Il n'a pas l'aura d'Ulrich, ses opinions conservatrices et strictes font de lui un personnage peu ouvert d'esprit. Mais son ouverture à l'autre manifeste un certain humanisme qui est associé par Agathe à la notion de bonté. Peu importe pour elle que cette bonté soit maladroite si elle existe, et la preuve de son existence est qu'elle en a elle-même ressenti les effets : sa discussion avec Lindner, en dépit de son caractère édifiant et même si elle est loin de partager sa vision du monde, lui a malgré tout redonné confiance en elle.

La rencontre avec Lindner va même jusqu'à modifier la relation qui lie Agathe à son frère. L'amour idéalisé entre frères siamois, l'accès à l'« autre état » par cet amour compris et partagé entre un moi et son double, toujours aux limites de l'inceste, est brusquement remis en question par l'existence de ce tiers :

Zwischen Morgen und Abend lag die wunderliche Begegnung mit Lindner, und obwohl dieser Mann bloß ihr Erstaunen und ihre Neugierde erregt hatte, genüge auch ein solches Körnchen schon, die unendliche Spiegelung der eremitischen Liebe nicht entstehen zu lassen. (*MoE*, p. 1025-1026.)<sup>304</sup>

Sans qu'il soit question d'amour, il est tout de même clair dans le texte qu'Agathe n'est pas indifférente à Lindner. Il n'est donc pas étonnant qu'Ulrich soit pour sa part un détracteur du professeur, qui vient briser l'équilibre qu'il avait enfin trouvé dans sa relation avec Agathe. Ainsi, si l'encyclopédie ambiguë à propos du personnage de Lindner reste confuse à la lecture du point de vue d'Agathe, elle est beaucoup plus explicite dès lors qu'on s'intéresse au point de vue d'Ulrich.

### 3.3.2 Le point de vue d'Ulrich

Le point de vue d'Ulrich est formulé de façon on ne peut plus explicite et catégorique au chapitre 38 du second livre :

Er erriet, dass dieses unerwartete Sichversagen mit dem Erlebnis zusammenhänge, dessen Bericht er vorhin hatte anhören müssen. Beschämt und von dem Rückstoß

---

<sup>303</sup> « Sais-tu que j'ai trouvé aujourd'hui un homme bon ? » (*HsqII*, p. 424.)

<sup>304</sup> « [...] entre le matin et le soir, il y a avait eu la bizarre rencontre avec Lindner. Bien que cet homme n'éveillât que sa surprise et sa curiosité, ce petit grain de sable suffisait à troubler l'infini miroitement de l'amour érémitique. » (*HsqII*, p. 425.)

seines unerwiderten Gefühls verwirrt, sagte et kopfschüttelnd: „es ist doch ärgerlich, was alles du von der Güte eines solchen Menschen erwartest!“

[...] Er sah sie an. Er verstand, dass seiner Schwester dieses Erlebnis mehr bedeute als die Bewerbungen, die sie bisher unter seinem Schutz erfahren hatte. Er kannte sogar diesen Menschen ein wenig; Lindner stand im öffentlichen Leben; er war der Mann, der seinerzeit in der aller ersten Sitzung der vaterländischen Aktion jene kurze, mit peinlichem Schweigen aufgenommene Rede gehalten hatte, die dem „historischen Augenblick“ galt, oder ähnlichem, ungeschickt, aufrichtig und unbedeutend... [...] Er musste ihm anderswo ab und zu begegnet sein, wahrscheinlich in gelehrten Gesellschaften, und das oder jenes von ihm gelesen haben, denn während er sein Gedächtnis sammelte, bildete sich aus ultramikroskopischen Erinnerungsspuren wie ein zäher, widerlicher Tropfen das Urteil: „Ein fader Esel! Will man auf einer gewissen Höhe des Lebenszustands sein, so kann man einen solchen Menschen ebenso wenig ernst nehmen wie Professor Hagauer!“

Er sagte es Agathe.

Agathe schwieg dazu. Sie drückte ihm sogar die Hand.

Er hatte das Gefühl: Da ist etwas ganz widersinnig, aber es lässt sich nicht aufhalten! (MoE, p. 1026.)<sup>305</sup>

Ulrich sent qu'Agathe lui est devenue en partie inaccessible et que cela est en lien avec la personne de Lindner. Il comprend peut-être avant sa sœur que les sentiments qu'elle éprouve pour le professeur sont plus que de la simple curiosité, et il se sent trahi. Le dessein que s'était fixé Agathe, à savoir agir de façon à toucher Ulrich et non pas s'en prendre uniquement à elle-même, semble ainsi réalisé. Ulrich se sent d'autant plus blessé que son opinion sur le professeur Lindner vient confirmer l'encyclopédie associée à tous les universitaires du roman. Ulrich établit d'ailleurs explicitement un parallèle avec le personnage de Hagauer. Lindner est présenté comme un « maladroit », un « insignifiant » et l'adjectif « sincère » qui vient compléter cette liste de qualificatifs prend lui aussi un sens péjoratif : pour Ulrich, Lindner est un naïf un peu benêt, qui sur le plan intellectuel

---

<sup>305</sup> « Il devina que le refus inattendu était lié à l'événement dont il avait dû entendre le récit peu avant. Humilié et troublé par le choc en retour de son émotion refusée, il dit en hochant la tête : « c'est irritant de voir tout ce que tu attends de la bonté d'un pareil homme !

[...] Il la regarda. Il comprit que cet événement avait pour sa sœur plus d'importance que les propositions qui lui avaient été faites jusqu'alors sous sa protection. Il connaissait vaguement l'homme : Lindner jouait un certain rôle dans la vie publique ; c'était lui qui naguère, lors de la toute première séance de l'Action patriotique, avait tenu ce bref discours, accueilli par un si pénible silence, sur le « moment historique » ou quelque sujet analogue, maladroit, sincère, insignifiant... [...] Il devait l'avoir rencontré ailleurs de loin en loin, dans quelque société savante, et avoir lu telle ou telle étude de lui ; en effet, tandis qu'il faisait un effort de mémoire, à partir de lambeaux de souvenir ultra-microscopiques un jugement se forma, comme une goutte tenace, dégoûtante : « un pâle sot ! Si l'on veut vivre à une certaine altitude, on ne peut davantage prendre au sérieux un homme comme lui que le professeur Hagauer ! »

Il le dit à Agathe.

Agathe se tut. Il sentit qu'elle lui serrait plus fort la main.

Il pensa : « Il y a là quelque chose de tout à fait absurde, mais contre quoi on ne peut rien faire ! » (HsqII, p. 361.)

ne peut soutenir la comparaison avec la vivacité d'esprit d'un homme sans qualités, celle d'un Arnheim (même si Ulrich ne partage pas ses positions) ou celle d'Agathe. Ulrich ne comprend donc absolument pas l'intérêt que porte sa sœur au professeur, mais il sent qu'il se passe quelque chose qu'il ne pourra pas enrayeur.

Les points de vue d'Ulrich et d'Agathe ne divergent que rarement de façon aussi radicale dans *L'Homme sans qualités*. Nous avons vu précédemment qu'ils peuvent l'un comme l'autre être considérés comme « point de vue de référence » dans le roman, ce qui pose un réel problème au lecteur lorsque les deux personnages ne sont pas d'accord. Le lecteur se trouve ainsi confronté à une encyclopédie brouillée. Voyons si le point de vue du narrateur, voire de l'auteur permet, en dernière instance de construire une image plus homogène du personnage de Lindner.

### 3.3.3 Le point de vue du narrateur et de l'auteur

Le point de vue du narrateur ou de l'auteur n'apparaît pas de façon explicite dans le texte du chapitre 31, étant donné que la focalisation interne ne rend compte que du point de vue d'Agathe. Pour tenter de décrypter le point de vue du narrateur sur son personnage via le texte, l'on peut cependant, dans un premier temps, s'intéresser à l'onomastique. En effet, le nom d'August Lindner qui a été attribué au personnage semble refléter la problématique qu'il incarne. À la douceur évoquée par le patronyme<sup>306</sup>, viennent s'opposer les notions de force et de grandeur associées au prénom impérial d'August<sup>307</sup>. Le choix du nom du personnage fait donc plutôt pencher ce dernier du côté positif de l'encyclopédie, comme un paradigme possible de la quête existentielle thématifiée dans le roman. Le suffixe « -er » associé au nom du personnage peut également évoquer l'idée que Lindner est celui qui « adoucit », voire, si l'on se base sur le verbe « lindern », celui qui « console », qui « soulage », tel un bon samaritain. Or c'est effectivement sa fonction dans le chapitre 31, où il aide Agathe à sortir du désespoir où elle se trouve.

Les titres de chapitres qui sont associés au personnage sont eux aussi intéressants à analyser. Si la « Herrenbekanntschaft » du chapitre 31 reste très neutre dans sa formulation, le titre du chapitre 40, dont est tiré l'extrait à analyser, « der Tugut », l'est beaucoup moins. Nous avons vu que Philippe Jaccottet propose le titre français de « 'propre-à-tout' », choisissant de traduire le néologisme par un autre néologisme qui, en s'opposant au « propre à rien », fait pencher ironiquement l'image du personnage du côté

---

<sup>306</sup> « lind » signifiant « doux ».

<sup>307</sup> On peut noter au passage que le surnom d'August (qui signifie « sacré ») a été « conquis » par Octave grâce à ses actes militaires, de même que Lindner « conquiert » sa dimension « augustienne » grâce à la lutte de sa volonté sur ses penchants naturellement doux.

de la vertu bien pensante et un peu naïve. Or si l'on considère la citation déjà évoquée « [...] der Mann hatte ihr wohlgetan »<sup>308</sup> et que l'on s'appuie sur les connotations du patronyme Lindner, l'on peut également comprendre le néologisme « der Tugut » comme « celui qui fait du bien ». L'ambiguïté de l'encyclopédie liée au personnage est donc cultivée jusque dans le titre allemand du chapitre. Mais le choix de traduction de Philippe Jaccottet trouve son explication dans la tonalité des chapitres 39 et 40 qui, on va le voir, proposent un portrait peu valorisant du personnage

Or dans ces deux chapitres, le narrateur se fait beaucoup plus présent, pour se distancier ironiquement du point de vue de son personnage. Avant de revenir sur ce point de vue du narrateur, qui fera l'objet d'une étude plus détaillée, voyons en quoi le point de vue de Lindner modifie l'encyclopédie liée à sa personne.

### 3.3.4 Le point de vue de Lindner lui-même

En raison de l'ambiguïté de l'encyclopédie, qui fait pencher le professeur August Lindner tantôt du côté d'une réponse altruiste et volontariste à la crise existentielle, tantôt du côté du petit-bourgeois moralisateur et ridicule, le lecteur aborde le chapitre 39 sans avoir pu réellement se faire une image cohérente du personnage. Il est donc très libre *a priori* dans sa réception du chapitre. Or très rapidement, ce chapitre qui adopte le point de vue de Lindner prend une tonalité ironique que le lecteur ne peut pas ignorer. Et c'est exactement la même tonalité qui se poursuit dans le chapitre 40. L'intérêt de l'analyse proposée ici est donc de déterminer quels signaux permettent, dans un contexte au départ plutôt neutre, de percevoir si rapidement et si clairement l'ironie du texte. Étant donné que ces deux chapitres consécutifs reposent sur les mêmes procédés, nous aurions pu tout aussi bien étudier un extrait du chapitre 39. Notre choix s'est porté sur le début du chapitre 40 car, au sein des deux chapitres en question, ce passage a semblé particulièrement savoureux au lecteur réel que nous sommes...

Pour comprendre comment se met concrètement en place cette ironie que le lecteur perçoit de manière intuitive à la lecture de cet extrait, il s'agit donc maintenant d'étudier précisément ce texte tant au niveau de l'énonciation (en poursuivant donc l'analyse des points de vue entamée ici, mais en la focalisant sur l'extrait en question) qu'au niveau de l'énoncé, ces deux niveaux d'analyse allant de pair. Cette étude linguistique du texte, fondée sur les observations réalisées dans la troisième partie de ce travail, a donc pour but de fonder de façon objective cette intuition première et de vérifier que les outils et les concepts élaborés au fur et à mesure de notre réflexion sont effectivement adaptés au décryptage de l'ironie en texte.

---

<sup>308</sup> *MoE*, p. 973, cf. « [...] l'homme lui avait fait du bien. » (*HsqII*, p. 364.)

## 4 Décryptage de la situation d'énonciation

---

Pour bien comprendre comment fonctionne le système énonciatif de cet extrait, la première étape consiste à se poser la question « qui parle ? » afin de pouvoir déterminer quelles sont les voix en présence. En s'appuyant sur nos précédentes analyses et définitions, l'on pourra parler d'ironie si l'on considère qu'il y a dissonance entre le point de vue attribué au locuteur de l'énoncé (ici le narrateur) et le sens de ce même énoncé (imputable à un ou plusieurs énonciateurs), sans que cette dissonance soit explicitement thématisée.

### 4.1 La voix de référence – le locuteur

Cet extrait propose une focalisation du récit sur l'un des personnages, le professeur Lindner. Après avoir introduit le professeur en tant que l'un des nouveaux personnages importants du roman, le récit s'offre une pause pour caractériser ce personnage plus en détail, décrire son rythme de vie et sa vision du monde. Il s'agit donc d'un récit de type descriptif, à mettre au compte du narrateur du roman. Cette voix du narrateur se caractérise au niveau de l'énonciation par l'emploi majoritaire du prétérit, le temps du récit, et d'un système de déictiques marquant sa distance par rapport au monde décrit (le personnage est évoqué à la troisième personne du singulier). Le narrateur dont il est question ici est un narrateur omniscient, qui prétend avoir accès aux moindres pensées de son personnage de même qu'à celles de l'ensemble du personnel du roman.

Ce narrateur, omniscient et omniprésent dans le roman, correspond donc tout à fait à la description qu'en propose Mikhaïl Bakhtine dans son *Esthétique et théorie du roman*<sup>309</sup> : il s'agit d'une voix de référence qui sert de support à toutes les autres voix du roman. Son rôle est celui du locuteur dans la théorie d'Oswald Ducrot, c'est-à-dire de l'être qui est présenté, dans l'énoncé lui-même, comme celui qui prend la responsabilité de ce qui est dit. C'est par sa médiation que passe l'ensemble des discours présents dans le roman. Mais cela n'exclut pas pour autant la présence, dans le récit du narrateur, de voix et de points de vue qui ne sont pas les siens et pour lesquels Ducrot a recours au concept d'« énonciateur ».

---

<sup>309</sup> *Op. cit.*

Dire que le narrateur joue le rôle d'un médiateur pour l'ensemble des voix du roman ne signifie pas cependant que sa voix soit neutre. Nous avons vu précédemment que le narrateur de *L'Homme sans qualités* est lui-même le représentant d'un point de vue sur le monde. Ce point de vue peut dans une très large mesure être assimilé aux opinions de Musil lui-même, opinions dont nous avons présenté, dans la seconde partie de ce travail, certains aspects essentiels à la bonne compréhension du roman. Pour analyser cet extrait, l'on peut résumer ce point de vue de la façon suivante : le narrateur se distancie de façon générale de toute forme d'hypocrisie, alors même qu'il y voit l'une des principales caractéristiques de la société qu'il décrit (la Vienne de 1913), où « on agissait toujours autrement qu'on ne pensait et où on pensait autrement qu'on agissait »<sup>310</sup>. Ce décalage entre pensée et action découle, dans le système de pensée de Musil et par conséquent du narrateur, de la crise existentielle qui touche l'ensemble du monde moderne. La relation de l'individu subjectif à un monde qu'il n'a cessé au fil des siècles d'objectiviser ne va plus de soi. L'individu, pour recréer ce lien au monde qui l'entoure et à lui-même doit dépasser cette rupture engendrée par la modernité et l'avènement des sciences et de la raison. Mais un retour à la naïveté originelle, à un rapport non-rationnel au monde, tel que le proposent les *Lebensphilosophien*, est impossible au XX<sup>e</sup> siècle. Pour Musil et pour le narrateur, les deux pôles que sont le ratioïde et le non-ratioïde doivent se compléter. Cette synthèse, le narrateur l'opère via l'écriture, en recherchant un langage « juste », qui évite toute imprécision, dans la mesure où une langue défectueuse trahit des représentations défectueuses du monde.

Nous avons signalé aussi que ce point de vue est également porté dans le roman par les personnages principaux que sont Ulrich et Agathe. Or on l'a vu, dans le cas du professeur Lindner, le frère et la sœur ne sont pas du même avis. À l'opinion très négative que s'en forge Ulrich, sans doute motivée en partie par une pointe de jalousie, vient s'opposer une moquerie bienveillante qui se double d'une certaine attirance de la part d'Agathe. Le narrateur ne formule quant à lui aucun jugement explicite sur le personnage de Lindner. Cette absence de distanciation clairement formulée ne permet donc pas *a priori* de distinguer ce chapitre de toute description sérieuse. Pour décider de l'ironie de cet extrait il s'agira donc de voir si le point de vue du narrateur est consonant ou dissonant par rapport aux autres voix en présence. Mais pour ce faire il faut d'abord repérer quelles sont ces autres voix, quels sont les « énonciateurs » dont le point de vue s'exprime ici ?

---

<sup>310</sup> *HsqI*, p. 42, cf. « Man handelte [...] immer anders als man dachte, oder dachte anders als man handelte. » (*MoE*, p. 34.)

## 4.2 Les autres voix – les énonciateurs : consonance ou dissonance ?

L'extrait étudié foisonne d'énoncés portant la marque sémantique ou stylistique d'une subjectivité marquée. Il s'agit maintenant de déterminer si cette subjectivité est à mettre au compte du narrateur ou si elle relève de la présence dans le texte d'autres « énonciateurs », et, si tel est le cas, si ces énonciateurs sont porteurs d'un discours concordant ou discordant par rapport à ce que l'on sait des principes idéologiques du narrateur.

### 4.2.1 Les marqueurs sémantiques de subjectivité

Afin de dresser la liste la plus exhaustive possible des marqueurs sémantiques de subjectivité, nous nous baserons sur la nomenclature élaborée dans la troisième partie de notre travail, destinée à fournir des outils d'analyse pour le repérage de ce que recouvre, de façon globale, la notion de « modalisation ».

- Subjectivèmes évaluatifs

Les constituants de proposition portant la marque d'une subjectivité sont extrêmement nombreux dans cet extrait. Le narrateur-locuteur est toujours « officiellement » responsable de l'emploi qu'il en fait, mais ces subjectivèmes peuvent refléter le point de vue d'autres énonciateurs, point de vue relayé (s'il y a consonance) ou parodié (s'il y a dissonance) par le narrateur. Il faut donc analyser chacune de ces occurrences pour décider de l'interprétation la plus adéquate.

Dès la première phrase du chapitre le ton est donné :

Es gibt gegen die unberechenbaren Regungen eines leidenschaftlichen Herzens nur ein zuverlässiges Mittel: streng bis zum letzten durchgehaltene Planmäßigkeit. [je souligne]<sup>311</sup>

La formulation semble en apparence distanciée, objective et sérieuse, elle paraît asséner une loi éthique infaillible, une généralité incontestable. Cette impression est transmise par l'emploi du présent gnomique, du syntagme impersonnel « es gibt », de la particule de focalisation « nur » et de la construction parataxique aboutissant à un groupe nominal complexe, comportant un groupe participial, comme s'il s'agissait de la formulation à la fois la plus exacte et la plus économique possible. Mais ce sentiment d'exactitude et

---

<sup>311</sup> « Il n'est contre les mouvements imprévisibles d'un cœur passionné qu'un remède sûr : la stricte observance d'une méthode. »



d'objectivité est relativisé dans le même énoncé par l'emploi d'adjectifs subjectifs qui laissent transparaître un point de vue totalement personnel sur le sujet dont il est question. L'opposition, clairement énoncée dans cette phrase par l'emploi de la préposition « gegen », entre d'un côté les sentiments et de l'autre une planification rationnelle est en même temps polarisée en termes de valeurs : à l'adjectif connoté positivement « zuverlässig », associé à la rationalisation, viennent s'opposer les adjectifs « unberechenbar » et « leidenschaftlich », eux aussi évaluatifs, et qui, par effet de contraste, prennent une connotation négative. On retrouve ici l'une des problématiques centrales du roman, le conflit dans le monde moderne entre le ratioïde et le non-ratioïde. L'énoncé qui ouvre le chapitre prend clairement position pour une vision ratioïde du monde, qui régulerait le plus efficacement possible les sentiments personnels. Or nous avons rappelé précédemment que le narrateur est à la recherche d'une synthèse entre ces deux perspectives antipodiques sur le monde. Le point de vue qui s'exprime dans l'énoncé analysé ne peut donc pas être celui du narrateur. Le lecteur doit ici se rendre compte que le locuteur se fait le relai d'un énonciateur autre. Le lecteur recherche alors qui peut être l'énonciateur de ce discours et trouve une réponse dès la phrase suivante :

[...] und ihr, die er beizeiten erworben hatte, verdankte Lindner sowohl die Erfolge seines Lebens als auch den Glauben, von der Natur ein leidenschaftsstarker und schwer zu disziplinierender Mann gewesen zu sein. [je souligne]<sup>312</sup>

Puisqu'il va être question dans ce chapitre du personnage de Lindner et qu'aucun autre personnage n'est introduit dans le récit comme énonciateur possible, le point de vue subjectif repéré dès la lecture de la première phrase est logiquement attribué par le lecteur au professeur Lindner. L'encyclopédie dont il dispose d'ailleurs à propos de ce personnage vient appuyer cette hypothèse dans la mesure où Lindner revendique la nécessaire suprématie de la volonté rationnelle sur les penchants naturels instinctifs dans la mesure où il subsume tout, y compris les sentiments, à la pensée ratioïde, érigée en valeur incontestable et infaillible. Le lecteur va dès lors mettre au compte de ce personnage toutes les marques de subjectivité qui jalonnent le chapitre, afin de vérifier si elles confirment son hypothèse de départ.

Si l'on se concentre sur les composants de discours, l'on peut constater que ces subjectivèmes, variés dans leurs formes, viennent tous étayer le point de vue attribué à Lindner, à savoir l'éloge exacerbé de la volonté, qui doit faire plier sous ses lois toute forme d'instinct naturel. Mais la valorisation du champ lexical de la volonté par l'emploi de subjectivèmes est associée, dès le début de l'extrait, à un contexte qui semble totalement inapproprié, à savoir celui de la toilette quotidienne. On a affaire à une sorte de

---

<sup>312</sup> « C'est à ce remède, découvert de bonne heure, que Lindner devait les succès de sa vie comme l'assurance d'avoir été, de nature, un homme passionné et difficile à discipliner. »

parodie au sens littéraire du terme, c'est-à-dire au travestissement trivial d'un sujet sérieux et noble. Observons comment cela fonctionne dès le début de l'extrait :

Er stand des Morgens früh auf, Sommer und Winter um die gleiche Stunde, und wusch sich an einem kleinen eisernen Waschtisch Gesicht, Hals, Hände [...] worauf er den übrigen Körper mit einem nassen Handtuch abrieb, so dass das Bad [...] auf einen Abend aller zwei Wochen beschränkt werden konnte. Es lag darin ein kluger Sieg über die Materie. [je souligne]<sup>313</sup>

Le premier subjectivème, à savoir ici le verbe de modalité « konnte », attribué à l'énonciateur Lindner, présente la réduction du nombre de bains mensuels comme un objectif à accomplir. Cette évaluation éminemment positive de ce que l'on pourrait considérer, si l'on adopte le point de vue inverse, comme un manque d'hygiène, est poussée jusqu'à la caricature dans l'expression « ein kluger Sieg über die Materie », qui présente la parcimonie de Lindner en matière de bains comme l'expression d'un esprit supérieur, quasi ascétique et élève par la même occasion le professeur à la position de l'ascète. L'adjectif « klug » ne renvoie pas à la victoire dont il est question, mais bien plutôt au vainqueur, et cet hypallage vient encore renforcer la peinture explicitement valorisante du personnage. Or, dans la mesure où l'on a montré précédemment que ce passage reflète le point de vue de Lindner, cette description extrêmement positive du personnage se retourne ironiquement contre lui, puisque, s'il s'agit d'un autoportrait, au lieu d'apparaître comme un esprit supérieur, le professeur est en réalité présenté comme un être profondément imbu de sa personne alors même qu'il est associé à une situation prosaïque plutôt ridicule. L'on retrouve ici l'une des fonctions rhétoriques de l'ironie, consistant à déguiser un blâme en éloge. Mais si, dans le discours rhétorique, c'est l'orateur (donc le locuteur) qui « travestit » sa parole, ici c'est le jeu polyphonique entre un locuteur prétendument sérieux et un énonciateur faussement modeste qui engendre l'ironie. Cette ironie repose également sur le contraste entre le sujet dont il est question, à savoir la toilette quotidienne, et le champ lexical invoqué, celui de l'ascétisme. La superposition polyphonique des voix du narrateur-locuteur et du personnage-énonciateur font ici de Lindner un Saint Jérôme de la salle-de-bain, et sapent toute possibilité d'accorder le moindre sérieux à ce personnage.

C'est sur le même procédé que se fonde toute la suite du paragraphe, qui, après la description de la toilette passe à celle du séchage puis des exercices physiques. Dans toutes ces activités, le jeu ironique repose sur le même contraste : Les subjectivèmes

---

<sup>313</sup> « Il se levait tôt, été comme hiver à la même heure ; devant une petite table de toilette en fer, il se lavait le visage, le cou, les mains et un septième de son corps, chaque jour un autre naturellement, après quoi il frottait le reste du corps à l'aide d'une serviette mouillée : ainsi, le bain, cette voluptueuse perte de temps, pouvait être réduit à une séance tous les quinze jours. Il y avait là une fine victoire sur la matière. »

connotés positivement et directement inspirés de la morale ascétique, que ce soient des groupes nominaux (« geistiger und sittlicher Adel », « eine besondere und sorgfältige Ausbildung », « die körperliche Widerstandsfähigkeit », « schönen inneren Aufgaben », « eine solche Entfaltung des ganzen Reichtums an menschlichen Anlagen »), des syntagmes prépositionnels (« mit Maß »), ou des verbes (« andeihen ») viennent dépeindre une réalité qui n'a absolument rien d'exceptionnel et que l'on pourrait même qualifier de médiocre, voire de ridicule.

Mais l'estime grotesque et déplacée que se porte Lindner à lui-même n'est pas le seul travers du personnage à trouver son expression dans l'emploi qui est fait des subjectivèmes, comme le montre le passage suivant :

Lindner hatte darum seinen Abreibungen auch eine besondere und sorgfältige Ausbildung angedeihen lassen, die es **vermied**, mit **rücksichtslosem** Zugreifen den üblichen männlichen **Götzendienst** zu treiben, dafür aber die ganze Persönlichkeit beteiligte, indem er die Bewegungen seines Körpers mit schönen inneren Aufgaben verband. Er **verabscheute** besonders die **halsbrecherische Anbetung der Schneidigkeit**, die, von außen kommend, nun auch schon in seinem Vaterland manchem als Ideal vorschwebte; und sich von ihr **abzuwenden**, gehörte ganz und gar zu seinen Morgenübungen. Er ersetzte sie bei diesen mit großer Umsicht durch ein staatsmännischeres Verhalten im turnerischen Gebrauch seiner Gliedermaßen und verband Anspannung der Willenskraft mit rechtzeitiger Nachgiebigkeit, Schmerzüberwindung mit verständiger Menschlichkeit, und wenn er als abschließende Mutübung etwa über einen umgelegten Stuhl sprang, so geschah es mit ebenso viel Zurückhaltung wie Selbstvertrauen. [je souligne]<sup>314</sup>

Dans ce passage, le mécanisme ironique que nous venons de décrire, c'est-à-dire la description laudative (soulignée dans le texte) d'une réalité bien banale, à savoir le peu d'effort et de persévérance qu'accorde en réalité Lindner à ses exercices physiques (le summum de ses efforts consistant à sauter par-dessus une chaise...), se double d'un autre effet de contraste sémantique. En effet, les subjectivèmes employés pour évoquer l'endurance sportive (en gras dans le texte) sont connotés négativement, alors même que cette endurance semblerait justement correspondre à ce dépassement du corps et de la matière prôné par Lindner. Les mots et les concepts dont se gargarise l'énonciateur apparaissent donc en définitive comme l'expression même de la mauvaise foi du

---

<sup>314</sup> « C'est pourquoi Lindner avait donné un soin particulier à l'éducation de ses frictions : il évitait la brutalité de l'ordinaire idolâtrie virile et intéressait à l'opération l'ensemble de sa personne en associant les mouvements de son corps à de beaux devoirs intérieurs. Il abhorrait, en particulier, le culte dangereux de l'énergie qui, venu de l'extérieur, devenait déjà l'idéal de quelques-uns de ses compatriotes ; l'un des premiers buts de ses exercices matinaux était de l'en détourner. Il lui substituait avec mille précautions une attitude plus politique dans l'usage athlétique de ses membres ; il accordait la tension de la volonté avec d'opportuns relâchements, la victoire sur la souffrance avec une intelligente humanité ; et lorsque son exercice final, destiné à éduquer le courage, l'amenait à sauter par-dessus une chaise couchée sur le sol, il y mettait autant de circonspection que d'assurance. »

personnage, dans la mesure où ses grands principes d'austérité et de rigueur évoluent selon les situations : Linder fait preuve d'intransigeance lorsqu'il s'agit de ne pas se laver, mais prône la mesure lorsqu'il pratique une activité physique qui le fatigue. On peut noter également au passage que cette description du personnage vient s'opposer au portrait du personnage de référence, Ulrich, dont la carrure athlétique est mise en avant, à plusieurs reprises dans le texte<sup>315</sup>. Or ce physique sportif, Ulrich le doit à un entraînement quotidien évoqué en termes valorisants dans le roman<sup>316</sup>, autrement plus exigeant que celui de Lindner, et qui correspond justement à ce que ce dernier considère comme un « dangereux culte de l'énergie ».

En présentant le point de vue du professeur Lindner sans aucune marque de distanciation, le narrateur semble donc formellement adhérer au discours tenu, mais le contraste sémantique entre le point de vue adopté et le point de vue du narrateur tel qu'il a été construit tout au long du roman et qui constitue ainsi une voix de référence, oblige le lecteur, en vertu des règles de l'« implication conversationnelle », à interpréter ce chapitre comme foncièrement ironique. La dissonance entre le point de vue de Lindner et celui du narrateur est également sensible dans l'emploi qui est fait des mots du discours.

#### ▪ Mots du discours

Si l'on reprend le passage décrivant la toilette quotidienne de Lindner, l'on peut constater que l'effet de dissonance initié par l'emploi des subjectivèmes est renforcé par l'emploi d'un appréciatif :

Er stand des Morgens früh auf, Sommer und Winter um die gleiche Stunde, und wusch sich an einem kleinen eisernen Waschtisch Gesicht, Hals, Hände und ein Siebentel seines Körpers, jeden Tag natürlich ein anderes [...] [je souligne]<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> « Er war [...] groß, durchgebildet und biegsam muskulös. » (*MoE*, p. 93), cf. « [...] grand, athlète souple est bien entraîné » (*HsqI*, p. 116) ou encore « [...] seine Schultern waren breit, sein Brustkorb saß wie ein gewölbtes Segel am Mast, und die Gelenke seines Körpers schlossen wie schmale Stahlglieder die Muskeln ab, sobald er sich ärgerte, stritt oder Bonadea sich an ihn schmiegte. » (*MoE*, p. 159), cf. « [...] il était grand, large d'épaules, sa cage thoracique était comme une voile gonflée à son mât, et les articulations de son corps prolongeaient ses muscles comme de fins membres d'acier, dès qu'il s'irritait, se querellait ou serrait Bonadea contre lui. » (*HsqI*, p. 200.)

<sup>316</sup> « [...] dass er wie gewöhnlich seinen nackten Körper nach vorn und hinten biege, ihn mit den Bauchmuskeln von der Erde aufhebe und wieder hinlege und schließlich die Fäuste gegen einen Boxball prasseln lasse [...] Eine Stunde täglich, das ist ein zwölftel des bewussten Lebens, und sie genügt, um einen geübten Leib in dem Zustand eines Panthers zu erhalten, der jedes Abenteuers gewärtig ist. » (*MoE*, p. 46), cf. « [...] à ployer son corps nu en avant et en arrière, à le soulever de terre puis à l'y recoucher à l'aide des muscles abdominaux, pour finir par faire sonner ses poings sur un punching-ball [...] Une heure par jour, cela représente un douzième de la vie consciente, et suffit pour maintenir un corps exercé dans les dispositions d'une panthère prête à toutes les aventures. » (*HsqI*, p. 58.)

<sup>317</sup> « Il se levait tôt, été comme hiver à la même heure ; devant une petite table de toilette en fer, il se lavait le visage, le cou, les mains et un septième de son corps, chaque jour un autre naturellement [...] »

L'appréciatif « natürlich », censé présenter l'opinion subjective du locuteur par rapport au contenu propositionnel de l'énoncé, ne peut selon toute vraisemblance être mis au compte du narrateur-locuteur. Nous avons vu que l'évaluation laudative de la parcimonie avec laquelle Lindner se lave ne peut être attribuée qu'au personnage lui-même. Il n'y a que lui qui puisse considérer comme « naturel » de laver chaque jour de la semaine un septième de son corps pour économiser temps, eau et énergie... Il reflète donc le point de vue de l'énonciateur Lindner et son emploi par le locuteur est totalement ironique.

L'ironie de ce mot du discours se fonde sur un jeu polyphonique simple entre un locuteur et un énonciateur clairement identifiés, mais la situation énonciative n'est pas toujours aussi évidente. Observons l'exemple suivant, qui, après la description de la toilette et des exercices sportifs de Lindner, introduit le second paragraphe de l'extrait analysé :

Freilich hätte es geschehen können, dass ein Unvorbereiteter durch den Anblick, den Lindner beim Schönheits- und Gesundheitsdienst, vollends aber während des Waschens und Abtrocknens darbot, zum Lachen gereizt würde. [...] Wer aber geistig zu sehen verstand, der konnte wohl das Schauspiel erleben, äußere und innere Kräfte in reiflich überlegter gegenseitiger Hervorbringung zu sehn. [je souligne]<sup>318</sup>

Le modalisateur « freilich » a pour fonction d'indiquer le degré de certitude de l'énoncé, c'est-à-dire le jugement du locuteur sur sa valeur de vérité. « Freilich » exprime l'idée d'une évidence : il semble donc dans un premier temps que ce modalisateur n'a rien d'ironique, dans la mesure où il est évident pour le locuteur, qui est responsable des termes qu'il emploie, que le spectacle offert par Lindner au moment de sa toilette et de ses exercices physiques ne peuvent susciter qu'un rire moqueur. C'est d'ailleurs exactement ce rire qu'il fait naître chez le lecteur par la tonalité ironique avec laquelle il décrit la scène. Mais une série d'autres indicateurs viennent nous signaler que ce « freilich », *a priori* sérieux, est associé à un jeu énonciatif plus complexe. En effet, l'emploi du subjonctif II passé « hätte geschehen können » semble relativiser la notion d'évidence introduite par le modalisateur et considérer que la sévérité du jugement ne va finalement pas de soi. De même, l'adjectif substantivé « ein Unvorbereiteter » suggère que la moquerie envers Lindner ne pourrait être que le fait d'un inexpérimenté, d'un spectateur non initié à la philosophie de Lindner. Or ce spectateur moqueur fictif existe bel et bien et n'est autre que le lecteur, et l'on a vu que la tonalité ironique du narrateur, dès le début du chapitre, a clairement pour objectif de le faire sourire. Comme le lecteur est *a priori* peu enclin à se déprécier lui-même et surtout comme son expérience de

---

<sup>318</sup> « Il est vrai que quelqu'un qui n'y eût pas été préparé, voyant le spectacle qu'offrait Lindner pendant le service hygiénique, particulièrement pendant qu'il se lavait ou se séchait, eût pu être tenté de rire [...] Mais quiconque eût su voir avec les yeux de l'esprit eût pu jouir du spectacle qu'offrait cette harmonisation concertée des pouvoirs extérieurs et intérieurs. »

lecteur lui fait envisager comme peu vraisemblable une critique si directe du narrateur à son égard, il a tendance à interpréter le subjectivème « Unvorbereiteter » comme un terme ironique. Il en vient donc à déduire que l'énoncé commençant par « freilich » doit toujours être attribué à l'énonciateur Lindner. Cela est confirmé par l'introduction, quelques lignes plus bas d'une correction apportée à l'énoncé analysé : au « Unvorbereiteter » de l'énoncé vient s'opposer « wer aber geistig zu sehen verstand », celui qui sait voir au-delà des apparences le sens profond et spirituel de la démarche du professeur. Le modalisateur « freilich » ne servait donc qu'à introduire une concessive, destinée à anticiper et à désamorcer les critiques vis-à-vis de Lindner. Il contribue donc en fin de compte également quoiqu'indirectement au portrait flatteur de Lindner, dont on a vu qu'il était lui-même l'énonciateur. La subtilité de cette situation énonciative est encore accentuée par le fait que la concessive et sa correction peuvent difficilement, au sein de la fiction, être mises au compte du personnage lui-même. Il est en effet peu vraisemblable qu'il imagine un spectateur potentiel de sa toilette intime. Il est plus naturel d'attribuer ces considérations au narrateur lui-même, mais qui adopte ironiquement la manière de penser de son personnage pour renforcer paradoxalement l'effet de distanciation.

Les marqueurs sémantiques de subjectivité vont donc tous dans le même sens : au narrateur-locuteur, responsable du récit, vient s'opposer un énonciateur qui n'est autre que Lindner lui-même et qui est quant à lui responsable du sens. Les divergences de point de vue entre ce que nous savons du narrateur et l'énonciateur en présence contribuent à créer des effets de dissonance. Ceux-ci peuvent être considérés comme ironiques, dans la mesure où le narrateur soutient avec un apparent sérieux un point de vue décalé. Les signaux sémantiques de décalage se doublent, dans cet extrait, de signaux stylistiques. Voyons donc maintenant comment fonctionne stylistiquement le jeu de contraste entre ces différentes subjectivités.

#### 4.2.2 Les marqueurs stylistiques de subjectivité

Pour que l'ironie fonctionne, il faut que le texte ait une apparence de sérieux, mais que les dissonances soient discrètement identifiables. Les dissonances sémantiques, que peut relever le lecteur après avoir construit, au fil du roman, une « image » assez cohérente de la voix de référence qu'est le narrateur, s'accompagnent donc, pour plus de lisibilité, de marques stylistiques permettant de reconnaître et éventuellement d'opposer, lorsqu'on est en présence d'ironie, locuteur et énonciateur.

## ▪ Ruptures syntaxiques

Les ruptures syntaxiques et notamment l'apposition permettent facilement de dissocier, au sein d'une phrase, des points de vue hétérogènes, comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

[...] so dass das Bad, dieser zeitraubende und wollüstige Vorgang, auf einen Abend aller zwei Wochen beschränkt werden konnte. [je souligne]<sup>319</sup>

Dans le désormais fameux énoncé concernant le bain, la distanciation sémantique, opérée comme on l'a vu par l'emploi de subjectivèmes incompatibles avec le point de vue du narrateur, est donc également rendue visible par la reformulation périphrastique en apposition. Certes ce sont les adjectifs subjectivèmes « zeitraubend » et « wollüstig », évaluant ici négativement le bain, qui permettent de rattacher ce point de vue au personnage de Lindner. Mais le fait est que cette apposition semble nécessaire à la bonne compréhension de l'énoncé. Ce n'est que parce que le bain est déprécié que la capacité d'en limiter le nombre peut être valorisée. La nécessité d'introduire cette apposition « explicative » souligne donc indirectement le fait que le point de vue exprimé ne va pas de soi, qu'il est à mettre au compte d'un énonciateur particulier, Lindner, et accentue finalement l'effet de dissonance ironique.

La rupture stylistique est encore plus nette dans cet autre exemple :

Fünf zusammenhängende Stunden – das sind fast zwanzigtausend Stunden in einem Jahrzehnt! – waren dem Lesen vorbehalten. [je souligne]<sup>320</sup>

Dans l'énoncé strictement informatif concernant le nombre d'heures consacrées à la lecture dans l'emploi du temps de Lindner vient s'insérer en apposition un énoncé subjectif. Cette subjectivité est soulignée par l'emploi d'une ponctuation affective (un point d'exclamation). L'énonciateur subjectif de cet aparté est cependant ici aussi marqué de l'ambiguïté évoquée précédemment. Faut-il l'interpréter comme une remarque ironique du narrateur adoptant la manière de penser de Lindner ou comme du discours direct à mettre directement au compte du personnage? L'on peut tout à fait considérer que le narrateur, en train de décrire l'organisation des journées de son personnage, adopte, le temps d'une parenthèse, la philosophie de Lindner. Puisque pour le professeur la forme et l'organisation revêtent une importance primordiale, le jugement quantitatif l'emporte sur le jugement qualitatif et le locuteur se conforme à cette vision des choses, en mettant l'accent sur le nombre d'heures consacrées à la lecture plutôt que sur l'enrichissement

---

<sup>319</sup> « [...] ainsi, le bain, cette voluptueuse perte de temps, pouvait être réduit à une séance tous les quinze jours. »

<sup>320</sup> « Cinq heures d'affilée (près de vingt mille heures en dix ans !) étaient consacrées à la lecture. » (Philippe Jaccottet a préféré ici les parenthèses, plus courantes en français, aux tirets).

personnel qu'elle a pu apporter. Mais l'on peut aussi considérer que l'on est en présence de discours direct, puisque l'absence de déictiques empêche d'identifier formellement le locuteur. La rupture syntaxique renforcée encore visuellement par l'emploi des tirets marquerait alors une frontière entre deux voix réellement distinctes : celle du narrateur et celle de Lindner. Le personnage de Lindner sort encore plus discrédité de cette interprétation de la situation énonciative car, au jugement formel et donc superficiel porté sur la lecture vient s'ajouter la suffisance du personnage. Il est si imbu de lui-même qu'il s'extasie sur son exploit comme sur une performance sportive, alors que la seule chose qu'il réussisse à la perfection est d'apparaître ridicule aux yeux du lecteur. Que l'on penche pour une interprétation ou pour l'autre, l'apposition marque donc clairement une dissonance par rapport au point de vue du narrateur et signale syntaxiquement l'ironie du passage. On a vu que cette rupture syntaxique s'accompagne d'un autre marqueur de subjectivité, le point d'exclamation. Il convient donc de commenter un peu plus explicitement le rôle de la ponctuation affective dans cet extrait.

#### ▪ Ponctuation affective

Outre l'exemple que l'on vient d'analyser, l'on peut relever un autre emploi du point d'exclamation, qui vient ponctuer la dernière phrase du deuxième paragraphe. Ce deuxième paragraphe, dédié à l'analyse éminemment positive de la toilette sommaire et des activités physiques de Lindner, s'achève sur une comparaison entre ces pratiques et celles qui sont associées à bon nombre des femmes de son époque, caractérisées comme un culte immodéré et immoral du corps :

[...] und wenn Lindner dabei an die armen Frauen dachte, die Stunden im Bade- und Ankleidezimmer verbringen und die Phantasie einseitig durch Leibes kultus erhitzen, so konnte er sich selten des Gedankens erwehren, wie gut es ihnen täte, wenn sie einmal ihm zusehen könnten. Harmlos und rein begrüßen sie die moderne Körperpflege und machen sie mit, weil sie in ihrer Unkenntnis nicht ahnen, dass solche große dem tierischen Teil gewidmete Aufmerksamkeit allzu leicht Ansprüche in diesem weckt, die das Leben zerstören können, wenn man sie nicht in strenge Dienstbarkeit nimmt!<sup>321</sup>

Ces considérations, introduites par le verbe de pensée « dachte », sont présentées comme le reflet des réflexions de Lindner. La dernière phrase de cet exemple peut alors être considérée comme relevant du discours direct libre : elle formule directement les pensées

---

<sup>321</sup> « Quand Lindner, alors, pensait aux malheureuses qui passent des heures dans leur salle de bains et leur cabinet de toilette, l'imagination nourrie exclusivement par le culte du corps, il pouvait rarement s'empêcher de penser aux bienfaits qu'elles retireraient de ce spectacle. Innocentes et pures, elles saluent et adoptent l'hygiène moderne, trop ignorantes pour comprendre que tant d'attention vouée à leur partie animale risque fort d'éveiller en celle-ci des exigences capables de détruire les sources de vie si on ne les maîtrise sévèrement ! »



du personnage, et le point d'exclamation final marque l'exaltation du professeur, emporté par son propre élan rhétorique. Or si, lorsqu'il apparaît mêlé au point de vue d'Ulrich, le discours direct libre est souvent ambigu et pourrait tout aussi bien être interprété comme l'expression du point de vue du narrateur, ce n'est absolument pas le cas ici. La structure alambiquée de la phrase associée aux subjectivèmes évaluatifs exclut toute ambiguïté énonciative. Lindner est le seul énonciateur possible de cet énoncé, et le passage au discours direct libre, loin de réconcilier le narrateur et le personnage, ne fait que renforcer au contraire la dissociation de leurs voix et souligner l'ironie du passage.

À ces ruptures de style via la syntaxe et la ponctuation viennent enfin se superposer des figures de style, qui expriment elles aussi une subjectivité affirmée, et qu'il s'agit maintenant d'interpréter.

#### ▪ Figures de style

Dans l'extrait que nous analysons, deux types de figures de style attirent tout particulièrement l'attention : l'énumération et l'analogie. L'on peut noter qu'il s'agit des figures de prédilection de Musil dans *L'Homme sans qualités*. Observons les passages où il en est fait usage, en commençant par les analogies :

[...] seine Bewegungen riefen, bloß körperlich betrachtet, die Vorstellung eines **sich vielfach wendenden Schwanenhalses** hervor, der außerdem nicht aus Rundung, sondern aus dem spitzen Element von Knie und Ellbogen bestand; die von der Brille befreiten, kurzsichtigen Augen **blickten** *märtyrerhaft* in die Weite, als ob man ihren Blick nahe beim Augen **abgeschnitten** hätte [...][je souligne]<sup>322</sup>

Dans cette citation s'enchaînent en réalité deux analogies. La première compare les mouvements exécutés par Lindner lors de ses exercices physiques (le comparé, souligné dans l'exemple) et le cou d'un cygne (le comparant, en italique), en s'appuyant sur une similitude formelle (le *tertium comparationis*, en gras dans l'exemple). La seconde établit une relation entre la myopie du professeur (le comparé) et la souffrance d'un martyr (le comparant), en se fondant à la fois sur une similitude dans l'expression et sur un effet de syllepse concernant le participe « abgeschnitten » (le *tertium comparationis*). Le personnage de Lindner est donc associé successivement à un animal et à un saint. En ayant explicitement recours à deux analogies si extrêmement opposées, le narrateur invite d'emblée le lecteur à une interprétation distanciée, et donc ironique. Les deux analogies reposent sur le procédé, fréquemment employé par Musil dans son roman, consistant à voir dans les objets les plus hétéroclites en termes de valeur comme en termes

---

<sup>322</sup> « [...] ses mouvements, considérés du seul point de vue physique, évoquaient les méandres d'un cou de cygne où l'angle du genou et celui du coude eussent tenu lieu de rondeur ; les yeux myopes, délivrés des lunettes, regardaient au loin d'un air de martyr comme si leur regard avait été coupé net tout près de la prunelle. »

d'importance, des qualités similaires. Ce procédé se fonde sur le principe selon lequel, dans la pensée moderne fractionnée à l'extrême, les objets du monde ne se définissent plus que selon leurs diverses propriétés, et que ces étiquettes, vides de tout sens profond, sont finalement interchangeables. Ainsi les mouvements de Lindner font penser à ceux du cou d'un cygne, mais le narrateur va même jusqu'à retirer la qualité « arrondi » de cet objet du monde, pour n'en garder qu'une image grotesque et distordue, à laquelle il associe alors les distorsions du professeur. La qualité principale que l'on associe spontanément à l'image du cygne, à savoir une certaine grâce, une certaine élégance dans le mouvement, peut être soustraite à la somme des composants de l'animal sans que l'analogie ne cesse de fonctionner, ce qui prouve qu'aucune qualité ne touche véritablement à l'essence des choses. Par le biais de cette analogie, le narrateur ignore délibérément ce qui constitue l'humanité du personnage et le réduit à un élément disgracieux et risible du monde, comparable à bien d'autres, et dont le lecteur est invité à se distancer ironiquement. Mais comme nous l'avons vu, l'usage de l'analogie est complexe dans l'écriture musilienne : tout en dénonçant un monde qui a perdu son sens, l'analogie « décalée », ironique, évoque la possibilité d'un nouvel accès au sens, passant par l'intuition plutôt que par la raison. En le comparant à un cygne rendu ridicule, le narrateur semble suggérer ici, en quelques mots toute l'ambiguïté de son personnage, dont l'image oscille effectivement entre la grâce et le ridicule. La seconde analogie fonctionne selon le même principe, mais l'échelle de valeur entre le comparant et le comparé est inversée par rapport à la première. Le regard myope de Lindner est comparé à celui des martyrs. Là encore la grâce se confond avec le prosaïque pour perdre finalement son sens. L'image sacrée de saints martyrs mutilés, symboles d'une foi infaillible, telle une sainte Lucie aux yeux coupés, vient se confondre avec un simple défaut de vision. Le regard des statues ou des peintures de martyrs, au travers desquels l'artiste tente d'exprimer une souffrance sublime, est identique à celui d'un myope, qui trouve son explication rationnelle dans le fait que les rayons lumineux définissant les objets se rencontrent avant la rétine et que l'image ne correspond pas au plan rétinien. Cette analogie annihile toute hiérarchie de valeurs, et rend ainsi également caduques les valeurs morales chrétiennes revendiquées par Lindner, et notamment son amour du prochain. Si son aura de sainteté ne s'explique que par sa myopie, le personnage perd toute crédibilité et sa bonté semble n'être qu'une pose. Cette seconde comparaison rappelle également la « folie des grandeurs » associée au personnage de Lindner, qui, comme on l'a vu, se compare aux grands ascètes mystiques. Son regard en fait un saint dans la même mesure que ses bains espacés en font un ermite, c'est-à-dire que non seulement la comparaison est ridicule, mais surtout qu'elle souligne la suffisance du personnage. Cette comparaison rappelant la haute estime en laquelle se tient le personnage est à mettre au compte du narrateur qui imite l'état d'esprit de Lindner.

C'est ainsi que l'on peut également interpréter l'analogie suivante, qui apparaît dans le récit détaillé de l'emploi du temps quotidien de Lindner :

Zweieinhalb Stunden dienten der ohne Stockung aus dem inneren *Gestein* seiner Persönlichkeit wie eine klare Quelle fließenden Niederschrift seiner eigenen Arbeiten. [je souligne]<sup>323</sup>

Il s'agit ici d'une comparaison filée, dans laquelle la personnalité du professeur est comparée à un roc et la rédaction de ses travaux à une source claire. Le *tertium comparationis* de la seconde image est énoncé explicitement : c'est une syllepse élimée, celle de la pensée qui « coule » à flots. Celui de la première image est juste suggéré, mais facilement identifiable après les premiers paragraphes du chapitre : la personnalité de Lindner est solide et inébranlable, comme le roc. Là aussi on a affaire à un cliché. Musil joue ici de ses différents énonciateurs. Si les exemples précédents étaient à mettre au compte du narrateur qui proposait des analogies volontairement incongrues pour inviter le lecteur à en relever l'ironie et à en analyser le sens, ce nouvel exemple relève plutôt du point de vue de l'énonciateur Lindner. En effet, l'ironie de cet exemple repose sur la banalité des images choisies, banalité d'autant plus perceptible que ces comparaisons sont précédées de peu dans le chapitre par les analogies plus qu'originales précédemment citées. La dissonance entre ces deux types d'analogies marque clairement la présence de deux subjectivités différentes et la comparaison entre ces deux subjectivités ne favorise pas le personnage de Lindner... Il est présenté une fois encore comme un personnage imbu de lui-même, dans la mesure où il emploie le subjectivème valorisant « klar » pour qualifier le flux de sa pensée, mais dont l'auto-estime est totalement disproportionnée par rapport à ce qu'il est réellement. Ce décalage entre l'image qu'a le personnage de lui-même et celle qu'en donne le narrateur est ici matérialisée par l'analogie elle-même. En plus d'être totalement élimée, elle s'exprime syntaxiquement par une structure participiale complexe, où le participe adjectivisé « fließend » est précédé non seulement de la comparaison mais également d'un autre complément de manière et d'un complément de lieu. Cette complexité syntaxique vient contredire la limpidité de la pensée et suggérer au contraire le style pompeux du professeur.

L'écriture n'est que l'une des multiples activités quotidiennes de Lindner. L'ensemble du dernier paragraphe de l'extrait analysé consiste en fait en une énumération longue et détaillée de ces activités, au sein de laquelle viennent s'inscrire ce qu'on pourrait appeler des « sub-énumérations », du type :

---

<sup>323</sup> « Deux heures et demie servaient à la rédaction de ses travaux personnels, qui coulait comme une source limpide, sans arrêt, du rocher de sa personne interne. »

Andere Zeitstücke hinwieder waren, teils ein für allemal, teils im Rahmen der Woche wechselnd, für An- und Auskleiden, Turnen, Briefe, Wirtschaftsgelegenheiten, Behörden und nützliche Geselligkeit vorgesehen. [je souligne]<sup>324</sup>

ou encore

Auch ist es natürlich, dass die Ausführung dieses Lebensplans nicht nur nach seine großen und strengen Linien erfolgte, sondern noch allerhand Besonderheiten mit sich brachte, wie den Sonntag mit seinen nicht alltäglichen Pflichten, den größeren Überlandspaziergang, der alle vierzehn Tage stattfand, oder das Vollbad [...] [je souligne]<sup>325</sup>

On a vu précédemment que Musil emploie souvent dans les discours rapportés des énumérations mêlant des éléments totalement hétérogènes afin de souligner la confusion des valeurs dont souffrent certains personnages du roman. C'est selon ce même principe que fonctionne le dernier paragraphe. En plaçant sur un pied d'égalité toutes les activités de Lindner, c'est-à-dire par exemple « l'habillage et le déshabillage » et « l'étude édifiante des grands problèmes professionnels et vitaux », l'énumération retire tout sérieux possible aux activités qui auraient pu être considérées comme « nobles ». Lindner accomplit son emploi du temps tel un automate et son ridicule vient de là. La définition bergsonienne du comique comme « mécanique plaquée sur du vivant »<sup>326</sup> fonctionne ici parfaitement. De plus, ces énumérations viennent illustrer le contexte culturel dans lequel s'inscrit l'ironie musilienne. Lindner est un représentant parfait du monde moderne qui classifie le réel à l'infini. En établissant des listes et des sous-listes, Lindner a l'impression de mieux contrôler le monde alors même que le discours dissonant du narrateur souligne l'inadéquation totale de sa pensée avec la réalité : la relativisation ironique de sa propre valeur s'étend ainsi à l'ensemble de son discours. De plus, la sous-liste des activités dites « jumelées », c'est-à-dire des moments où il pratique plusieurs activités à la fois, est extrêmement limitée, ce qui suggère que le personnage est lui-même un peu limité intellectuellement parlant :

[die Ausführung dieses Lebensplans enthielt] auch tägliche Doppeltätigkeiten, die noch nicht erwähnt werden konnten und zu denen beispielsweise der Umgang Lindners mit seinem Sohn während der Mahlzeiten gehörte, oder beim raschen

---

<sup>324</sup> « D'autre laps de temps, enfin, étaient prévus, les uns une fois pour toutes, les autres selon un roulement dans le cadre hebdomadaire, pour l'habillage et le déshabillage, la gymnastique, la correspondance, le ménage, les officialités et les divertissement utiles. »

<sup>325</sup> « Il était naturel que la réalisation de ce programme ne comportât pas seulement ses grandes lignes strictement observées, mais encore une foule de détails, tel le dimanche avec ses devoirs exceptionnels, la promenade plus importante qui avait lieu tous les quinze jours comme le bain [...] »

<sup>326</sup> Henri BERGSON, *op. cit.* p. 29.

Ankleiden die Übung des Charakters in der geduldigen Überwindung von unvorgesehenen Schwierigkeiten. [je souligne]<sup>327</sup>

Lindner est la caricature de la crise de modernité, sa vie organisée à l'extrême semble finalement constituée d'activités « toutes faites », les plus impersonnelles possibles, sans profondeur, sans questionnement, sans possibilité d'évolution. Le confort intellectuel que lui procure cette vie réglée est certes la réponse qu'il a trouvé à la crise existentielle associée par Musil au concept de modernité, mais elle ne peut conduire qu'à une aporie. Et c'est par l'emploi ostentatoire de figures de style que le narrateur se distancie de cette vision du monde et de cette attitude avec humour et ironie.

On a donc bien vu que l'ironie du texte se manifeste à travers un faisceau de signaux au niveau de l'énonciation et des énoncés. C'est la confrontation de ces signaux accumulés avec les connaissances et les attentes du lecteur qui permet à celui-ci de considérer le texte comme ironique. Après avoir analysé les manifestations de l'ironie dans cet extrait du roman de Musil il ne reste plus maintenant qu'à en considérer les effets : pourquoi ce choix d'une écriture ironique, qu'apporte-t-elle au texte ?

---

<sup>327</sup> « [la réalisation de ce programme comportait] certaines activités quotidiennes jumelées qu'on n'a pu mentionner encore et dont faisaient partie, par exemple, les contacts de Lindner et de son fils pendant les repas, ou, pendant l'habillage rapide, l'entraînement du caractère à supporter patiemment les difficultés imprévues. »

## 5 Interprétation des signaux : qu'apporte l'ironie au texte ?

---

Nous avons pu observer comment le texte de cet extrait construit sa propre interprétation ironique. Mais à quelle fin ? L'ironie dans ce passage du roman semble servir avant tout trois objectifs souvent associés à ce procédé, que ce soit dans *L'Homme sans qualités* ou dans l'écriture ironique en général : une critique efficace, l'affirmation d'une certaine conception de l'écriture et enfin (et surtout) le plaisir de la lecture.

### 5.1 Ironie et évaluation : portrait satirique et critique sociale efficaces

Le portrait du professeur Lindner proposé dans cet extrait peut être qualifié de satirique dans la mesure où l'ironie du texte s'applique essentiellement à discréditer le personnage. La dissonance entre son point de vue et celui du narrateur tend à le présenter à la fois comme un être profondément naïf, défenseur d'une morale simpliste et bien-pensante, d'une rigueur et d'un ascétisme réduits aux dimensions de son univers petit-bourgeois, mais également comme un pédant, ayant une haute opinion de lui-même et de ses idées. De ces deux caractérisations découle une troisième, Lindner apparaît comme un hypocrite qui n'applique ses valeurs que lorsqu'elles l'arrangent et ne lui demandent pas un effort inconsidéré, mais son hypocrisie est si profonde ou sa naïveté si grande qu'il n'en est lui-même pas conscient. Après avoir dressé un portrait contrasté du personnage, le texte semble donc se décider à faire pencher significativement la balance du côté négatif. À la fin de cet extrait le lecteur perçoit le professeur comme un personnage assez antipathique et carrément ridicule. Cette critique du personnage rejaille en partie sur la communauté sociale et professionnelle à laquelle il appartient. La petite bourgeoisie viennoise du début du siècle et le corps des universitaires, attaqués à maintes reprises au cours du roman, en sortent ridiculisés.

Or cette satire sociale est rendue particulièrement efficace par la tonalité ironique du roman. Le narrateur (et à travers lui l'auteur) ne critique pas ouvertement sa cible. L'apparente neutralité qui caractérise la tonalité de ce chapitre, et en fonde justement l'ironie, interdit d'emblée toute remise en cause des critiques formulées. En présentant

son chapitre comme l'expression du point de vue du professeur lui-même, le ridicule du personnage et du monde qu'il représente n'apparaît pas comme une description subjective à mettre au compte du narrateur ou de l'auteur, mais bien plutôt comme un état de fait, dont le narrateur rend simplement compte. L'emploi de l'ironie polyphonique rend donc ici le locuteur rhétoriquement inattaquable.

D'autre part, en adoptant le point de vue de Lindner, le texte montre les contradictions et les faiblesses du personnage, qui contribuent certes à le décrédibiliser mais le présentent également dans son imparfaite humanité. Bien sûr le personnage est totalement ridicule, mais la partie positive de l'encyclopédie développée au cours des chapitres précédents ne s'efface pas tout à fait, et a pour conséquence qu'on ne peut voir le personnage de façon totalement manichéenne. C'est l'ironie constructive de Musil qui ne critique jamais rien de façon dogmatique et laisse planer une ambiguïté sur le personnage, dans la mesure où il y a en toute chose une part de vérité.<sup>328</sup> Lindner pourrait être l'illustration parfaite de l'« imbécile » de la définition musilienne de l'ironie constructive, présenté « de manière à ce que l'auteur sente soudain : mais c'est en partie moi-même ! »<sup>329</sup> Car si la dissonance entre le locuteur et le professeur Lindner ne devait servir qu'à affirmer la supériorité du premier sur le second, elle perdrait finalement une grande partie de son sens car le locuteur serait tout aussi vaniteux que le personnage dont il épingle justement la vanité... Cet usage de l'ironie, qui ne bascule donc jamais définitivement du côté de la satire, est au service d'une conception élaborée, subtile et personnelle de l'écriture.

## 5.2 Ironie et écriture

L'utopie de la synthèse entre le « ratioïde » et le « non-ratioïde », entre la raison et le sentiment, passe pour Musil par une écriture ironique, qui oscille entre le dit et le suggéré de la part de l'auteur et entre le lu et le ressenti de la part du lecteur. La polyphonie de l'extrait étudié permet au lecteur d'entendre plusieurs voix, qui sont certes indissociables d'une forme d'évaluation (positive pour la voix du narrateur et négative pour celle du personnage Lindner), mais qui proposent tout de même diverses manières d'appréhender le réel et de répondre à la crise des valeurs et à la crise existentielle qui constitue la problématique centrale du roman. L'attitude et les valeurs de Lindner sont certes fortement interrogées, mais elles ne sont pas radicalement exclues du système des

---

<sup>328</sup> « Es steckt ja in allem etwas Richtiges. », in MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, op. cit. p. 415.

<sup>329</sup> « Ironie ist : einen Klerikalen so darzustellen, dass neben ihm auch ein Bolschewik getroffen ist. Einen Trottel so darstellen, dass der Autor plötzlich fühlt: das bin ich ja zum Teil selbst. » (*MoE*, p. 1939.)

formes possibles d'accéder à une « vie exacte ». Lindner est présenté de façon tout à fait caricaturale dans ce chapitre et sa manière superficielle et suffisante d'appliquer une morale qui se veut à la fois austère et généreuse prête à rire. Mais le fondement de cette règle de vie, basée sur l'altruisme et la compassion ne perd pas pour autant son intérêt par rapport à la problématique du roman. La preuve en est qu'au chapitre 48 du livre II, « Liebe deinen Nächsten wie dich selbst »<sup>330</sup>, Ulrich et Agathe explorent la voie suggérée par Lindner et font l'expérience d'un « autre état » tourné vers les hommes et l'humanité :

Agathe zog lächelnd die Augenbrauen zusammen und blickte in die Menge; Ulrich tat es ihr nach, und gemeinsam sahen sie in den Menschenstrom, der sie begleitete und ihnen entgegenkam. Fühlten sie die Selbstvergessenheit und Macht, das Glück, die Güte, die tiefe und hohe Befangenheit, die im Innern einer Menschenbrüderschaft, und sei es auch nur die zufällige einer belebten Straße, vorherrschen, so dass man nicht glauben kann, dass es auch Schlechtes und Trennendes darin gibt? Ihr eigenes Sein, das scharf begrenzte und schwer hineingestellte, dunkel durch diesen Wolkenbruch und Dammbruch der Zärtlichkeit schritt, dessen Glanz auf seinen Augen lag. (*MoE*, p. 1217.)<sup>331</sup>

Même s'ils savent que cette expérience n'est pas réellement viable, elle leur semble révélatrice d'une vérité supérieure :

In der überflutenden Stimmung schwebte Wahrheit, unter dem Schein war Wirklichkeit, Weltveränderung blickte schattenhaft aus der Welt! (*MoE*, p. 1216.)<sup>332</sup>

L'écriture ironique polyphonique de Musil, tout en défendant une certaine conception du monde et de l'éthique, veut éviter avant tout le dogmatisme et reste ouverte à tous les possibles, c'est-à-dire ici à tous les autres modes de pensée, y compris celui du personnage de Lindner. Cette ouverture aux possibles est comme on le voit toujours extrêmement féconde. Et l'ironie, en mêlant les voix et les points de vue, et en gardant toujours de la distance par rapport à chacun d'eux, sert cet objectif de façon tout à fait adéquate.

De plus, en laissant flotter le sens entre le dit et le non-dit, l'ironie oblige le lecteur à participer à la réflexion, à se positionner par rapport aux divers points de vue en

---

<sup>330</sup> « Aime ton prochain comme toi-même », qui correspond au chapitre 51 de la version française puisqu'il s'agit des chapitres posthumes, dont l'ordre ne fait pas l'objet d'un consensus.

<sup>331</sup> « Agathe, en souriant, fronça les sourcils et considéra la foule. Ulrich l'imita, et ils regardèrent ensemble le fleuve humain qui les accompagnait ou les croisait. Sentaient-ils l'oubli de soi et la puissance, le bonheur, la bonté, la haute et profonde innocence qui règnent au sein d'une communauté humaine, ne fût-ce que celle tout arbitraire d'une rue animée, au point qu'on ne peut croire qu'il s'y trouve du mal ou des séparations ? Leur être propre, avec ses limites propres et son hésitation à s'intégrer, de même que l'être de chaque passant qui marchait obscurément dans cette averse et cette ruée de tendresse dont l'éclat inondait ses yeux, s'en détachait avec une étonnante netteté. » (*HsqII*, p. 542-543.)

<sup>332</sup> « Dans le débordement de l'émotion une vérité flottait, sous l'apparence se cachait une réalité, la possibilité d'une métamorphose du monde glissait comme une ombre sur le monde ! » (*HsqII*, p. 542.)



présence ou tout au moins à prendre en considération les diverses perspectives possibles. La lecture de cet extrait, tout comme celle de *L'Homme sans qualités* de façon générale, est exigeante, elle demande au lecteur d'être toujours en alerte et d'exercer continuellement son sens critique pour décrypter et interpréter librement l'ironie du texte. Mais cette exigence est également une marque de confiance adressée au lecteur et établit une relation privilégiée entre lui et l'auteur, participant ainsi au plaisir de la lecture.

### 5.3 Ironie et plaisir

Le plaisir de la lecture de cet extrait, et du roman dans son ensemble, repose en très grande partie sur l'ironie du texte. D'une part, le rôle actif qui est confié au lecteur pour décoder et interpréter l'ironie du texte se révèle extrêmement gratifiant pour lui. En ébauchant les contours d'un rapport juste au monde, touche par touche, en un jeu continu de va-et-vient entre différents points de vue possibles, dont la valeur n'est jamais définie de façon univoque et définitive, le texte ironique laisse finalement son lecteur libre de se construire son propre point de vue, son propre rapport au monde et au texte. Entre les positions d'Agathe, d'Ulrich et de Lindner, qui au sein même du texte s'opposent et se complètent, le lecteur peut choisir ce qui lui semble le plus intéressant, comme à la lecture d'un essai, où l'objectif de l'auteur n'est pas de convaincre mais d'ouvrir des pistes, de suggérer des modes de pensée. Cette confiance et cette liberté offertes au lecteur contribuent au plaisir de la réception du texte.

Cette liberté est d'autant plus agréable qu'elle s'exprime au sein d'une réflexion tout de même balisée, qui rassure le lecteur. Un texte trop polyphonique et sans repères stables serait par trop déconcertant. Dans cet extrait, même si le fondement de la philosophie de vie de Lindner n'est pas entièrement remis en cause, son expression concrète et quotidienne est cependant présentée de façon clairement ridicule. Cette distanciation exprimée dans le texte au moyen de l'ironie permet au lecteur de repérer le point de vue de l'auteur, et, s'il y adhère, de ressentir le plaisir de la connivence.. Dans l'extrait analysé, c'est sur cette connivence que repose l'essentiel du jeu ironique. Certes le lecteur découvre en amont et en aval du chapitre 40 les éléments qui fondent sa liberté d'interprétation. Mais au moment de la lecture concrète de ce chapitre, il ressent avant tout le plaisir de comprendre entre les lignes une critique subtile et comique du personnage. En repérant les dissonances entre la voix de Lindner et celle du narrateur, le lecteur entre lui-même en dissonance avec le point de vue du personnage et par conséquent en consonance avec le point de vue du narrateur, et à travers celui-ci de l'auteur. Ce sentiment d'appartenance à une communauté de pensée, qui englobe l'auteur et l'ensemble des lecteurs de l'œuvre procure indéniablement un certain enthousiasme. Le

lecteur a l'intuition de détenir la clé de la juste lecture du texte. De plus, comme il s'agit d'un texte à tonalité satirique, le lecteur ressent un léger sentiment de supériorité : le texte le place au-dessus du personnage Lindner et suggère qu'il est bien plus ouvert d'esprit que ce dernier.

À cette valorisation indirecte du lecteur vient s'ajouter enfin l'aspect ludique de l'ironie. Le narrateur, en feignant de rapporter de façon sérieuse le point de vue de Lindner, invite le lecteur à entrer dans son « jeu ». Même si le lecteur n'analyse pas de façon aussi précise que nous venons de le faire au cours de cette étude les dissonances et leurs conséquences sur l'image du personnage, il comprend et accepte des règles qui ne sont pas celles de la communication ou de la lecture « normale », il en comprend ou tout au moins en devine les implications. Il ressent les contradictions et s'en amuse d'autant plus qu'il est pris à témoin de ce jeu avec les formes, qu'il est même un élément indispensable de ce jeu qui sans spectateur perdrait tout son sens.

C'est parce qu'elle propose une expérience à la fois ludique et exigeante, parce qu'elle offre au lecteur à la fois une grande complicité avec l'auteur et une grande liberté d'interprétation personnelle que l'ironie lui apporte autant de plaisir.

## 6 Bilan

---

L'étude concrète d'un extrait de *L'Homme sans qualités* nous a permis de vérifier l'intérêt des outils d'analyse rassemblés et commentés au cours de notre réflexion sur l'ironie.

D'une part, elle confirme le fait que l'ironie ne peut être identifiée hors contexte, car elle ne dispose d'aucun signal formel qui permette de la repérer de façon absolument incontestable. Il existe très certainement de par le monde des professeurs Lindner, capables de tenir sérieusement le type de discours présenté dans ce chapitre. L'encyclopédie du lecteur (du récepteur de façon plus générale) est donc indispensable au bon décryptage du message ironique.

Ce décryptage passe essentiellement par le repérage de dissonances entre divers points de vue. L'encyclopédie du lecteur permet à celui-ci de repérer les points de vue qui ne sont pas cohérents par rapport au contexte d'énonciation. C'est ainsi qu'il distingue, dans l'extrait analysé, la voix et le point de vue du narrateur de ceux du personnage Lindner.

Même si aucun signal formel isolé ne permet en soi d'annoncer ou de reconnaître de façon spécifique le recours à l'ironie, le repérage des dissonances passe cependant par le repérage de toute une série de signaux convergents conduisant à l'interprétation ironique du texte. Le décryptage de ce réseau de signaux passe par l'analyse de l'énonciation et se fonde, au niveau des énoncés, sur une accumulation de marqueurs sémantiques et stylistiques.

Le rôle du lecteur est donc essentiel dans ce processus. C'est lui qui interprète le texte comme ironique, mais c'est lui également qui justifie le recours à l'ironie, dans la mesure où ce procédé d'écriture vise avant tout une réception à la fois efficace, intelligente, subtile et ludique, et accroît d'autant le plaisir de la lecture.



# **Une manière de conclusion**

« Une manière de conclusion » aurait dû faire pendant, à la fin de *L'Homme sans qualités*, à la « manière d'introduction » sur laquelle s'ouvre le roman<sup>1</sup>. Nous nous inspirons ici de cette expression, qui n'apparaît finalement pas dans l'œuvre de Musil demeurée inachevée, pour conclure cette étude, car comme la quatrième et dernière partie nous a permis de synthétiser l'ensemble de nos considérations et de nos découvertes, elle remplit, dans les faits, l'essentiel des fonctions qui relèvent d'une conclusion conventionnelle.

Cette synthèse, opérée dans la quatrième partie, nous permet de répondre positivement à la question qui a servi de déclencheur à notre réflexion : oui, il est possible d'approcher la notion d'ironie de façon globale, c'est-à-dire en prenant en compte ses diverses définitions dans les domaines littéraire, philosophique et linguistique, et cette approche se révèle particulièrement féconde lorsqu'il s'agit d'analyser concrètement son fonctionnement en texte.

En effet, l'analyse historique et transdisciplinaire du concept d'ironie nous a montré que cette notion, qui ressurgit régulièrement au cours des siècles, désigne des formes d'expression reflétant un rapport critique à la réalité du moment. Elle peut généralement être définie comme une distanciation subjective par rapport à la norme (sociale, morale, intellectuelle, artistique, langagière, ...) en vigueur, se doublant nécessairement d'une référence à cette même norme (référence qui relève généralement de l'imitation). Bien que cette définition de l'ironie se place essentiellement sur le plan sémantique et pragmatique, nous avons vu que la réception adéquate de toute distanciation ironique passe par la médiation de « signaux ». L'ironie ne disposant pas d'un marquage *sui generis*, c'est l'accumulation de signaux divers qui lui permet de s'exprimer et d'être repérée.

Ces constats nous ont conduite à élaborer une approche de l'ironie croisant les diverses facettes de la notion et permettant par là même une analyse plus adéquate du phénomène. Cette approche inclut à la fois la dimension théorique du concept d'ironie comme « rapport au monde et au réel », tel qu'il est défini dans les réflexions philosophiques et tel qu'il s'exprime dans les œuvres littéraires ironiques, mais aussi ses manifestations concrètes à travers une matrice de signaux convergents, auxquels s'intéressent plus spécifiquement les études linguistiques. Si l'on reprend la citation de Philippe Hamon qui avait servi de base, dans notre introduction, à la formulation de notre problématique, l'on peut dire que le décryptage de l'ironie passe par la « compréhension de signes » qui s'expriment au travers de « signaux à identifier ». L'ironie est un « rapport

---

<sup>1</sup> Comme le note entre autres Stéphane Gödicke « „Eine Art Einleitung“ und „Eine Art Ende“ [hätten] zwei Hauptteile umrahmen sollen. » cf. Stéphane GÖDICKE, « Ironie und Satire bei Musil und Kraus », in Kevin MULLIGAN et Armin WESTERHOFF (éds.), *Robert Musil. Ironie, Satire, falsche Gefühle*, Mentis Verlag, Paderborn, 2009, p. 227.

au réel », en tant que « système de valeurs et de règles », qui se manifeste au travers d'une « construction sémiotique ».

L'application de cette approche à l'étude d'un texte, *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, en a montré l'intérêt et l'efficacité. L'ironie musilienne comme « rapport au réel » se décline sous de multiples aspects. Distanciation par rapport à la société viennoise et aux divers courants intellectuels qui la caractérisent dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, tentative de dépasser la crise existentielle et la crise de la narration qui découlent de la modernité, lieu de la synthèse entre le « ratioïde » et le « non-ratioïde », ou encore rempart contre toute forme de dogmatisme, l'ironie dans *L'Homme sans qualités* s'exprime dans tous les cas par des signaux tangibles. Et l'étude linguistique et stylistique de ces signaux permet de fonder objectivement les analyses de l'ironie comme rapport au monde dans le texte de Musil. Nos observations nous ont permis de dresser une liste plus ou moins exhaustive (en tout cas en ce qui concerne le roman étudié) de ces marqueurs d'ironie, dont voici la synthèse :

Au niveau de l'énonciation, l'ironie consiste essentiellement en un jeu de dissonances entre le point de vue du locuteur et celui des divers énonciateurs en présence<sup>2</sup>. Dans *L'Homme sans qualités*, le locuteur correspond au narrateur omniscient, dont le point de vue se superpose souvent à certaines considérations de Musil lui-même telles qu'on les trouve dans ses essais ou son Journal. La voix du narrateur se confond aussi ponctuellement avec celle du personnage principal Ulrich. Dans tous les cas, cette voix opère dans le roman comme un point de vue de référence, auquel peut se fier le lecteur et à partir duquel il repère les points de vue atypiques voire dissonants. L'on peut parler d'ironie lorsque le locuteur énonce sur un mode sérieux un énoncé atypique ou lorsqu'il feint d'adhérer à un discours dissonant ou du moins lorsqu'il ne manifeste pas explicitement de distanciation par rapport à celui-ci. Le jeu de l'ironie se base donc sur des effets de scalarisation (lorsque le locuteur décale son discours, sur une échelle de valeurs et de normes, par rapport à ce qui est attendu) ainsi que sur des effets de polyphonie (lorsqu'il se fait le relais d'une voix qui ne peut être la sienne). Le repérage de l'ironie se fait donc essentiellement par rapport au contexte sémantique, mais ne fonctionne effectivement dans le texte que s'il est porté par des signaux linguistiques de cette ironie au sein de énoncés.

Il est certes un peu artificiel de séparer l'étude de ces signaux sur le plan de l'énonciation et sur le plan des énoncés, car ces deux perspectives sont en réalité profondément imbriquées. Mais au moment d'expliquer le fonctionnement des signaux de l'ironie, cette distinction présente finalement un certain nombre d'avantages. Elle nous a notamment permis d'établir une typologie des marqueurs de l'ironie selon que l'on

---

<sup>2</sup> Nous nous référons ici à la terminologie de Ducrot.

analyse les énoncés sur le plan de la syntaxe, de la modalisation ou du style (en sachant là aussi que ces trois angles d'approche peuvent se recouper sur certains points). Sur un plan syntaxique, nous avons pu observer que les appositions, les parenthèses mais aussi les enchaînements parataxiques sont particulièrement bien adaptés à un jeu de contraste entre points de vue dissonants. En nous intéressant à la modalisation, nous avons constaté que la ponctuation affective, l'emploi de certains mots du discours et le recours à des subjectivèmes spécifiques sont autant de marques d'une subjectivité dont il faut se demander si elle correspond au point de vue de référence. Dans le cas contraire, ces marques révèlent elles aussi la possibilité d'une interprétation ironique. Sur le plan stylistique enfin, certaines figures de style permettent le repérage de l'« écriture oblique » dont parle Philippe Hamon. Les antiphrases, les périphrases et les paradoxes permettent d'introduire des décalages par rapport à la norme référentielle, formelle ou sémantique du discours. Les zeugmes, les syllepses, les énumérations et les analogies contribuent quant à elles essentiellement, dans *L'Homme sans qualités*, à relativiser les hiérarchies de valeurs. En brouillant les repères elles reflètent le flou existentiel qui caractérise l'homme moderne, mais expérimentent en même temps un mode d'écriture qui tente de construire un nouveau rapport au monde.

Car c'est bien là que réside tout l'intérêt de ces approches croisées de l'ironie. L'approche philosophique et littéraire du phénomène nous a permis d'analyser de façon adéquate les énoncés et d'y repérer les signaux récurrents les plus représentatifs, et réciproquement, l'analyse des signaux de l'ironie au niveau des énoncés nous a conduite à une meilleure compréhension de l'écriture musilienne et de son utopie littéraire. Toute la réflexion de Musil sur la nécessaire précision du langage nous montre en effet que l'on ne rend pas vraiment justice à son œuvre si l'on ne s'intéresse pas en même temps au fond et à la forme de son roman. L'ironie n'est pas un choix d'écriture arbitraire, il correspond à une nécessité interne à l'œuvre. Dans son journal, Musil la considère comme un élément « indispensable » à son dessein littéraire et intellectuel dans *L'Homme sans qualités*<sup>3</sup>. Or c'est en analysant dans le détail les énoncés que l'on peut comprendre en quoi consiste cette écriture « juste », qui grâce à l'ironie, grâce au jeu polyphonique et aux subtils effets de scalarisation, opère la synthèse entre le « ratioïde » et le « non-ratioïde ». L'écriture (qui pour Musil doit toujours être une écriture exacte), en tant que retour réflexif et distancié sur le réel, transforme certes le flux des sentiments et des pensées en un discours réfléchi et rationalisé, mais le choix de la fiction au détriment de l'essai philosophique réintroduit en même temps une part d'émotionnel dans cette démarche. Le recours à

---

<sup>3</sup> cf. « Mit meinem Ernst, mit der ersten Gruppe meiner Bücher dringe ich nicht durch. Ich benötige dazu ein Pathos, eine Überzeugtheit, die meiner „induktiven Bescheidenheit“ nicht entspricht, auch nicht meiner nach widersprechenden Richtungen beweglichen Intelligenz entspricht, für deren Eifer u. heftige Leidenschaft die Ergänzung durch Ironie unerlässlich ist. » [je souligne] in MUSIL, *Tagebücher, op.cit.*, vol.I, p. 973.



l'ironie vient poursuivre cette utopie de synthèse : nous avons pu observer, dans l'ensemble des exemples concrets analysés, comment l'énoncé ironique, polyphonique et décalé, dit des vérités de façon détournée et suggestive et fait appel à la fois à la raison et à l'intuition.

Dans le projet musilien, le récepteur de cette ironie, à savoir le lecteur du roman, joue ainsi un rôle essentiel puisque c'est au moment de la réception que se réactualise à chaque fois cette expérience d'une perception qui se situe quelque part entre l'entendement et l'émotion. L'on peut jouer sur les mots et dire qu'en acceptant cette expérience, construite par Musil pour un « Lecteur Modèle » au sens où l'entend Umberto Eco, c'est-à-dire, pour un lecteur idéal qui réaliserait pleinement ses intentions, le lecteur réel peut avoir le sentiment profondément gratifiant d'être un « lecteur modèle ». Ainsi, dans une sorte de paradoxe, la distanciation par rapport au réel introduite par l'ironie conduit à un rapprochement entre le texte et son lecteur, grâce au fort sentiment de connivence qu'elle suscite au moment de la réception. C'est en grande partie dans ce sentiment de connivence que réside le plaisir de la lecture de *L'Homme sans qualités*. Ainsi, l'ironie de Musil impose une réception active et exigeante du texte, qui pousse le lecteur à la réflexion « ratioïde » et l'oblige à mettre son propre monde en perspective, mais dans le même temps le sentiment de plaisir subtil qu'elle engendre relève du « non-ratioïde » et transforme chaque acte de lecture en une expérience personnelle, où se réalise « l'utopie de la synthèse ».

On comprend bien ainsi qu'en croisant les approches littéraire, philosophique et linguistique de l'ironie, en puisant dans les concepts et les outils de ces divers champs d'analyse, l'on saisisse bien plus précisément et de façon plus adéquate à la fois les enjeux et les mécanismes de ce concept protéiforme. Notre étude semble confirmer l'un des *credo* de la *Gestaltpsychologie*<sup>4</sup>, selon lequel le tout est différent de la somme de ses parties : les différentes perspectives se complètent et s'enrichissent mutuellement et l'approche globale du phénomène permet finalement de mieux comprendre l'ironie dans chacune de ses acceptions particulières.

Cependant, même si les résultats de cette approche se sont montrés très concluants pour l'étude de l'ironie dans *L'Homme sans qualités*, la fréquentation du texte de Musil nous incite à la relativisation perpétuelle et nous amène à éviter tout dogmatisme en considérant qu'il ne s'agit là que d'une approche de l'ironie dans ce roman, parmi de multiples approches possibles. L'ironie est en soi une notion si complexe et *L'Homme sans qualités* une œuvre si ouverte que l'étude de l'ironie dans *L'Homme sans qualités* ne

---

<sup>4</sup> Et on a vu précédemment que ce mouvement de pensée a indéniablement influencé Musil, cf. partie II, 2.1.1.

peut jamais être qu'une esquisse de tout ce que l'on pourrait en dire. Et les propos d'Ulrich au chapitre 114 du roman ne font que confirmer cette évidence :

Pensons par exemple aux grands écrivains. [...] Ils ont donné à ce qui les émouvait une forme si solide qu'elle semble du métal laminé entre les lignes mêmes. Mais que disent-ils réellement ? Personne ne le sait. Eux-mêmes ne l'ont jamais su exactement. Ils sont comme un pré sur lequel volent les abeilles. (*HsqI*, p.723.)<sup>5</sup>

Nous ne sommes effectivement que l'une de ces abeilles, nous avons butiné et fait notre propre miel de l'ironie musilienne. Mais nous y avons pris goût et ce n'est pas trahir la pensée musilienne, bien au contraire, que de désirer explorer les multiples possibilités que nous laisse entrevoir cette première étude. Il nous intéresserait beaucoup notamment de vérifier si l'expérience de ces approches croisées, qui s'est révélée convaincante pour l'étude du roman de Musil, peut être transposée avec autant de bonheur à d'autres œuvres ironiques. Maintenant que nous disposons d'une conception globale de ce qu'est l'ironie et que nous avons repéré une première liste (non-exhaustive) de ses signaux potentiels, il faudrait étendre dans un premier temps nos analyses aux œuvres d'autres grands ironistes germanophones de la même période (l'on peut penser bien sûr à Karl Kraus, mais aussi à Thomas Mann, épinglé à maintes reprises dans *L'Homme sans qualités*, ou encore à Kurt Tucholsky, pour ne citer que quelques possibilités), dans la mesure où les problématiques liées au contexte historique et culturel y seraient comparables. Mais rien n'empêcherait, à long terme, de tester la fertilité de cette approche en l'appliquant à des œuvres ironiques bien plus éloignées du roman de Musil dans le temps ou dans l'espace. Car, pour poursuivre la métaphore musilienne, et au risque de paraître un peu candide, « il faut butiner notre jardin ».

---

<sup>5</sup> « Lassen Sie uns etwa an große Schriftsteller denken. [...] Sie haben das, was sie bewegte, so fest gestaltet, dass es bis in die Zwischenräume der Zeilen wie gepresstes Metal dasteht. Aber was haben sie eigentlich gesagt? Kein Mensch weiß es. Sie selbst haben es niemals ganz in einem gewusst. Sie sind wie ein Feld, über dem die Bienen fliegen. » (*MoE*, p. 574.)

## Annexe

---

### Traduction de l'extrait du chapitre 40 du second livre : « der Tugut »

Le « propre à tout »

Il n'est contre les mouvements imprévisibles d'un cœur passionné qu'un remède sûr : la stricte observance d'une méthode. C'est à ce remède, découvert de bonne heure, que Lindner devait les succès de sa vie comme l'assurance d'avoir été, de nature, un homme passionné et difficile à discipliner. Il se levait tôt, été comme hiver à la même heure ; devant une petite table de toilette en fer, il se lavait le visage, le cou, les mains et un septième de son corps, chaque jour un autre naturellement, après quoi il frottait le reste du corps à l'aide d'une serviette mouillée : ainsi, le bain, cette voluptueuse perte de temps, pouvait être réduit à une séance tous les quinze jours. Il y avait là une fine victoire sur la matière. Quiconque a eu l'occasion de considérer les pauvres installations sanitaires et les lits inconfortables dont se sont contentées les personnalités devenues historiques pourra difficilement s'empêcher de supposer qu'il doit y avoir un rapport entre les lits de fer et les hommes de fer ; encore que nous ne voulions pas exagérer, sans quoi nous pourrions tous dormir sur des lits de clous. La réflexion devait donc, là encore, jouer son rôle conciliateur... Lindner s'étant ainsi lavé dans le reflet d'exemples exaltants, un séchage calculé lui permettait de donner à son corps, par un maniement approprié de la serviette, quelque mouvement. C'est une erreur fatale de fonder la santé sur la partie animale de l'homme : la résistance physique prend bien plutôt sa source dans la noblesse de l'esprit et des mœurs. Si ce n'est pas toujours exact de l'individu, ce l'est d'autant plus de la masse : la force d'un peuple est la conséquence de ses bons sentiments, jamais l'inverse. C'est pourquoi Lindner avait donné un soin particulier à l'éducation de ses frictions : il évitait la brutalité de l'ordinaire idolâtrie virile et intéressait à l'opération l'ensemble de sa personne en associant les mouvements de son corps à de beaux devoirs intérieurs. Il abhorrait, en particulier, le culte dangereux de l'énergie qui, venu de l'extérieur, devenait déjà l'idéal de quelques-uns de ses compatriotes ; l'un des premiers buts de ses exercices matinaux était de l'en détourner. Il lui substituait avec mille précautions une attitude plus politique dans l'usage athlétique de ses membres ; il accordait la tension de la volonté avec d'opportuns relâchements, la victoire sur la souffrance avec une intelligente humanité ; et lorsque son exercice final, destiné à éduquer le courage, l'amenait à sauter par-dessus une chaise couchée sur le sol, il y mettait autant de circonspection que d'assurance. Un pareil déploiement des possibilités humaines faisait de ces exercices physiques, depuis quelques années qu'il s'y adonnait, de véritables exercices spirituels.

[...]

Il est vrai que quelqu'un qui n'y eût pas été préparé, voyant le spectacle qu'offrait Lindner pendant le service hygiénique, particulièrement pendant qu'il se lavait ou se séchait, eût pu être tenté de rire : ses mouvements, considérés du seul point de vue physique, évoquaient les méandres d'un cou de cygne où l'angle du genou et celui du coude eussent tenu lieu de rondeur ; les yeux myopes, délivrés des lunettes, regardaient au loin d'un air de martyr comme si leur regard avait été coupé net tout près de la prunelle ; et sous la barbe, les lèvres molles se retroussaient dans le tourment de l'effort. Mais quiconque eût su voir avec les yeux de l'esprit eût pu jouir du spectacle qu'offrait cette harmonisation concertée des pouvoirs extérieurs et intérieurs. Quand Lindner, alors, pensait aux malheureuses qui passent des heures dans leur salle de bains et leur cabinet de toilette, l'imagination nourrie exclusivement par le culte du corps, il pouvait rarement s'empêcher de penser aux bienfaits qu'elles retireraient de ce spectacle. Innocentes et pures, elles saluent et adoptent l'hygiène moderne, trop ignorantes pour comprendre que tant d'attention vouée à leur partie animale risque fort d'éveiller en celle-ci des exigences capables de détruire les sources de vie si on ne les maîtrise sévèrement !

À vrai dire, Lindner transformait absolument tout ce qu'il touchait en commandement moral. Qu'il fût avec ou sans vêtements, chaque heure de sa journée jusqu'à l'irruption d'un sommeil sans rêves était remplie par une occupation importante à quoi elle était réservée une fois pour toutes. Il dormait sept heures. Ses obligations de professeur, que le Ministère avait réduites en considération d'une activité littéraire bien tolérée, requérait trois à cinq heures de sa journée, y compris les cours de pédagogie qu'il donnait à l'Université deux fois par semaine. Cinq heures d'affilée (près de vingt mille heures en dix ans !) étaient consacrées à la lecture. Deux heures et demie servaient à la rédaction de ses travaux personnels, qui coulait comme une source limpide, sans arrêt, du rocher de sa personne interne. Les repas prenaient une heure chaque jour. Une heure était vouée à la promenade en même temps qu'à l'étude édifiante des grands problèmes professionnels et vitaux, tandis qu'une autre était réservée aux déplacements nécessités par le métier et, simultanément, à ce que Lindner appelait la « petite réflexion », la concentration de l'esprit sur les occupations immédiatement passées ou à venir. D'autres laps de temps, enfin, étaient prévus, les uns une fois pour toutes, les autres selon un roulement dans le cadre hebdomadaire, pour l'habillage et le déshabillage, la gymnastique, la correspondance, le ménage, les officialités et les divertissements utiles. Il était naturel que la réalisation de ce programme ne comportât pas seulement ses grandes lignes strictement observées, mais encore une foule de détails, tel le dimanche avec ses devoirs exceptionnels, la promenade plus importante qui avait lieu tous les quinze jours comme le bain, de même que certaines activités quotidiennes jumelées qu'on n'a pu mentionner encore et dont faisaient partie, par exemple, les contacts de Lindner et de son fils pendant les repas, ou, pendant l'habillage rapide, l'entraînement du caractère à supporter patiemment les difficultés imprévues. (*HsqII*, p. 452-455.)

# Bibliographie

---

## 1. Œuvres de Robert Musil

- En allemand

MUSIL, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften (MoE)*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, édition revue et corrigée, 1978.

— *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, Gesammelte Werke in Einzelausgaben* éd. par Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1955.

— *Tagebücher*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1976.

— *Gesammelte Werke in neun Bänden*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1978.

— *Briefe 1901-1942*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1981.

- En français

MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités*, volumes I (*HsqI*) et II (*HsqII*), traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Seuil, Paris, 1956, présentation de 1995.

— *Essais : conférences, critique, aphorismes et réflexion*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Seuil, Paris, 1978.

## 2. Ouvrages de référence

DIRLMEIER Ulf (u.a), *Kleine deutsche Geschichte*, Reclam, Stuttgart, 2001.

CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.

MOESCHLER Jacques et Anne REBOUL, *Dictionnaire encyclopédique de Pragmatique*, Seuil, Paris, 1994.

ZEMB, Jean-Marie, *Vergleichende Grammatik Französisch-Deutsch*, Dudenverlag, Mannheim, 1978.

*Encyclopaedia Universalis* sur DVD-ROM, 1999.

- sites internet

<http://www.fabula.org/>

<http://www.persee.fr/>

### 3. Autour de la notion d'ironie

- ALLEMANN, Beda, *Ironie und Dichtung*, Verlag Günther Neske Pfullingen, Unterjesingen-Tübingen, 1956.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude et Oswald DUCROT, *L'argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles, 1983.
- ARISTOPHANE, *Les Nuées*, Les Belles Lettres, Paris, 1995.
- ARISTOTE, *Métaphysique*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2000.
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Flammarion, Paris, 2004.
- ARISTOTE, *Poétique*, Les Belles Lettres, Paris, 1997.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, Le Livre de Poche, Paris, 1991.
- ATAYAN, Vahram et Ursula WIENEN (éds.), *Ironie et un peu plus. Hommage à Oswald Ducrot pour son 80<sup>e</sup> anniversaire*, Peter Lang, Francfort, 2010.
- ATTARDO, Salvatore, *Linguistic Theories of Humor*, De Gruyter, Berlin, New York, 1994.
- AUSTIN, John Langshaw, *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, J. O. Urmson, Clarendon, Oxford, 1962.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline et Marie-Christine LALA (éds.), *Figures d'ajout – Phrase, texte, écriture*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Gallimard, Paris, 1978.
- BANFIELD, Ann, *Unspeakable sentences. Narration and representation in the language of fiction*, Routledge & Kegan Paul, Boston, 1979.
- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984.
- BEHLER, Ernst (éd.), *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Schöningh, Paderborn, 1958.
- BEHLER, Ernst, *Ironie und literarische Moderne*, Ferdinand Schöningh, Munich, Vienne, 1997.
- BENJAMIN, Walter, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in Rolf TIEDEMANN et Hermann SCHWEPPEHÄUSER (éds.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. I,1, Suhrkamp, Francfort, 1974, p. 125-201.
- BERG, Wolfgang, *Uneigentliches Sprechen – Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes und rhetorischer Frage*, Narr, Tübingen, 1978.
- BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1899], PUF, Paris, 1961.
- BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.
- BOOTH, Wayne, *Rhetoric of Fiction*, Press of Chicago University, 1961.
- BOOTH, Wayne, *A Rhetoric of Irony*, Press of Chicago University, 1974.
- BOOTH, Wayne, *Critical Understanding : The Powers and Limits of Pluralism*, University of Chicago, 1979.

- DE BRAHM, Alcanter, *L'Ostensoir des ironies, essai de métacritique*, Bibliothèque d'art de 'la Critique', Paris, 1899-1900.
- BRENTANO, Clemens, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*, Wilmans, Brême, 1801.
- BROOKS, Cleanth, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, Londres, Methuen, 1968.
- CASTAGNÉ, André, CHALON Michel et FLORENÇON Patrick (éds.), *Gustav Mahler et l'Ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle*, Climats, Montpellier, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quichotte*, Folio, Paris, 1999.
- CICÉRON, *De oratore*, Les Belles Lettres, Paris, 1950.
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978.
- DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître* [1774], Folio, Paris, 1973.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.
- DUCROT, Oswald, *Logique, Structure, Énonciation*, Éditions de Minuit, Paris, 1989.
- DUMARSAIS, César Chesneau, *Traité des Tropes* [1730], Le Nouveau Commerce, Paris, 1977.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula* [1979], Grasset, Paris, 1985.
- ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, PUF, Paris, 1996.
- FARAGO, France, *Comprendre Kierkegaard*, Armand Colin, Paris, 2005.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours* [1821], Flammarion, Paris, 1977 (textes de 1821 à 1830).
- FREUD, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [1905], Fischer Verlag, Francfort, 1940. Traduction française : *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [1796], Reclam, Stuttgart, 1986.
- GROEBEN, Norbert et Brigitte SCHEELE, *Produktion und Rezeption von Ironie*, Narr, Tübingen, 1984.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire – Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Université, Paris, 1996.
- HARTUNG, Martin, *Ironie in der Alltagssprache. Eine gesprächsanalytische Untersuchung*, Verlag für Gesprächsforschung, Radolfzell, 2002.
- HASS, Hans-Egon et Gustav-Adolf MOHRLÜDER (éds.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Kiepenheuer und Witsch, Cologne, 1973.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik* [1832-1845], Suhrkamp, Francfort, 1970.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1837], Reclam, Stuttgart, 1961.
- HOFFMANN, E.T.A., *Der goldene Topf* [1814], Reclam, Stuttgart, 1986.
- HOFFMANN, E.T.A., *Prinzessin Brambilla* [1820], Reclam, Stuttgart, 1971.
- HOLTHUIS, Susanne, *Intertextualität*, Stauffenburg, Tübingen, 1992.
- ISER, Wolfgang, *Der Implizite Leser – Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* [1972], Fink/UTB, Stuttgart, 1994.
- ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens – Theorie ästhetischer Wirkung* [1976], Fink/UTB, Stuttgart, 1994.
- JAKOBSON, Roman, *Éléments de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie* [1936], Flammarion, Paris, 1964.
- JAUB, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Uvk., Constance, 1967.
- JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik* [1804], Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1990.
- KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1925.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (éd.), *L'Ironie*, (publié par le) Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980.
- KIERKEGAARD, Sören, *Über den Begriff der Ironie, mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* [1841], Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf / Köln, 1961.
- KIERKEGAARD, Sören, *Post-Scriptum aux Miettes philosophiques* [1846], Gallimard, Paris, 1989.
- KNOX, Norman, *The word irony and its context, 1500-1755*, Duke University Press, Durham, NC, 1961.
- KRAUS, Karl, *Literatur und Lüge* [1929], Suhrkamp, Frankfurt, 1999.
- KRAUS, Karl, *Die Sprache* [1937], Suhrkamp, Frankfurt, 1997.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.
- LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'Art de parler* [1672], éd. Benoît Timmermans, PUF, Paris, 1998.
- LAPP, Edgar, *Linguistik der Ironie*, Narr, Tübingen, 1992.
- LUKÁCS, George, *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, [1916], Luchterhand Verlag, Darmstadt / Neuwied, 1982.
- MAINGUENAU, Dominique, *Éléments de linguistique générale pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986.
- MANN, Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918], Fischer, Frankfurt, 2001.
- MERCIER-LECA, Florence, *L'ironie*, Hachette Supérieur, Collection Ancrages, Paris, 2003.
- MONTESQUIEU, *Lettres Persanes* [1721], Folio, Paris, 1989.



- MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois* [1748], GF Flammarion, Paris, 1995.
- MUECKE, Douglas Colin, *The Compass of Irony*, Barnes & Noble, New York, 1969.
- MUECKE, Douglas Colin, *Irony* [1970], Methuen & Co Ltd, Londres, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sämtliche Werke in 15 Bänden*, dtv / de Gruyter, Munich, 1999.
- PÉRENNEC, Marcel, *Sur le texte. Énonciation et mots du discours en allemand*, Presses universitaires de Lyon, 2002.
- PERRIN, Laurent, *L'Ironie mise en trope – Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Éditions Kimé, Paris, 1996.
- PLATON, *Gorgias*, Flammarion, Paris, 1993.
- PLATON, *Cratyle*, Flammarion, Paris, 1998.
- PLATON, *Le Banquet*, Nathan, Paris, 1983.
- PLATON, *La République*, Flammarion, Paris, 2002.
- PLATON, *Le Sophiste*, Flammarion, Paris, 1969.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Les Belles Lettres, Paris, 1978.
- RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, Paris, 1998.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002.
- RIFFATERRE, Michael, *La production de texte*, Seuil, Paris, 1979.
- RONGIER Sébastien, *De l'ironie – Enjeux critiques pour la modernité*, Klincksieck, Paris, 2007.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Lyceum der schönen Künste* [1797], Kraus Reprint, Nendeln, 1971.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001.
- SEARLE, John Rogers, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1969.
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand, *Vorlesungen über Ästhetik* [1829], Ludwig Heyse (éd.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1962.
- STERNE, Lawrence, *Vie et opinions de Tristram Shandy* [1759-1767], GF Flammarion, Paris, 1982.
- SWIFT, Jonathan, *Voyages de Gulliver* [1721], Folio, Paris, 1976.
- SWIFT, Jonathan, *Le Conte du tonneau*, Henri Scheurleer, La Haye, 1721.
- SWIFT, Jonathan, *Une Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public* [1729], Éditions Mille et une nuits, Paris, 2001.
- TIECK, Ludwig, *Die verkehrte Welt* [1798], Reclam, Stuttgart, 1996.
- VINCENT, Hubert, *Art, connaissance et vérité chez Nietzsche*, PUF, Paris, 2007.
- VOLTAIRE, *Candide* [1759], Livre de Poche, Paris, 1995.
- VUILLAUME, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Éditions de Minuit, Paris, 1990.

WEINRICH, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Kohlhammer, Stuttgart, 1964.

WEINRICH, Harald, *Linguistik der Lüge* [1966], Beck, Munich, 2000.

WINNER, Ellen, *The Point of Words. Children's Understanding of Metaphor and Irony*, Cambridge, Londres, 1988.

▪ Articles

ALLEMANN, Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », in *Poétique* 36, Seuil, Paris, 1978, p. 385-398.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Le discours rapporté », in Roberte TOMASSONE (dir.), *Une langue : le français*, coll. *Grands repères culturels*, Hachette Éducation, Paris, 2001, p. 192-201.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Le Fait autonymique : Langage, Langue, Discours – Quelques repères », in Jacqueline AUTHIER-REVUZ, Marianne DOURY, Sandrine REBOUL-TOURÉ (éds.), *Parler des mots – Le fait autonymique en discours*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003, p. 67-95.

BANGE, Pierre, « L'ironie. Essai d'analyse pragmatique », in *L'Ironie* (publié par le) Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 61-84.

BEAUZÉE, Nicolas, article « Ironie » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert [1772], <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.7:2809.encyclopedie0311.8981333> (consulté le 23-09-2009).

BONY, Alain, « La notion de 'persona' ou d' 'auteur implicite': Problème d'ironie narrative », in *L'Ironie* (publié par le) Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 85-115.

BOOTH, Wayne, « Resurrection of the Implied Author: Why Bother? » in James PHELAN and Peter J. RABINOWITZ (éd.) *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell, Oxford, 2005, p. 75-88.

BROOKS, Cleanth, « The Language of Paradox », in *The Well Wrought Urn*, Dobson, London, 1949, p. 3-20.

BROOKS, Cleanth, « Irony as a Principle of Structure », in Morton Dauwen Zabel (éd.), *Literary Opinion in America*, Harper, New York, 1951, 2<sup>e</sup> édition, p. 729-741.

COHN, Dorrit, « Discordant Narration », in *Style* 34, 2000, p. 307-316.

DUCROT, Oswald, « À quoi sert le concept de modalité ? », in Norbert DITTMAR et Astrid REICH (éds.), *Modality in Language Acquisition*, de Gruyter, Berlin / New York, 1993.

DYSON, Anthony Edward, « Swift: die Metamorphose der Ironie », in Hans Egon HASS et Gustav Adolf MOHRLÜDER (éds.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Kiepenheuer und Witsch, Cologne, 1973, p. 83-93.

EHRICH, Veronika et Günther SAILE, « Über nicht-direkte Sprechakte », in Dieter Wunderlich (éd.), *Linguistische Pragmatik*, Athenäum, Francfort, 1972, p. 255-87.

- GALLÈPE, Thierry, « Redewiedergabe: ein paradoxer Begriff », in Daniel BAUDOT (éd.), *Redewiedergabe, Redeerwähnung – Form und Funktionen des Zitierens und Reformulierens im Text*, Stauffenberg, Tübingen, 2002, p. 59-61.
- GALLÈPE, Thierry, « Zum Status der direkten Rede: Autonomie und Ikonizität. », in Daniel BAUDOT & Maurice KAUFFER (éds.), *Wort und Text. Lexikologische und textsyntaktische Studien im Deutschen und Französischen. Festschrift für René Métrich zum 60. Geburtstag*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2008, p. 309 -320.
- GHITA, Andreea, « Pragmatic Aspects of the Ironic Dialog », in Heinrich LÖFFLER (éd.), *Dialoganalyse IV, Referate der 4. Arbeitstagung Basel 1992, I*, Niemeyer, Tübingen, 1993, p. 307-314.
- GRICE, Herbert Paul, « Logic of Conversation », in Peter Cole (éd.), *Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts*, Academic Press, New York, 1975, p. 41-58, article traduit en français par Frédéric BERTHET et Michel BOZON, « Logique et conversation » in *Communications 30*, Seuil, 1979, p. 57-72.
- HALVORSEN, Per-Kristian, « Semantics of Irony and Sarcastic Utterances », in *Working Papers in Linguistic 7*. Oslo, 1976, p. 85-103.
- VON HOFMANNSTHAL, Hugo, « Die Ironie der Dinge », in *Gesammelte Werke: Prosa*, Herbert Steiner (éd.), Francfort, Fischer, 1966, t.IV, p. 40-44.
- HUTCHEON, Linda, « Politique de l'ironie », in Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001, p. 290-301.
- JAMEUX, Dominique, « Ironie, comique et humour dans « Lulu » d'Alban Berg », in *Gustav Mahler et l'Ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle*, Climats, Montpellier, 2001, p. 297- 313.
- KAUFER, David, « Ironic Evaluations », in *Communication Monographs* vol.48, 1981, p. 25-38.
- KAUFER, David, « Understanding Ironic Communication », in *Journal of Pragmatics 5*, 1981, p. 495-510.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Problèmes de l'ironie », in *L'Ironie* (publié par le) Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 10-46.
- KINDT, Tom, « L'« auteur implicite ». Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », in John PIER et Thierry GALLÈPE (éds.), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2007, p. 59-84. Publication électronique : <http://www.vox-poetica.org/t/kindt.htm>, consulté le 07-09-2010.
- KOTTHOFF, Helga, « Irony, Quotation, and Other Forms of Staged Intertextuality, Double or Contrastive Perspectivation in Conversation », in *InLiSt (Interaction and Linguistic Structures) N°5*, Constance, Juillet 1998.
- KOTTHOFF, Helga, « Ironie in Privatgesprächen und Fernsehdiskussionen. Zum Zusammenhang von Konversation, Kognition und Ethnographie », in Inken KEIM et Wolfram SCHÜTTE (éds.), *Soziale Welten und kommunikative Stile, Festschrift für Werner Kallmeyer*, Narr, Tübingen, 2002, p. 445-473.

- DE LA GRANGE, Henry-Louis, « L'envers et l'endroit : ironie, double-sens, ambiguïté dans la musique de Mahler », in *Gustav Mahler et l'Ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle*, Climats, Montpellier, 2001, p. 77- 98.
- LANG, Candace, « D'un enjeu polémique de la conception de l'ironie », in Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris, 2001, p. 302-309.
- LE GUERN, Michel, « Éléments pour une histoire de la notion d'ironie », in *L'Ironie* (publié par le) Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 48-59.
- MEUNIER, André, « Grammaire du français et modalités. Matériaux pour l'histoire d'une nébuleuse », in *DRLAV* 25, 1981.
- MUECKE, Douglas Colin, « Analyses de l'ironie », in *Poétique* 36, Seuil, Paris, 1978, p. 478-494.
- MYERS, Alice, « Towards a Definition of Irony », in Ralf W. Fasold (éd.), *Studies in Languages Variation*, Washington, D. C., 1977, p. 171-183.
- OOMEN, Ursula, « Ironische Äußerungen: Syntax-Semantik-Pragmatik », in *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 11, 1983, p. 22-38.
- PAPIÓR, Jan, *Ironie. Diachronische Begriffsentwicklung*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza W Poznaniu – Seria filologia germańska Nr 31, Poznań, 1989.
- PÉRENNEC, Marie-Hélène, « Ironie et polyphonie dans la nouvelle de W. Hildesheimer *Das Ende einer Welt* », in *C.E.G.* 21, 1991, p. 137-147.
- PÉRENNEC, Marie-Hélène, « Les techniques du discours rapporté dans la nouvelle d'I. Bachmann *Simultan* », in Gertrud GRÉCIANO et Georges KLEIBER (éds.), *Systèmes interactifs. Mélanges en l'honneur de Jean David*, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz, 1992.
- PÉRENNEC, Marie-Hélène, « Polyphonie und Textinterpretation », in *C.E.G.* 27, 1994, p. 125-136.
- PÉRENNEC, Marie-Hélène, « Das Polyphonie-Konzept als Instrument der stilistischen Analyse », *LYLIA* 2, 2004, <http://langues.univ-lyon2.fr/sites/langues/IMG/pdf/doc-190.pdf> (consulté le 13-02-2008).
- RIFFATERRE, Michel, « La syllepse intertextuelle », in *Poétique* 40, Seuil, Paris, 1979, p. 496-501.
- ROSENGREN, Inger, « Ironie als sprachliche Handlung », in *Sprachnormen in der Diskussion*, de Gruyter, Berlin, 1986, p. 41-71.
- SCHMID, Wolf, « Abstrakter Autor und abstrakter Leser », 2003, [http://www.icn.uni-hamburg.de/de/webfm\\_send/37](http://www.icn.uni-hamburg.de/de/webfm_send/37), p. 15-16 (consulté le 15-06-2011).
- SPERBER Dan et Deirdre WILSON, « Les ironies comme mentions », in *Poétique* 36, Seuil, Paris, 1978, p. 399-412.
- SPERBER, Dan et Deirdre WILSON, « l'interprétation des énoncés », in *Communications* 30, Seuil, Paris, 1979, p. 80-94.
- SPERBER, Dan et Deirdre WILSON, « Irony and the Use-Mention Distinction », in Peter Cole (éd.), *Radical Pragmatics*, Academic Press, New York, 1981, p. 295-318.

THIRLWALL, Connop, « On the Irony of Sophocles » in *The Philological Museum*, Cambridge, 1833, t.II, p. 483-537.

VUILLAUME, Marcel, « Y a-t-il des procédés d'identification du discours indirect libre ? », in *Le discours rapporté - La linguistique à la session 1986 de l'agrégation d'allemand*, Actes du colloque organisé par l'Institut d'Etudes Allemandes de l'Université Lyon II, publiés sous la direction de Marcel Pérennec, Lyon, février 1986, p. 65-78.

#### **4. Autour de Musil et de *L'Homme sans qualités***

ALBERTSEN, Elisabeth, *Ratio und „Mystik“ im Werk Robert Musils*, Nymphenburger Verlag, Munich, 1968.

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

ARNTZEN, Helmut, *Satirischer Stil: Zur Satire in Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“*, Bouvier Verlag, Bonn, 1983.

BAHR, Hermann, *Die Überwindung des Naturalismus* [1891], Claus PIAS (Ed.), VDG Verlag, Dresde, Paris, Weimar, 2004.

BAUSINGER, Wilhelm, *Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe von Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1964.

BÉRENGER, Jean, *Histoire de l'empire des Habsbourg, 1273-1918*, Fayard, Paris, 1990.

BERGHahn Wilfred, *Robert Musil*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1963.

BOUVERESSE, Jacques, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit. Dix études sur Robert Musil*, Seuil, Paris, 2001.

BOUVERESSE, Jacques, *Robert Musil. L'homme probable, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'Histoire*, Éditions de l'Éclat, Paris-Tel Aviv, 1993.

BUBER, Martin, *Ekstatische Konfessionen* [1909], Schneider Verlag, Heidelberg, 1984.

CLAIR, Jean (dir.), *Vienne 1880-1938, l'apocalypse joyeuse*, Éditions du centre Pompidou, Paris, 1986.

COMETTI, Jean-Pierre, *L'homme exact. Essai sur Robert Musil*, Seuil, Paris, 1997.

COMETTI, Jean-Pierre, *Musil Philosophe, L'utopie de l'essayisme*, Seuil, Paris, 2001.

CROOKE, William, *Mysticism as Modernity – Nationalism and the Irrational in Hermann Hesse, Robert Musil and Max Frisch*, Peter Lang, Francfort, 2008.

DJIGO, Sophie, *Rationalité et éthique en littérature : satire, ironie et utopie cher Robert Musil*, thèse de doctorat soutenue le 6 novembre 2010, Université de Picardie Jules Verne.

EMTER, Elisabeth, *Literatur und Quantentheorie – die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970)*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 1995.

- FANTA, Walter, *Die Entstehungsgeschichte des „Mann ohne Eigenschaften“ von Robert Musil*, Böhlau Verlag, Vienne / Cologne / Weimar, 2000.
- FELD, Willi, *Funktionale Satire durch Zitieren in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“, Mit Exkursen zu Büchner und Frisch*, Philosophische Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, 1978.
- GOLTSCHNIGG, Dietmar, *Mystische Tradition im Roman Robert Musils – Martin Bubers „Ekstatische Konfessionen“ im „Mann ohne Eigenschaften“*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg, 1974.
- VON HEYDEBRAND, Renate, *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Aschendorff, Münster, 1966.
- HINZ, Michael, *Verfallsanalyse und Utopie. Nietzsche-Rezeption in Thomas Manns „Zauberberg“ und in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert, 2000.
- HOCHSTÄTTER, Dietrich, *Sprache des Möglichen: Stilistischer Perspektivismus in Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“*, Athenäum Verlag, Francfort, 1972.
- VON HOFMANNSTHAL, Hugo, *Ein Brief [1902]*, in : *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Fischer Verlag, Francfort, 1979. Traduction française: *Essais, Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. Albert Kohn et Jean-Claude Schneider, Paris, 1980.
- 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‘*, Philosophische Fakultät der Freien Universität, Berlin, 1970.
- HONOLD, Alexander, *Die Stadt und der Krieg - Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1995.
- KAUFHOLZ, Eliane (dir.), *Karl Kraus*, Éditions de L’Herne, Paris, 1975.
- KERNMAYER, Hildegard (éd.), *Zerfall und Rekonstruktion, Identität und ihre Repräsentation in der Österreichischen Moderne*, Passagen Verlag, Vienne, 1999.
- KRAFT, Thomas, *Musils Mann ohne Eigenschaften*, Piper Verlag, Munich, 2000.
- KREISSLER, Félix (éd.), *L’Autriche 1867-1938 – Naissance d’une identité culturelle*, Publications de l’Université de Rouen (N° 178), Rouen, 1992.
- LAERMANN, Klaus, *Eigenschaftslosigkeit. Reflexionen zu Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1970.
- LE RIDER, Jacques, *Modernité viennoise et crises de l’identité*, PUF, Paris, 1990.
- MACH, Ernst, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen [1885]*, Gustav Fischer Verlag, Jena, 1918.
- MALKANI, Fabrice (dir.), *Littérature et philosophie dans les pays de langue allemande au XX<sup>e</sup> siècle*, Germanica n° 26, Université Lille 3, 2000.
- MEHIGAN, Tim, *Robert Musil*, Reclam, Stuttgart, 2001.
- MULLIGAN, Kevin et Armin WESTERHOFF (éds.), *Robert Musil. Ironie, Satire, falsche Gefühle*, Mentis Verlag, Paderborn, 2009.

- NIETZSCHE, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Sämtliche Werke in 15 Bänden*, dtv / de Gruyter, Munich, 1999.
- PIEPER, Hans-Joachim, *Musils Philosophie – Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.
- POLLAK, Michel, *Vienne 1900*, Gallimard, Paris, 1984.
- RASCH, Wolfdietrich, *Über Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1967.
- REESE, Oliver, *Der Mann ohne Eigenschaften* (adaptation pour le Deutsches Theater), Rowohlt Theater Verlag, 2007.
- RIKOEUR, Paul, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1985.
- SEBASTIAN, Thomas, *The intersection of science and literature in Musil's 'The Man Without Qualities'*, Camden House, New York, 2005.
- STRELKA, Joseph (éd.), *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Francke Verlag, Tübingen, 1992.
- VATAN, Florence, *Robert Musil et la question anthropologique*, PUF, Paris, 2000.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logisch-philosophische Abhandlung, Tractatus logico-philosophicus* [1921], Reclam, Leipzig, 1990.
- WUNBERG, Gotthart (éd.), *Die Wiener Moderne, Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 2000.
- ZIMA, Peter, *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, Peter Lang Verlag, Francfort, 1988.

#### ▪ Articles

- ALTENBERG, Peter, article « Kunst », in Gotthard WUNBERG (éd.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 504-505.
- BAHR, Hermann, « Das unrettbare Ich », in Gotthard WUNBERG (éd.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 147-148.
- BANOUN, Bernard, « L'utopie heurtée au réel – L'Autriche de Hofmannsthal après 1914 », in Delphine Bechtel et Xavier Galmiche, *Le Mythe des confins, Cultures d'Europe centrale 4*, 2004, p. 15-27.
- BETTELHEIM Bruno, « La Vienne de Freud », in *Vienne 1880-1938, L'apocalypse joyeuse*, sous la direction de Jean CLAIR, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1986, p. 30-45.
- BOUVERESSE, Jacques, « Les derniers jours de l'humanité », in *Vienne, début d'un siècle*, in *Critique*, août-septembre 1975, p. 754 - 805.
- BROCH, Hermann, « Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880 », in Gotthard WUNBERG (éd.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 86-97.
- FASULA, Pierre, « Fragments et utopies chez Robert Musil », in *Alkemie N°2*, novembre 2008, p. 81-97.

- GODEAU, Florence, « Monde de l'esprit ou esprit mondain ? Quelques aspects de la réception critique du spiritualisme chez M. Proust et R. Musil », in *Revue d'Études Françaises* N° 9, 2004, p. 47-59.
- GÖDICKE, Stéphane, « Ironie und Satire bei Musil und Kraus », in Kevin MULLIGAN et Armin WESTERHOFF (éds.), *Robert Musil. Ironie, Satire, falsche Gefühle*, Mentis Verlag, Paderborn, 2009.
- HEDJAZI, Arefeh, « *Mantiq at-Tayr* (Le Langage des Oiseaux) d'Attâr Neyshâbouri : de la poésie mystique par excellence », in *La Revue de Téhéran* N°53, avril 2010, <http://www.teheran.ir/spip.php?article1167> (consulté le 22-01-11).
- HUBER, Lothar, « Satire and Irony in Musil's *Der Mann ohne Eigenschaften* », in Lothar HUBER et John WHITE (éd.), *Musil in Focus, Paper for a Centenary Symposium*, Institute of Germanic Studies, Londres, 1982, p. 99-114.
- JENACZEK, Friedrich, « Le langage chez Karl Kraus », in *L'Herne – Karl Kraus*, sous la direction d'Éliane KAUFHOLZ, Éditions de L'Herne, Paris, 1975, p. 128 -153.
- KAMPITS, Peter, « Philosophie du langage et littérature ou critique du langage à Vienne en fin de siècle », in Félix KREISSLER (éd.) *L'Autriche 1867-1938 – Naissance d'une identité culturelle*, Publications de l'Université de Rouen (N° 178), 1992, p. 19-26.
- DE LAGRANGE, Henry-Louis, « L'envers et l'endroit: ironie, double-sens, ambiguïté dans la musique de Mahler », in *Gustav Mahler et l'Ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle*, Climats, Montpellier, 2001, p. 77- 98.
- LUKÁCS, Georg, « Erzählen oder Beschreiben », in *Werke*, vol. 4 (*Essays über Realismus*), Luchterhand Verlag, Neuwied / Berlin, 1971.
- MOSER, Walter, « La Mise à l'essai des discours dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil », in *Canadian Review of Comparative Literature*, numéro spécial de mars 1985, p. 12-45.
- QUILLIOT, Roland, « Les sources viennoises de Wittgenstein », in *Vienne 1900 – Naissance du siècle – Mythe et réalités*, Presses de la faculté de Droit et de Science Politique de Dijon, 1986, p. 45-55.
- REULECKE, Jürgen, « Vom Wiener Kongress bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs », in *Kleine deutsche Geschichte*, Reclam, 2001, p. 263-267.
- STRELKA, Joseph, « Zu den Funktionen der Ironie in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* », in Joseph P. STRELKA (éd.), *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Francke Verlag, Tübingen, 1992, p. 37-48.
- SWALES, Martin, « Fiktiv leben und konjunktural schreiben... Gesellschaftskritische und utopische Ironie bei Robert Musil », in Joseph P. STRELKA (éd.), *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Francke Verlag, Tübingen, 1992, p. 49-62.
- WALLNER, Friedrich, « Ironie als Strategie indirekter Rationalität », in Joseph P. STRELKA (éd.), *Robert Musil. Essayismus und Ironie*, Francke Verlag, Tübingen, 1992, p. 63-74.
- ZIMA, Peter, « Robert Musils Sprachkritik », in Josef et Johann STRUTZ (éds.), *Robert Musil: Theater, Bildung, Kritik*, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1985, p. 185-203.



# Table des matières

---

INTRODUCTION	5
– PREMIÈRE PARTIE – L’IRONIE	19
1 Évolution historique de la notion d’ironie	21
1.1 Origines du terme et ironie socratique.....	21
1.2 La tradition classique : Ironie et rhétorique.....	23
1.3 XVIII <sup>e</sup> - XIX <sup>e</sup> siècle : L’ironie comme principe littéraire .....	28
1.3.1 Satiristes anglais et littérature des Lumières .....	28
1.3.2 L’ironie romantique .....	30
1.4 XIX <sup>e</sup> siècle : Ironie et philosophie .....	34
1.4.1 Ironie de situation, ironie du sort et ironie dramatique.....	34
1.4.2 Hegel.....	36
1.4.3 Kierkegaard.....	38
1.4.4 Nietzsche.....	41
1.5 Première moitié du XX <sup>e</sup> siècle : nouvelle orientation du concept d’ironie, entre littérature et philosophie .....	44
1.5.1 Influence de Nietzsche sur le concept d’ironie dans la littérature germanophone.....	44
1.5.2 Ironie et modernité.....	45
1.5.3 L’approche de Jankélévitch .....	47
1.5.4 Conséquences de cette définition élargie de l’ironie .....	48
1.6 Ironie et essor de la linguistique au XX <sup>e</sup> siècle .....	49
1.6.1 Approche structuraliste de l’ironie au niveau de la proposition.....	50
▪ Ironie comme principe d’opposition ou de contradiction sémantique .....	50
▪ Recherche de signes spécifiques au niveau de la proposition .....	51
1.6.2 Ironie et pragmatique : l’interaction ironique.....	53
▪ Trio actantiel et implicitation conversationnelle .....	53
▪ Fonctions de l’ironie .....	55
1.6.3 Ironie et pragmatique : modèles théoriques permettant de cerner le fonctionnement de l’énonciation ironique .....	58
▪ Ironie et actes de langage.....	58
▪ L’ironie comme mention .....	60
1.7 Ironie et structuralisme en littérature.....	63
1.7.1 Sémiotique et déconstructionnisme .....	64
1.7.2 Sémiotique et ironie comme construction textuelle.....	65

1.7.3	Extension de l'analyse sémiotique de l'ironie aux langages non- verbaux .....	68
1.8	Synthèse .....	70
1.8.1	Une évolution conceptuelle complexe .....	70
	▪ Petit récapitulatif de cette évolution.....	70
	▪ Y a-t-il des périodes historiques plus propices que d'autres à l'émergence de l'ironie ?.....	71
1.8.2	Tendance à la spécialisation de la littérature critique sur l'histoire de l'ironie .....	74
2	Convergences dans la diversité des approches .....	76
2.1	Des frontières perméables entre les diverses approches .....	76
2.2	Convergences possibles dans les définitions.....	79
2.2.1	Distanciation par rapport à la norme dans la représentation du réel .....	80
	▪ Ironie vs. norme.....	80
	▪ Ironie vs. sérieux .....	82
	▪ Ironie, subjectivité et jeu d'invention.....	84
	▪ Ironie et polyphonie .....	86
2.2.2	Ironie et référence à la norme.....	89
	▪ Norme, communication et évaluation .....	89
	▪ Ironie et parodie .....	91
	▪ ironie et/vs. humour ?.....	93
2.2.3	Les enjeux de ce rapport ambigu à la norme.....	96
	▪ Ironie et idéal.....	96
	▪ L'ironie : une argumentation non-dogmatique.....	98
	▪ Ironie et importance du récepteur.....	99
2.3	Synthèse .....	101
– DEUXIÈME PARTIE – <i>L'HOMME SANS QUALITÉS</i> , LIEU D'EXPRESSION D'UNE IRONIE PARTICULIÈRE .....		
		103
1	Contexte historique et ironie .....	105
1.1	Distanciation par rapport au monde représenté.....	105
1.1.1	Recul historique et ironie dramatique .....	105
1.1.2	Satire d'un monde révolu .....	107
	▪ Satire sociale .....	107
	▪ Satire politique .....	111
1.2	Représentation d'un monde lui-même distancié par rapport au contexte historique.....	115
2	Contexte idéologique et ironie .....	118
2.1	Crise des valeurs et crise de l'identité.....	118

2.1.1	Diverses réactions à la modernité – Mouvements idéologiques et culturels contemporains de Musil.....	118
2.1.2	Deux influences majeures pour Musil : Nietzsche et Ernst Mach.....	121
	▪ Nietzsche.....	121
	▪ Ernst Mach.....	124
2.1.3	La place de l'ironie dans ce contexte.....	127
2.2	Crise du langage et du récit .....	129
2.2.1	Crise du langage .....	129
	▪ Le contexte culturel .....	129
	▪ Problématique de la crise du langage dans <i>L'Homme sans qualités</i> .....	132
2.2.2	Crise du récit, crise du roman.....	134
2.2.3	Ironie et essai comme réponses à la crise .....	137
3	L'ironie selon Musil.....	141
3.1	Essai et sens du possible.....	141
3.1.1	Une vision bipolaire du monde.....	141
	▪ Le « ratioïde ».....	142
	▪ Le « non-ratioïde » - « l'Autre État » .....	143
3.1.2	L'utopie d'une synthèse.....	149
3.1.3	Le sens du possible .....	151
3.2	« Ironie constructive » et littérature.....	153
3.2.1	Définition de « l'ironie constructive » chez Musil.....	153
3.2.2	Digression : ironie ou satire ? .....	155
3.2.3	Le rôle de la littérature.....	157
4	L'ironie dans <i>L'Homme sans qualités</i> - Une vue d'ensemble.....	161
– TROISIÈME PARTIE – QUELS SONT LES SIGNAUX LINGUISTIQUES DE L'IRONIE AINSI DÉFINIE ?.....		
		163
1	Fonctionnement linguistique de l'ironie au niveau de l'énonciation : Ironie, polyphonie et évaluation.....	165
1.1	Ironie, polyphonie et norme de référence .....	165
1.1.1	Confusion des voix de l'auteur et du narrateur.....	166
1.1.2	Confusion des voix du narrateur et du personnage principal .....	171
1.1.3	Confusion des voix du personnage principal et de l'auteur.....	176
1.1.4	Confusion des voix du narrateur et des autres personnages .....	178
1.2	Ironie, polyphonie et dissonances.....	182
1.2.1	« Polyphonie », « parodie », « intertextualité ».....	182
1.2.2	Dissonances entre la voix de référence et celles des autres personnages.....	186
	▪ Bonadea, l'opinion publique et le narrateur .....	186
	▪ Diotime et Ulrich .....	187

	▪ Une frontière perméable entre les diverses références polyphoniques .....	190
1.2.3	Parodie de sociolectes .....	190
	▪ Le jargon journalistique .....	191
	▪ Le jargon universitaire .....	193
	▪ Le jargon administratif .....	195
1.2.4	Parodie de textes littéraires exogènes.....	197
	▪ Parodie du discours scientifique / parodie d'incipit.....	197
	▪ Parodie du discours nietzschéen.....	199
	▪ Parodie du spiritualisme et de l'esthétique <i>Jugendstil</i> .....	201
1.2.5	Le jeu de contraste entre les registres.....	204
1.2.6	Parodie de la polyphonie elle-même .....	208
1.3	Ironie et évaluation / scalarisation.....	210
1.3.1	L'énoncé ironique : un énoncé évaluatif.....	210
1.3.2	Qu'est-ce qui est évalué dans les énoncés ironiques de <i>L'Homme sans qualités</i> ? .....	211
1.3.3	L'évaluation ironique et la notion de norme dans <i>L'Homme sans qualités</i> .....	212
1.4	Synthèse .....	213
<b>2</b>	<b>Signaux linguistiques de l'ironie au niveau des énoncés</b>	<b>215</b>
2.1	Ironie et syntaxe .....	215
2.1.1	Appositions et parenthèses .....	215
2.1.2	Enchaînements parataxiques et contrastes .....	221
2.2	Ironie et modalisation.....	224
2.2.1	Ponctuation affective.....	225
2.2.2	Les mots du discours .....	227
	▪ Connecteurs .....	228
	▪ Particules modales.....	231
	▪ Modalisateurs .....	233
	▪ Appréciatifs .....	236
2.2.3	« Subjectivèmes » évaluatifs .....	238
2.3	Ironie et figures de style .....	242
2.3.1	Figures de style et polyphonie.....	243
	▪ Antiphrases.....	243
	▪ Périphrases .....	246
	▪ Paradoxes .....	248
2.3.2	Figures de style et déviance par rapport à la norme .....	252
	▪ Zeugmes .....	252
	▪ Syllepses.....	255
2.3.3	Déviance par rapport à la « norme » des figures stylistiques.....	258
	▪ Énumérations.....	258
	▪ Analogies.....	264
2.4	Synthèse .....	273

3	Signalisation de l'ironie et réception	275
3.1	L'importance de la réception de l'ironie	275
3.1.1	Le rôle du récepteur dans l'approche du texte	275
3.1.2	Spécificités et difficultés de la lecture de l'ironie	277
3.2	Prise en compte de la réception de l'ironie dans le processus d'écriture	280
3.2.1	Le lecteur comme construction du texte	280
	▪ Narrataire et ironie	281
	▪ Lecteur Modèle et ironie	283
3.2.2	Ironie et lisibilité	284
3.2.3	L'ironie comme jeu avec les attentes du lecteur	286
3.3	Conséquences de l'ironie sur la réception du texte de Musil	292
3.3.1	Ironie et plaisir	292
	▪ Le plaisir de la connivence	292
	▪ Ironie et jeu	295
3.3.2	L'ironie comme réalisation de l'utopie musilienne	297
3.4	Synthèse	299
	 – QUATRIÈME PARTIE – ÉTUDE D'UN EXTRAIT DU CHAPITRE « DER TUGUT » (« AUS DEM NACHLASS », CHAPITRE 40)	 301
1	Extrait	302
2	Motivation du choix de l'extrait et de la démarche suivie	305
3	« Encyclopédie » requise par l'extrait	307
3.1	Positionnement du personnage dans le personnel et les problématiques du roman - conséquences sur l'encyclopédie	308
3.2	Caractérisation socio-professionnelle du personnage - conséquences sur l'encyclopédie	310
3.3	Caractérisation du personnage via le point de vue des autres personnages et du narrateur : une encyclopédie ambiguë	312
3.3.1	Le point de vue d'Agathe	312
3.3.2	Le point de vue d'Ulrich	314
3.3.3	Le point de vue du narrateur et de l'auteur	316
3.3.4	Le point de vue de Lindner lui-même	317
4	Décryptage de la situation d'énonciation	318
4.1	La voix de référence – le locuteur	318
4.2	Les autres voix – les énonciateurs : consonance ou dissonance ?	320
4.2.1	Les marqueurs sémantiques de subjectivité	320
	▪ Subjectivèmes évaluatifs	320
	▪ Mots du discours	324
4.2.2	Les marqueurs stylistiques de subjectivité	326

▪ Ruptures syntaxiques.....	327
▪ Ponctuation affective.....	328
▪ Figures de style.....	329
5 Interprétation des signaux : qu'apporte l'ironie au texte ?	334
5.1 Ironie et évaluation : portrait satirique et critique sociale efficaces.....	334
5.2 Ironie et écriture .....	335
5.3 Ironie et plaisir .....	337
6 Bilan	339
UNE MANIÈRE DE CONCLUSION	341
ANNEXE	347
BIBLIOGRAPHIE	349